

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 13

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por
José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito



Edizioni
Ca' Foscari



Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

13



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
 rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por
José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2019

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia
José Colmeiro, Alfredo Martínez-Expósito (editado por)

© 2019 José Colmeiro, Alfredo Martínez-Expósito per il testo | para el texto
© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | para la presente edición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione febbraio 2019 | 1a edición febrero 2019
ISBN 978-88-6969-302-1 [ebook]
ISBN 978-88-6969-303-8 [print]

The editors have conducted a thorough peer review process of all the essays contained in this volume. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia / Editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2019. — 180 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 13). — ISBN 978-88-6969-303-8.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-303-8/>
DOI 10.30687/978-88-6969-302-1

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Sumario

Introducción

Desperiferalizando los estudios culturales ibéricos

José Colmeiro, Alfredo Martínez-Expósito

7

MEMORIAS PERIFÉRICAS, RESCATANDO LOS OLVIDOS DE LA HISTORIA

Historical Fiction in Spain

History, Memory and Mythscape

Nicola Gilmour

21

De Ventas a Ravensbrück

Memorias de la represión sexuada en los testimonios de Mercedes Núñez Targa

Sarah Leggott

35

LAS NUEVAS CARTOGRAFÍAS: POSTCOLONIALIDAD, POSTNACIONALISMO Y GLOBALIZACIÓN

The Location of the Philippines within Spanish Official Frameworks

José Miguel Díaz Rodríguez

51

Detectar la nació. Una lectura periférica sobre la novel·la criminal i la condició postcolonial a Catalunya

Stewart King

65

Between Both Sides of the Atlantic

Galician Visual Artists in New York

Ekaterina Volkova

79

LA PERIFERALIDAD Y LOS DISCURSOS GASTRONÓMICOS

Writing from and for the Periphery

Carving Out a Place for Spanish Food Studies

Lara Anderson

103

Hambre y pan duro. De los años de la autarquía a la gastronomía globalizada en ámbito español Enric Bou	115
IDENTIDADES PERIFÉRICAS	
Reyes de la gasolinera La rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición Ramón López Castellano	133
Capitalismo cool y clase media periférica en <i>Animales domésticos</i> de Marta Sanz Rubén Pérez-Hidalgo	147
Sexualidades periféricas Masculinidades alternativas en el cine español José Colmeiro	161
Perfiles biográficos de colaboradores	177

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Introducción

Desperiferalizando los estudios culturales ibéricos

José Colmeiro

(University of Auckland, New Zealand)

Alfredo Martínez-Expósito

(University of Melbourne, Australia)

«En la periferia nacen las olas»

José Luis Castro de Paz

Desde mediados de los años noventa los estudiosos del hispanismo peninsular en los centros universitarios anglosajones han venido llevando a cabo una progresiva redefinición del campo de estudio en una marcada doble dirección de interdisciplinariedad y multiculturalidad. Por un lado, han ido avanzando hacia las posiciones críticas e interdisciplinarias de los estudios culturales, según se han desarrollado en la academia angloparlante, como ampliación de las limitaciones de los estudios filológicos tradicionales. Por otro lado, se ha ido produciendo un desplazamiento hacia los estudios ibéricos, entendidos como un marco disciplinario más inclusivo y abierto a la pluralidad cultural y lingüística de la Península Ibérica.¹ Desde comienzos del siglo XXI estas líneas se han ido sedimentando sobre todo en el mundo académico de lengua inglesa, en congresos y publicaciones, y se han ido reflejando en la composición de los nuevos programas curriculares, más abiertos a una visión multicultural y plurilingüe de los estudios ibéricos y a formas no canónicas y hegemónicas de la cultura. En definitiva, la transformación del campo de estudio respondía a un intento de desperiferializar la diversidad de las culturas ibéricas, un notable logro en los centros académicos en lengua inglesa, pero irónicamente con relativo poco éxito hasta el momento

¹ Algunos de los volúmenes de carácter colectivo pioneros en el campo son *New Hispanisms: Literature, Culture, Theory* (Millington, Smith 1994); *Spanish Cultural Studies* (Graham, Labanyi 1995); *Spain Today: Essays on Literature, Culture and Society* (Colmeiro, Dupláa, Greene, Sabadell 19954); y *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music* (Dougherty, Azevedo 1999). También debe mencionarse la aparición de nuevas revistas académicas como *International Journal of Iberian Studies* (1988), *Journal of Iberian and Latin American Research* (1993) en Australia y Nueva Zelanda, *Arizona Journal of Spanish Cultural Studies* (1997) y posteriormente *Journal of Spanish Cultural Studies* (2000).

en la propia universidad española, todavía excesivamente constreñida por su tradicional rigidez disciplinaria y epistemológica.

Desde la periferia de Australasia, esta redefinición del campo se ha venido produciendo también en años recientes, tratando a su vez de subsanar los olvidos y los puntos ciegos de los centros, y proyectando perspectivas diferentes y complementarias. Esa ha sido la motivación de una serie de congresos de estudios ibéricos y comparatistas como el de «Parallel Pasts, Convergent Futures? Comparing New Zealand, Iberia, and Latin America» celebrado en Victoria University en 2010 (véase Gilmour, Murray 2011). También en 2010 tuvo lugar el simposio *Encrucijadas históricas: España, de la 2ª República al siglo XXI* (Zaza, González-Casanovas 2011), seguido en 2012 por el encuentro internacional *Encrucijadas globales: Redefinir España en el siglo XXI*, ambos celebrados en la University of Auckland. De este último congreso surgió un volumen colectivo de trabajos que trataban de examinar los procesos de redefinición de la cultura española contemporánea desde diferentes perspectivas críticas dentro de un marco global, prestando especial atención

a los efectos del nuevo marco político atlántico y europeo, a las tensiones entre el nacionalismo español y los nacionalismos periféricos, y las perspectivas transnacionales que están redefiniendo el concepto de nación. Asimismo, se examinan las grandes olas de emigración y exilio que han generado procesos de negociación y traducción cultural, con el gran reto de la integración de la diferencia étnica, racial, religiosa, lingüística. (Colmeiro 2014, 12)

El presente volumen surge a partir de las conversaciones mantenidas en el simposio *Repensar el Hispanismo del siglo XXI desde la Periferia*, celebrado en la University of Melbourne, en marzo de 2016, que tomaba el relevo de los anteriores encuentros y continuaba una serie de conversaciones sobre los nuevos horizontes de los estudios ibéricos en el siglo XXI, vistos desde la perspectiva periférica de los trabajos realizados en Australasia, en un contexto de crisis de las humanidades y del propio concepto del hispanismo tradicional. El simposio intentaba abordar algunas de las cuestiones básicas de los estudios culturales: ¿bajo qué condiciones se pueden modificar las relaciones de dominación y hegemonía entre el centro y la periferia? Y, más concretamente, ¿se pueden desperiferializar los estudios hispánicos desde una posición periférica?

Los trabajos contenidos en este volumen tratan de revisar la periferialización de los estudios hispánicos peninsulares en el campo de las humanidades, recogiendo las nuevas aportaciones de los estudios ibéricos, revalorizando, al tiempo, lo periférico como posicionamiento geográfico, cultural e ideológico, a la hora de cuestionar la óptica hegemónica del centro y la onda expansionista del neoliberalismo. Se trata de una múltiple

tarea de desperiferialización.² En el campo español, esto incluye el estudio de las culturas periféricas, no solo de las llamadas nacionalidades históricas ausentes del canon cultural/literario/lingüístico castellano (catalán, gallego, euskera), sino también de otras culturas étnicas minorizadas y otros grupos que han sido tradicionalmente desplazados a diferentes tipos de periferia, tales como los exiliados, los presos políticos, los inmigrantes, los gitanos, las clases trabajadoras o las minorías sexuales.³

Significa también explorar los nuevos marcos teóricos informados por acercamientos críticos laterales, híbridos, transversales y transnacionales que recogen la permeabilidad de campos y disciplinas académicas, y abiertos a diferentes ópticas interdisciplinarias, donde pueden tener cabida, entre otros, los estudios culturales, el cine y los medios audiovisuales, la memoria cultural, el testimonio, la globalización, la emigración, los estudios de género y *queer*, los estudios étnicos, la gastronomía, la cultura popular, la geografía cultural y la teoría postcolonial. Todo ello en un marco postnacional y postcolonial, sostenido por un proceso de reevaluación de las características de centros y periferias, así como de la relación entre lo español y lo postcolonial, y en definitiva de las interacciones culturales entre lo local y lo global. Desde estas perspectivas se plantea una nueva cartografía atenta a los reposicionamientos políticos y culturales en los que se sitúan Cataluña y España, Galicia y Nueva York, o la metrópolis peninsular y Filipinas.

La primera sección del presente volumen, «Memorias periféricas, rescatando los olvidos de la historia», se enfoca en la relación conflictiva del presente con el pasado colectivo de España, así como las operaciones de rescate de identidades y memorias silenciadas, en particular las de grupos marcados por la otredad y marginados históricamente. El trabajo de Nicola Gilmour, «Historical Fiction in Spain: History, Memory and Mythscape», examina el gran auge experimentado por la ficción histórica medieval en la cultura española contemporánea, y las razones de su gran popularidad, explorando diferentes marcos teóricos para entender su contribución a la identidad cultural española. Su estudio se remonta al impulso que adquirió la ficción histórica medieval ambientada en la «España de las Tres Culturas» desde principios de los años noventa, a raíz de las diversas conmemoraciones del Quinto Centenario de 1992, como un intento de acercamiento a la multiculturalidad histórica olvidada, y a la vez de autoafirmación de su propia modernidad. Al mismo tiempo, Gilmour estudia el controversial

2 Para una teorización sobre la desperiferialización cultural en el mapa local-global, véase Colmeiro 2017.

3 Martínez-Expósito (2015) describe estrategias de asimilación y homogeneización cultural favorecidas por el neoliberalismo hegemónico que está en la base de iniciativas como Marca España.

tema de la ‘convivencia’ de diferentes comunidades étnicas y religiosas (cristiana, judía, musulmana), que este género frecuentemente presenta de manera idealizada, así como las persecuciones y expulsiones, vinculándolo con otras vitales cuestiones sociales y políticas contemporáneas surgidas en esos años al amparo de la globalización, tales como la migración islámica, el terrorismo, la diversidad cultural, las nuevas formas de memorialización del Holocausto y el auge de la memoria histórica. Es por ello un género que se sitúa en el pasado pero que responde a las necesidades del presente. Gilmour aboga por leer este género de nuevas novelas históricas no solo como una aportación a la historia o la memoria colectiva, como formas de corregir o rellenar silencios u olvidos, sino también de leerlo en el sentido de su participación en la construcción de una mitología nacional más acorde con los ideales de la España moderna posfranquista que ve la inclusividad, la tolerancia, la convivencia y la apertura a identidades periféricas como valores de su identidad cultural.

El trabajo de Sarah Leggott, «De Ventas a Ravensbrück: Memorias de la represión sexuada en los testimonios de Mercedes Núñez Targa», es una doble aportación a la desperiferialización de memorias marginadas. Por una parte las historias de las prisioneras políticas republicanas, todavía bastante desconocidas salvo algunas sonadas excepciones, y por otra del tema de la violencia sexual practicada contra ellas por el régimen franquista, tema igualmente poco estudiado hasta ahora por la crítica cultural. El capítulo examina esta doble represión a través de los escritos testimoniales de Mercedes Núñez Targa, activista republicana catalano-gallega todavía poco conocida y estudiada, que fue encarcelada después de la Guerra Civil debido a su clandestina labor política en España, y posteriormente durante su actividad en la resistencia en Francia y Alemania. Leggott se centra especialmente en su obra testimonial *Cárcel de Ventas* (1967) reeditada como *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück* en 2016 conjuntamente con su segundo testimonio *Destinada al crematorio* (1980), con abundante material complementario. En esta obra, Núñez Targa documenta las terribles condiciones que soportaron las presas republicanas y la práctica generalizada de violencia sexual infligida a las mujeres presas en los campamentos y prisiones franquistas. Como demuestra Leggott, Núñez Targa utiliza el género testimonial para relatar sus propias experiencias y las de sus compañeras de prisión, destacando el trato especialmente cruel dirigido a madres y mujeres embarazadas como parte de la estrategia del régimen franquista para prevenir la transmisión transgeneracional de las ideologías de izquierda. Apoyándose en el trabajo crítico de Susana Cavallo sobre la violencia sexuada, Leggott analiza las prácticas de castigo sobre el cuerpo femenino descritas por Núñez Targa, por medio de torturas y vejaciones y otras técnicas de deshumanización, debido a su transgresión de su «naturaleza femenina», según la concepción de la división sexual de la labor por el régimen franquista.

La segunda sección del volumen, «Las nuevas cartografías: postcolonialidad, postnacionalismo y globalización», recoge varios ensayos que aportan nuevas miradas sobre las relaciones de centro y periferia desde perspectivas influidas por la teoría postcolonial y los estudios globales. Se analizan las interacciones entre metrópolis y excolonias, las tensiones culturales en la redefinición del estado nación por parte de las comunidades periféricas, y la construcción de nuevos mapas culturales que surgen de la globalización.

El trabajo de José Miguel Díaz Rodríguez, «The Location of the Philippines within Spanish Official Frameworks», representa una importante contribución a la ampliación de miras de los estudios ibéricos sobre las relaciones de España con sus excolonias asiáticas y la presencia española en el Pacífico, generalmente relegadas al olvido, incluso a pesar del auge de los estudios postcoloniales de carácter transatlántico que han surgido en años recientes, que se han centrado especialmente en las relaciones históricas y contemporáneas con Latinoamérica y África.⁴ Este artículo problematiza esos olvidos y explora la construcción simbólica y cartográfica de Filipinas desde la óptica española. En contraste con los estudios filipinos que problematizan las concepciones de Filipinas como asiáticas, Díaz Rodríguez se centra en las percepciones españolas contemporáneas del archipiélago en los planes políticos y económicos oficiales con el objetivo de acceder a la región de Asia-Pacífico, en la que Australia y Nueva Zelanda están incluidas, en la era de la globalización. Filipinas juega un papel importante en estos planes, ya que está categorizado como un país prioritario para las acciones españolas en esta región, principalmente debido a los vínculos coloniales compartidos. A pesar de esta historia compartida, Díaz Rodríguez sostiene que hay varias percepciones ambivalentes españolas que ubican a Filipinas como un país conectado a España y, al mismo tiempo, en la periferia de países con herencia hispana, lo cual es evidente en el arrinconamiento de los estudios filipinos dentro del hispanismo. Su análisis revela que las percepciones oficiales españolas encubren frecuentemente importantes motivaciones políticas y económicas, en relación con la utilidad que la ubicación de Filipinas puede tener para España como puerta de entrada en el gran mercado asiático-pacífico, debido sobre todo al enfoque neoliberal de ciertas políticas españolas que restablecen una dinámica de centro/periferia en un contexto global neocolonial.⁵

4 Para un estudio de las implicaciones de las cartografías del Pacífico para los estudios culturales ibéricos, véanse los trabajos de Mercedes Maroto (2005; 2008).

5 Para un análisis de las motivaciones políticas y económicas de estos proyectos oficiales de entrada en el Pacífico, anclados en una ideología marcadamente neoliberal y justificados igualmente por consideraciones históricas, tales como la expedición conmemorativa de la circunnavegación ilustrada de Alejandro Malaspina, véase el volumen colectivo sobre el proyecto *Malaspina 2010* (Colmeiro 2011).

Desde un doble posicionamiento teórico periférico/postcolonial, Stewart King investiga la novela criminal catalana contemporánea en su ensayo «Detectar la nació. Una lectura periférica sobre la novela criminal i la condició postcolonial a Catalunya». Considerado uno de los grandes géneros populares surgidos durante la Transición como respuesta a los cambios políticos y culturales, y con un particular desarrollo por parte de escritores catalanes, King examina la función simbólica de la novela criminal en la cultura catalana post-franquista como un vehículo para superar la crisis de identidad catalana causada por las políticas de asimilación cultural y lingüística promulgadas por sucesivos regímenes centralistas. El artículo examina las diversas estrategias narrativas típicas del género que los escritores catalanes han empleado, tanto en castellano como catalán, para interrogar críticamente las tensiones y las asimétricas relaciones de poder, y así resistir las prácticas homogeneizadoras del Estado-nación y construir imaginariamente una comunidad catalana diferenciada.

En su ensayo «Between Both Sides of the Atlantic: Galician Visual Artists in New York», Ekaterina Volkova investiga las particulares relaciones de la cultura visual gallega entre lo local y lo global, dentro de un nuevo mapa cultural transnacional que trasciende las limitaciones del Estado nación. El ensayo supone una aportación significativa al renovado campo de los estudios culturales gallegos en la academia anglosajona, y de su progresiva salida en los últimos años de la periferia del hispanismo, como lugar de interés académico por la construcción de una identidad cultural diferenciada en literatura, música, cine y cultura popular.⁶ Volkova aporta a los últimos avances en el campo marcados por los efectos de la movilidad cultural, la globalización y la expansión interdisciplinaria para incluir áreas como las artes visuales previamente consideradas como una 'periferia' de los estudios gallegos, tradicionalmente centrados en los criterios filológicos tradicionales. El ensayo analiza así la obra de dos artistas visuales gallegos contemporáneos, el escultor Francisco Leiro y el pintor Antonio Murado, que desarrollan su trabajo a ambos lados del Atlántico, entre Galicia y Nueva York, uno de los centros de arte contemporáneo más importantes en el escenario global. Volkova examina los trabajos de estos destacados artistas gallegos ampliamente reconocidos internacionalmente y analiza las fuentes de su poder creativo vinculadas a sus raíces gallegas. La autora considera la obra de Leiro y Murado como un ejemplo de las conexiones interculturales entre los dos lados del Atlántico y de la creación de un nuevo mapa cultural que trasciende los límites geopolíticos y redefine el concepto de cultura gallega.

6 Destacan aquí los trabajos pioneros en inglés de Hooper y Puga (2011), Romero (2012), Miguélez-Carballeira (2014), y Colmeiro (2017).

La tercera sección del volumen, «La periferialidad y los discursos gastronómicos», aborda el estudio de las culturas periferializadas desde la perspectiva de los estudios gastronómicos. La creciente popularidad de lo gastronómico dentro de los estudios culturales está abriendo nuevas y sorprendentes perspectivas críticas no sólo sobre tradiciones más o menos canónicas relativas a la alta cocina y la cultura gastronómica oficial, sino sobre todo a las prácticas cotidianas y a las economías de consumo ligadas a productos, alimentos, rituales y comportamientos sociales en torno al fenómeno culinario.

El trabajo de Lara Anderson, «Writing from and for the Periphery: Carving Out a Place for Spanish Food Studies», describe la relativa marginación académica en la que tradicionalmente se han mantenido los estudios gastronómicos. Este tipo de marginación, argumenta Anderson, representa un tipo de periferialización epistemológica no desprovista de consecuencias prácticas, tales como la escasa presencia del hecho culinario en los estudios históricos, literarios y culturales, y por ende la carencia, en los estudios hispánicos, de una perspectiva culinaria sobre todo tipo de procesos sociales. Anderson pone como ejemplo su propia trayectoria como investigadora del nacionalismo gastronómico y de conceptos de honda repercusión en la creación de diversos discursos nacionalistas (sobre todo el español y el catalán), tales como la olla podrida o las recetas ‘a la española’. La importancia de ciertos textos y libros de cocina se pone de manifiesto en dos de Ignacio Doménech: *La teca: la veritable cuina casolana de Catalunya* (1924) y, ya durante el franquismo, *Mi plato: cocina regional española* (1942). Este tipo de textos documentan con enorme claridad las tensiones entre centro(s) y periferia(s), así como la existencia de ciertas jerarquías de importancia entre las diferentes periferias, mediante la descripción nacional/regional de recetas y alimentos.

En su trabajo «Hambre y pan duro. De la autarquía a la gastronomía globalizada en ámbito español», Enric Bou parte de la premisa, ampliamente comprobada por la experiencia de décadas recientes, de que España es uno de los destinos gastronómicos más importantes a nivel global. Bou explora el contraste entre la elevación del país a meca gastronómica durante el período democrático y su deterioro alimentario durante la posguerra y el franquismo, cuando la autarquía y la economía de subsistencia hicieron que amplias capas de la población sufrieran el hambre al que hace referencia el título del capítulo. Bou escoge cuatro ilustraciones de los diferentes modos de pensar lo gastronómico en la cultura española, remontándose la primera de ellas, por orden cronológico, a los célebres artículos de costumbres decimonónicas en los que Larra describe con humor los pobres modales culinarios de las clases populares. La segunda ilustración la componen algunas de las películas más famosas de Luis Buñuel: *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970), *Le fantôme de la liberté* (1974), y *La Voie Lactée* (1969).

Bou apunta que el tratamiento de la comida y el acto de comer en estas películas guarda estrecha relación con dos líneas interpretativas diferentes pero en el fondo conectadas entre sí: la denuncia de las contradicciones de la moral burguesa y la expresión de la sexualidad reprimida. La tercera es una detallada consideración de las prácticas culinarias durante el franquismo, que Bou documenta con textos de Doménech, Néstor Luján, Josep Pla y Álvaro Cunqueiro. Bou pone el acento en conductas individuales y sociales en tiempos de hambre y escasez, tales como la sustitución de alimentos por sucedáneos, la implantación del racionamiento y tácticas de supervivencia como el estraperlo. La cuarta y última es una lectura multicultural y postcolonial de la cultura culinaria española durante la democracia, que dejando a un lado la consideración del país como destino para el turismo gastronómico se centra en las dinámicas surgidas con la inmigración. Cuestiones como hibridación, desplazamiento o conflicto intergeneracional se movilizan en relación a la película *El próximo Oriente* (2006), de Fernando Colomo, como ejemplo de conflicto culinario entre madrileños e inmigrantes musulmanes. El ensayo de Bou, pues, representa una muy necesaria contribución a la recuperación de una memoria histórica de índole gastronómico-culinaria que establece relaciones de gran interés entre las prácticas alimentarias y los procesos sociales, políticos y económicos de las que aquéllas forman parte.

La cuarta y última sección del volumen, «Identidades periféricas», explora varios ángulos de la compleja y multifacética problemática de la identidad en contextos periféricos. El estudio de identidades no hegemónicas ha sido una de las piedras angulares de los estudios culturales desde sus inicios. Esta sección del volumen contribuye al estudio de este tipo de identidades haciendo uso del paradigma desperiferalizador que alienta todo el volumen.

En «Reyes de la gasolinera: la rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición», Ramón López Castellano recupera para los estudios culturales un género que ha sido hasta ahora menos estudiado de lo que su dimensión social podría haber hecho pensar. Movilizando conceptos clave como franquismo sociológico, nacional-flamenquismo e identidad quinqui, López Castellano desarrolla las discusiones abiertas en su momento por Borja de Riquer y Teresa Vilarós sobre los cambios sociales y económicos que favorecieron el florecimiento de identidades marcadamente a- o anti-hegemónicas durante el tardofranquismo y la transición. Con representantes de la talla de Las Grecas o Los Chichos, la rumba vallecana, heredera de la rumba catalana y claramente abierta a influjos transnacionales que llegaban de la mano del rock, el pop, el soul y el funk, dialoga críticamente con todos los modos de la subalternidad, como las identidades gitanas, quincalleras o suburbanas, posicionándose contra unas clases medias acomodaticias y alienadas. El trabajo de López

Castellano contribuye en no poca medida a cubrir un vacío difícil de explicar en los estudios culturales ibéricos y demuestra que las culturas marginales y periferalizadas son parte constitutiva y primordial de los procesos históricos de transición.

Rubén Pérez-Hidalgo discute en «Capitalismo *cool* y clase media periférica en *Animales domésticos* de Marta Sanz» un concepto clave para comprender los mecanismos de periferalización de las clases medias en un contexto socio-económico en el que se tiende a teorizarlas como hegemónicas por su capacidad de consumo y por su peso demográfico. Un detallado análisis de la novela *Animales domésticos* (2003), de Marta Sanz, permite a Pérez-Hidalgo ensayar el concepto de «capitalismo *cool*», con el que Jim McGuigan explica la capacidad del capitalismo para incorporar sus propias auto-críticas y dar así lugar a un sistema de producción cultural en el que la rebelión y la desafección se integran perfectamente con el resto del sistema. Pérez-Hidalgo propone conceptualizar la clase media española desde la periferia europea para de este modo poder describir una ideología de la clase media periférica. Desprovista de agendas emancipadoras, esta ideología es fundamentalmente contradictoria ya que se ve condicionada tanto por el individualismo extremo del neoliberalismo como por su emasculación económica en tanto que sociedad periférica. Sólo mediante el autoengaño del capitalismo *cool*, señala Pérez-Hidalgo, se sostiene la aporía de las clases medias españolas durante la crisis financiera.

Cierra el volumen el ensayo «Sexualidades periféricas. Masculinidades alternativas en el cine español», de José Colmeiro. Como en capítulos anteriores, Colmeiro procede a una lectura de identidades habitualmente consideradas no hegemónicas, en este caso sexualidades alternativas, pero sometiéndolas a una interpretación en términos de periferia y centro. El estudio de las masculinidades en el cine español, como señalan Fouz-Hernández y Martínez-Expósito (2007), no puede desligarse del estudio de las relaciones de poder y sumisión que caracteriza las relaciones de género y que están en la base de conceptos clave como el de masculinidad hegemónica. Colmeiro examina los archivos visuales de la memoria cinematográfica y se centra en dos representaciones de la homosexualidad durante el franquismo: *Diferente* (1961), de Luis María Delgado, y *No desearás al vecino del quinto* (1970), de Ramón Fernández. Colmeiro sitúa estas dos películas en una trayectoria histórica que arranca con las sutilmente homoeróticas películas de cruzada de la temprana posguerra y culmina con la cristalización de un género propiamente gay a manos de Pedro Almodóvar a comienzos de la democracia. Su lectura de *Diferente* enfatiza tres elementos característicos de la cultura periferalizada: la expresión oblicua (de obligado cumplimiento en este caso ya que la censura franquista prohibía explícitamente la expresión de la homosexualidad), la puesta en escena simbólica (con profusión de códigos expresionistas) y la incorporación de códigos intertextuales procedentes de la otredad (por ejemplo, música de

jazz, *underground*, afro-caribeña). Esta lectura contribuye a la creciente revalorización de *Diferente* como una película de singular importancia en la historia del cine español. Por su parte, *No desearás al vecino del quinto* ilustra las aporías y ansiedades del desarrollismo tardofranquista mediante una construcción de la masculinidad inequívocamente hispana: el landismo. Colmeiro analiza las contradicciones, ansiedades y ambivalencias del discurso que sostiene y explica la película, que no es sino el choque entre una sociedad retrógrada y sus ansias de europeísmo y modernización. A modo de coda, Colmeiro propone *Laberinto de pasiones* (1982), de Almodóvar, como una continuación *queer* de la estética camp de *Diferente* y como una inversión «maricona» (término que Colmeiro sugiere para referirse al *queer* hispánico) de *No desearás al vecino del quinto*. El ensayo de Colmeiro constituye, mediante su propuesta (des)periferalizadora, un significativo paso adelante en el estudio de las sexualidades no heteronormativas en las culturas ibéricas.

Los trabajos del presente volumen ofrecen colectivamente un gran abanico de perspectivas críticas que muestran a la vez el reto y las grandes posibilidades de repensar los estudios ibéricos desde la periferia, en sentido literal pero sobretodo metafórico, para revisar los cánones culturales preexistentes, y sus vacíos, exclusiones e invisibilidades. Nuestro proyecto colectivo, plurilingüe, interdisciplinario y multicultural, refleja a su vez la necesidad de ampliar los estudios ibéricos, convencidos de que las perspectivas periféricas son las más amplias e inclusivas y sabedores de que las olas nacen en la periferia.

Los editores agradecemos enormemente las excelentes aportaciones de todos los colaboradores que han participado en este volumen, y encomiamos su dedicación y paciencia, agradecimiento que extendemos al equipo editorial de la serie Biblioteca di *Rassegna Iberistica* que ha acogido de manera entusiasta este proyecto, en las antípodas geográficas, pero cercano en sus planteamientos inclusivos y abiertos a la comunidad académica y lectora internacional de la era digital. Es nuestro deseo que este proyecto colectivo desde la periferia habrá de fortalecer los estudios ibéricos.

Bibliografía

- Castro de Paz, José Luis (2002). «En la periferia nacen las olas. Nouvelle Vague y documental». Heredero, Carlos F.; Monterde, José Enrique (eds), *En torno a la Nouvelle Vague*. Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón; IVAC; CGAI; Filmoteca de Andalucía, 97-110.
- Colmeiro, José (ed.) (2011). «Revisiting the Malaspina Expedition in the South Pacific: Cultural Contacts and Contexts», no. 6(2), *Europe-New Zealand Research Series*. URL <https://cdn.auckland.ac.nz/assets/>

- arts/documents/revisiting-the-malaspina-expedition.pdf (2018-12-01).
- Colmeiro, José (2015). *Encrucijadas globales: Redefinir España en el siglo XXI*. Madrid; Frankfurt: Editorial Iberoamericana; Vervuet.
- Colmeiro, José (2017). *Peripheral Visions/Global Sounds. From Galicia to the World*. Liverpool: Liverpool University Press.
- José Colmeiro, José; Dupláa, Christina; Greene, Patricia; Sabadell, Juana (1995). *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Hanover (NH): Dartmouth College.
- Dougherty, Dru; Azevedo, Milton (1999). *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music*. Berkeley: International and Area Studies, University of California at Berkeley.
- Fouz-Hernández, Santiago; Martínez-Expósito, Alfredo (2007). *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. London: IB Tauris.
- Gilmour, Nicola; Murray, Warwick (eds) (2011). «Exploring Contemporary and Historical Comparisons and Connections Between New Zealand, Iberia and Latin America», spec. issue, *Journal of New Zealand Studies*, 11.
- Graham, Helen; Labanyi, Jo (1995). *Spanish Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hooper, Kirsty; Puga, Manuel (eds) (2011). *Contemporary Galician Studies: Between the Local and the Global*. New York: Modern Language Association of America.
- Maroto Camino, Mercedes (2005). *Producing the Pacific: Maps and Narratives of Spanish Exploration (1567-1606)*. Amsterdam: Rodopi.
- Maroto Camino, Mercedes (2008). *Exploring the Explorers: Spaniards in Oceania, 1519-1794*. Manchester: Manchester University Press.
- Martínez-Expósito, Alfredo (2015). *Cuestión de imagen: cine y Marca España*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Miguélez-Carballeira, Helena (ed.) (2014). *A Companion to Galician Culture*. London: Tamesis.
- Millington, Mark; Smith, Paul Julian (1994). *New Hispanisms: Literature, Culture, Theory*. Ottawa: Dovehouse.
- Romero, Eugenia (2012). *Contemporary Galician Culture in a Global Context: Movable Identities*. Plymouth: Lexington Books.
- Zaza, Wendy-Lynn; González-Casanovas, Roberto (eds) (2011). *Encrucijadas históricas de la España contemporánea: Textos y contextos que marcan época*. Auckland; Salamanca: Editorial Ambosmundos.

Memorias periféricas, rescatando los olvidos de la historia

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Historical Fiction in Spain

History, Memory and Mythscape

Nicola Gilmour

(Victoria University of Wellington, New Zealand)

Abstract Medieval historical fiction is a popular genre in Spanish publishing. This essay interrogates the popularity of these novels, and explores the possible theoretical frameworks for understanding its contribution to Spanish cultural identity. It traces the rise of medieval historical fiction set in the “España de las Tres Culturas” from the early 1990s, with particular reference to 1992’s Quincentennial commemorations. Furthermore, the subject matter of these novels (*convivencia* between ethno-religious communities) links it to modern social and political issues – Islamic immigration, terrorism, cultural diversity, Holocaust memorialisation and historical memory – that also arose in the 1990s, giving it special relevance. To understand the contribution of this genre to Spain’s historical vision, this essays examines its relation to both history and memory, highlighting the problem of reading historical fiction in either of these ways. The paper concludes that a better way to understand historical fiction’s contribution to Spanish cultural identity is to see it as a part of a process of constructing a national mythscape, rather than as part of Spain’s history or collective memory.

Keywords Historical novel. History and fiction. Collective memory. National mythscape. Medieval historical fiction.


The fact that historical fiction is, and has been for over twenty years, a boom genre in Spanish publishing, has been noted by a number of critics, fascinating some and irritating others. In 2000, Santos Sanz Villanueva stated that “la presencia, hasta los límites del agobio, de novelas históricas es uno de los más llamativos fenómenos de la narrativa reciente española” (2000, 355). Six years later, revisiting the subject, he said that, while in 2000 the quantity of historical fiction being published was “una marejada gruesa”, by 2006 it was a “tsunami con los naturales efectos arrasadores” (2006, 219-20).

José Jurado Morales lists exhaustively the evidence of the significance of the historical novel in the Spanish market, referring to “la existencia de editoriales especializadas, la creación de colecciones específicas, [...] la convocatoria de premios [...], los monográficos sobre la cuestión [...] la multitud de estudios [...], la celebración periódica de congresos y seminarios [...] y la proliferación de auténticos best-sellers” (2006, 8-9) all signs of massive support from both the publishing industry and readers. Carlos García Gual too notes that, despite its “poco prestigio entre críticos e historiadores”,

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 13 e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

DOI 10.30687/978-88-6969-302-1/001

ISBN [ebook] 978-88-6969-302-1 | ISBN [print] 978-88-6969-303-8

© 2019 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

the historical novel “goza de una excelente salud, tanto por la profusión de sus autores, como por la fidelidad de sus muchos lectores” (2002, 9). Within that general wave of popularity, Fernando Gómez Redondo finds that “[l]a novela histórica de temática medieval – por el número de títulos publicados y la coherencia de sus planteamientos – constituye uno de los fenómenos literarios más singulares de las últimas décadas” (2006, 358).

The seemingly insatiable Spanish demand for and supply of historical fiction in general, and that relating to the medieval period in particular, has been the centre of my own research for a number of years. I focus on historical novels in which representations of the two historical ethno-religious minorities of the Iberian Peninsula (Muslims and Jews) play a significant part.¹ These novels – both ‘popular’ and more ‘literary’ works – are usually set in the period between 711 and 1492, the period when Christians, Muslims and Jews cohabited within the boundaries of the Iberian Peninsula. This period, often referred to as the “España de las Tres Culturas”, provides the setting for fictional representations of both the *convivencia* of the three cultures, and its failure. My intention in this chapter is twofold: firstly, to explore reasons for the popularity of these particular stories; and secondly, to problematise historical fiction’s perceived connection with history and memory. I conclude by positing an alternative way of understanding the socio-cultural function of this genre through the concept of a national mythscape.²

Novelists and critics alike have asserted the close connection between the historical novel and the present, belying the common idea of historical fiction as entertaining, escapist stories about the past. For novelist Antonio Gómez Rufo, for example, “la novela histórica también debe ser un pretexto para explicarnos qué está pasando en nuestros días” and he uses the past “más o menos como espejo en el que vemos nosotros mismos” (2006, 65). Critic García Gual describes the link between historical fiction and the present thus: “La narración novelesca propone una evasión al llevar al lector al pasado, pero al tiempo atrae ese pasado evocado hacia el presente, mostrando la semejanza de uno y otro” (2002, 139). These writers, and others, articulate a view that an important function of the historical novel is its relevance to the present. It speaks to the present and provides something the present needs or wants to learn from the past. For the purposes of this chapter, I ask but what needs of the present are being met by the medieval historical novel in Spanish fiction?

1 My focus has been largely on works published after 1992, a watershed year in relation to this topic, as I explain later.

2 It is worth mentioning here (although it is beyond the scope of this essay to do more) that this project of understanding historical fiction as a contribution to the refashioning of the national mythscape is intimately linked to other rewritings of history. For example, the peripheral nationalisms too have sought to refashion the Francoist Castilian-centric national mythscape into one which allows for the inclusion of peripheral histories, identities and subjectivities.

While the Middle Ages has been a focus of historical fiction from the very beginning of the genre, the main surge in its popularity in Spain, I argue, can be dated to the early 1990s, in particular to the massive publicity surrounding 1992's Quincentennial commemorations. 1992 represented both a celebration of Spain's newly achieved modernity,³ and a commemoration of events in Spain's past, marking the quincentennial of the 'Discovery' of the Americas, the expulsion of the Jews and the defeat of the Muslim Kingdom of Granada. Although the commemorations were primarily focussed on the relations between Spain and the Americas, 1992 also included within its scope the promotion of Spain's Jewish and Muslim history. Thus, Morgan has argued, in 1992, Spain "reaffirmed its long-undervalued Arab and Jewish cultural traditions" (2000, 65-6).

To promote a public awareness of and stimulate popular interest in the Islamic and Jewish cultures, two working parties, Sefarad 1992 and al-Andalus 1992, were set up, leading to public exhibitions, publications, conferences and symposia. Both working groups pitched their project as promoting a 're-encounter' or 'rediscovery' of the immense wealth of Spain's lost, or forgotten, non-Christian roots, while not necessarily focusing too overtly on how this loss came about.⁴ While some proposed a more critical re-examination of the events of 1492 from the perspective of the victims,⁵ generally the commemorations were viewed positively.

The fact that this 'lost heritage' was relatively unknown can be attributed to the dominant conservative line taken by Spanish historiography from the nineteenth century onwards, in which the Muslim and Jewish parts of Spanish history were treated as irrelevant to Spain's 'true' Visigothic, Christian tradition. The defeat of the Muslims and the expulsion of the Jews were seen as necessary to ensure Spain's essential identity as an imperial, Catholic and Castilian nation and any contribution of these 'other' communities to Spanish culture and national identity needed to be erased from history in the cause of upholding Spain's Christian tradition. This view was imposed by the Franco regime in historical scholarship and education as the historians of the State exerted a sustained coercive power over ideas about the past, "with the dual aim of stifling dissent and controlling the sense of history" (Herzberger 1995, 12). The Francoist privileging of one particular view of the historical past to justify and legitimate itself

3 The events include the Games of the XXV Olympiad held in Barcelona, the Universal Exposition in Seville and Madrid being named European Capital of Culture that year.

4 For more on this issue see Gilmour 2017b and the report by the Comisión Nacional, *500 Years, 500 Programs* (1988).

5 Eduardo Subirats (2003) and Juan Goytisolo (2003) have repeatedly and vociferously expressed criticism of the way in which significant parts of Spain's past were ignored in the construction of the official events of the Quinto Centenario.

left a gap in the historiography (and in literature⁶) the extent and nature of which became visible as a result of the commemorations of 1992.

A key result of this increased visibility and activity, as Jennifer Green notes, was that after 1992, there was a growing tendency “to profess pride in Spain’s multicultural past” (1998, 16). The idealised, romanticised vision of a multicultural past is encapsulated in the expression “España de las Tres Culturas”, which captured the public imagination over the 1990s. This term was, and is, often used as a kind of shorthand for what is assumed to be a tolerant and multicultural medieval Spain, where the three faiths and cultures lived together in peace and harmony, influencing each other and interacting in a positive way – almost an “interfaith utopia” (Soifer 2009, 31).⁷ This is a seductive vision of Spain’s past which connects to present social needs, as I will explain shortly. Given the enthusiasm generated by 1992, it is not surprising that writers of historical fiction begin to turn to the Muslim and Jewish past for material for their stories; a different story was waiting to be told.

A second reason for the surge in the popularity of medieval fiction from 1992 onwards relates to the way in its subject matter (particularly in regard to *convivencia* between ethno-religious communities and its failure) links it to particular social and political issues that arose in Spain at that same time. With regard to Muslim Spain, social issues that might be seen to make the medieval past particularly relevant to the present include a renewed Islamic presence in Spain due to high immigration from North Africa in the 1990s and early 2000s. This situation not only triggered the need for greater cultural awareness, but also reawakened a five-hundred-year-old conception of Muslims as Spain’s Other *par excellence*, a view which had been reinforced by the Franco regime in its propaganda (García García 2001, 13; Flesler 2008, 80). Interaction between Muslims, Christians and Jews also became of importance in light of the fundamentalist Islamist terrorist attacks from the early 2000s onwards around the world, including Spain, as well as ongoing conflicts in the Middle East.

With respect to the medieval Jewish (and *converso*) communities of Spain, present triggers included an increasing awareness within Spain in the twenty-first century of the Holocaust and therefore possible connections with the treatment of Jews in Spain in the fifteenth century.⁸

6 Paloma Díaz-Mas, for example, refers to “un largo período de silencio casi absoluto” in reference to fictional representations of the Jews over most of the twentieth century (1997, 348).

7 Needless to say, this simplistic vision has been widely critiqued by historians like Serafín Fanjul ([2000] 2004; 2004), Novikoff (2005) and many others.

8 Alejandro Baer (2011) traces the development of Holocaust memorialisation in Spain as part of the integration of Spain into the wider European debate about history, culture and memory. He also points to the link between Holocaust memory and Republican memory (2011, 95).

There was also a growing interest in the question of historical (in)justice and historical memory in Spanish society. The experience of the medieval Jewish community, rejected as Other and, as a result, expelled as a threat to the nation and wiped from the nation's history, can easily be seen as a parallel to the condition of the defeated Republicans of the Spanish Civil War and their inner and territorial exile.

Fictional re-imaginings of the treatment of the historical Muslim and Jewish communities in Spain's medieval past, thus, raise questions pertinent to the present of how a society lives and deals with an ethno-religious Other and how a society acknowledges a wrong in its past. Furthermore, the question of cultural diversity also connects to the diversity and identities not just of migrants but also of the peripheral historical nationalisms, also repressed under Franco. In other words, solutions to the thorny issues of cultural diversity, tolerance and integration – issues very relevant to contemporary society – can be read into representations of the *España de las Tres Culturas*. But how can we understand the role historical fiction plays in relation to Spain's understanding of its past?

Best-selling fiction reaches far more readers than any work of historical scholarship (Coll-Tellechea 2002, 307) and the impact of this reach should not be underestimated. According to Jerome de Groot, popular cultural products like historical novels “are extremely influential in creating and sustaining a particular type of historical imaginary,” albeit one that perhaps contradicts or simplifies the historical reality (2010, 49). As influential cultural manifestations of history, they form part of what Marek Tamm refers to as “‘stories we live by’, [...] narrative templates which give coherence to a community's past” (2008, 510-11) and are “one of the most influential shapers of cultural memory” (502). Historical fiction is seen by scholars as having a complex relation with both history (understood as historiography) and, increasingly, with collective or cultural memory, as another way of narrating, constructing and understanding the past. In the remainder of this chapter I explore these connections and posit a different way of conceptualising the role that historical fiction plays in order to answer the questions I posed above.

Historical fiction is often presented as being in opposition to works of historical scholarship, despite a number of similarities between them that were highlighted by poststructuralist scholars and historians such as Hayden White.⁹ Curthoys and Docker argue that “history presents the results of its enquiries, its research, as narrative, and so necessarily enters into and partakes of the world of literary forms” (2005, 11). Both historians and novelists select the events they write about and endeavour to organise those events coherently, often deploying certain common narra-

9 David Herzberger (1995) summarises this debate in his book's introduction (4-9).

tive techniques to construct their narratives and persuade their readers of their perspective. Historical fiction, like history, is a form of writing about the past; it contributes to the understanding a community has of its past and, in the process, contributes to ideas about national or community identity – but with significant differences.

History and historical fiction are read with very different expectations about the nature of the end result, largely due to the truth claims that the two kinds of writing can make. Works of historical scholarship are expected to stick truthfully and accurately to the historical facts, not to embellish them or imagine alternatives. Historical fiction, on the other hand, is a work of the imagination, written using the events of the past (and, indeed, the work of historians) as raw material but not necessarily being constrained by them. If we wish to know if a particular aspect of a fiction actually happened, Herzberger (1995, 4) affirms, we generally turn to the texts of historians for verification. Indeed, when authors wish to emphasise the veracity of their historical fiction, they often provide lengthy historiographical bibliographies for their readers.

For some practitioners of the historical novel, the particular contribution of their art to historical understanding (frequently expressed in Introductions or Afterwords to the novels) is by way of humanising the past. By adding colour, emotion and so on (putting fictional flesh on the historical bones of the past, so to speak), the historical novel allows for empathetic engagement with, and therefore supposedly a better understanding of, a long-dead past, lost to living memory but resurrected by the artistic imagination of the writer. Some authors and critics argue that, as such, historical fiction not only makes history feel more real, presenting it is a more palatable and accessible form, but also embodies a kind of truth (albeit an imagined one) about the historical events – a truth that works of historical scholarship cannot provide, one which helps the present-day reader to understand more about the period, events or character depicted.

Sometimes writers choose to write about moments in the past that they believe have not been adequately covered by historical scholarship, or use the novel, as García Gual puts it, to give a voice to the vanquished and the marginalised “para que éstos suministren otra versión de los hechos históricos” (2002, 19), providing an alternative vision to that of the victors. In a way, then, they write to ‘correct’ the past by providing information that the historical record has supposedly omitted, distorted or covered up.¹⁰ And as we have seen, the Muslim and Jewish past falls into that category.

Furthermore, there seems to be a generalised desire from the end of the Franco regime onwards to re-examine history with fresh eyes. Coll-

10 Toti Martínez de Lezea, for example, in the Foreword to her best-selling novel *La calle de la judería* speaks of revealing “la cara oculta de nuestro pasado” and sees her work as contributing to greater tolerance and to the “mejor entendimiento de una parte de nuestra historia” (1998, 13).

Tellechea writes of that period: "Beneath the foundations of nationalist history, a multiplicity of new and old historical versions of our past are coming to light" (2002, 308). However, underlying the perceived need for a new history, there is also a certain ambivalence in some sectors towards history itself. One critic has suggested that, given the number of seemingly incompatible versions of the past that Spanish society has been presented with, any version of the past has become a 'valid' version of the past - even when it is an imagined one (Coll-Tellechea 2002, 308). That is to say, given the divergence and contestability of competing histories of Spain's past, the public might well turn to fictional versions to understand the past.

And what the novels provide is the template of *España de las Tres Culturas*, a new historical past for Spain, a pathway through history that acknowledges an alternative, autochthonous tradition of liberal tolerance, cultural diversity and *convivencia* - the perceived values of modern Spain - and rejected the conservative Francoist tradition. The *España de las Tres Culturas* template is a past of use to modern European Spain.

These tendencies - scepticism as to the truth claims of history and the desire for a new history - come together to create a climate where historical fiction gains an additional weight and popularity because, in a sense, it usurps the place of history in the popular arena. However, while fictional re-imaginings of the past contribute to a nation's ideas about the past (its narrative templates), there is no guarantee of their inherent reliability or accuracy about events of the past. Therefore, no matter how well researched they are, at a fundamental level, the truth claims of historical novels cannot be read as equivalent to historical scholarship.

Could the historical novel, however, be conceptualised as a kind of (imagined) memory? This has been suggested by some authors, tapping into the discourse of the memory boom of the late 1990s and early 2000s. Again, as there were with history, there are similarities: an emphasis on emotional engagement with the past rather than scholarly detachment, and the fundamental importance of narrative organisation and creativity to both fiction and memory. Jorge Semprún, for example, has specifically linked fiction as an alternative way of remembering, stating that "[e]s preciso recuperar la memoria histórica a través de la ficción, porque pronto no quedarán testigos de lo sucedido" (cited in Ferrán 2007, 277).

It is unsurprising, then, given the above, that literature is now seen as playing a role in the field of memory studies, in particular in relation to what is loosely termed collective or cultural memory.¹¹ For Jan Assmann

11 The two terms seem to be used interchangeably, despite Aleida Assmann saying that collective memory is far too vague a term for critical use "It is an umbrella term for different formats of memory that need to be further distinguished, such as family memory, interactive group memory, and social, political, national, and cultural memory" (2008, 55). Indeed, the term *memoria histórica* (or historical memory) is equally vague in its use of the term 'memory'.

(2006), cultural memory is the process by which selected aspects of factual history of a group are transformed into a founding story narrated to form the identity of a group. As opposed to individual memory, which dies with the person, cultural memory “corresponds to a much longer phase when all participants have died out, and a society has only traces and stories left as a reminder of past experience” (Tamm 2008, 500), a view similar to that expressed by Sempérn above. For Aleida Assmann, the cultural memory of a society is constructed with the aid of memorial signs, such as texts, symbols, images and so on, from which groups and institutions ‘construct’ an identity (2008, 55-6).

Literary theorists too have linked literature to cultural memory. For Renate Lachmann, “[w]hen literature is considered in the light of memory, it appears as the mnemonic art par excellence. Literature is culture’s memory, not as a simple recording device but as a body of commemorative actions” (2004, 172). For Astrid Erll and Ann Rigney (2006, 112) too, literature is intricately connected to the production of cultural memory.

Certainly, historical fiction often uses memory as a theme, or as a structuring device (such as a figure remembering their past from the vantage point of an advanced age). The language of memory pervades many historical narratives, particularly in relation to the Jews, a reflection of the important role of memory in Jewish identity.¹² Writers themselves (in their paratexts) sometimes articulate their intention as restoring the ‘memory’ of a group that was ‘disappeared’, creating a historical amnesia that needs to be remedied. For example, Martínez de Lezea comments of her novel about the Jewish community of Vitoria, “es emocionante compartir con los posibles lectores el recuerdo de unas gentes de las que la memoria colectiva ha perdido el rastro” (1998, 11). She is not alone in taking this view of filling gaps in the collective memory, and again we see the historical novel as filling in gaps, this time in collective memory, rather than history.

However, just as historical fiction is not history, can it be described as memory in any meaningful understanding of the word? Criticisms of the concept of collective or cultural memory have centred on the loose, figurative use of the very word ‘memory’. For some, “memory cannot be thought independently from an organ and organism. As part of the brain and its neurological networks, it is tied to individual lives and dies with each person” (A. Assmann 2008, 50). “[I]t cannot be passed down from generation to generation”, states Duncan Bell, “let alone ‘cultivated’ or constructed in the minds of those who live often hundreds of years after

José F. Colmeiro points to the confusion between the terms collective memory and historical memory, and redefines the latter term much more precisely as “conciencia histórica de la memoria” (2005, 17).

¹² Geraldine Nichols (1999) explores this particular issue in relation to Carme Riera’s 1994 novel *Dins el darrer blau*.

an event (real or imagined)" (2003, 73). Memory implies a truth claim, evoking a recollection of something real that happened to the subject who remembers. Therefore I would argue with Bell that "memory is not transferable (as memory) to those who have not experienced the events that an individual recalls" (2003, 73).¹³

Societies, nations and cultures certainly, however, share understandings about their past, Assmann notes: "To be part of a collective group such as the nation one has to share and adopt the group's history, which exceeds the boundaries of one's individual life span" (A. Assmann 2008, 52). But, rather than struggling to understand historical fiction as a kind of cultural memory, there is alternative formula that can be used - that proposed by Bell, of national mythscapes - that works just as well and avoids the common sense objections that are raised against 'cultural memory'.

Bell argues that "our shared understanding(s), conceptualization(s), or representation(s) of past events generally considered to be vital in the forging of group identity [...] should be conceived of as *mythical*", rather than as memory (2003, 65; emphasis added). The very term *mythscape* highlights the constructed (and potentially fictional) nature of the shared vision, thereby defusing the question of a truth claim being attributed to it. Bell defines a national *mythscape* as "the temporally and spatially extended discursive realm wherein the struggle for control of peoples [*sic*] memories and the formation of nationalist myths is debated, contested and subverted incessantly. The *mythscape* is the page upon which the multiple and often conflicting nationalist narratives are (re)written; it is the perpetually mutating repository for the representation of the past for the purposes of the present" (2003, 66). There is room here then for historical fiction to be seen as contributing to the changing national *mythscape*, part of the process of constructing stories to pass on to the collective. Historical fiction plays its part by selectively simplifying and dramatizing parts of the nation's past that suit the present in some way (2003, 75). As I have already argued, historical novels serve the present interest and reflect present concerns in a historical moment when the past seems very much to be in the process of being re-constructed.

By rewriting certain key aspects of Spain's Jewish and Muslim past from a new perspective (often that of the 'losers' of history), the many writers of historical fiction can be seen, I argue, to be participating in the forging of a new national *mythscape* for Spain, particularly after 1992. There are

13 This assertion seems in direct contrast with Marianne Hirsch's widely deployed concept of familiar post-memory, which asserts that traumatic memories can be passed from generation to generation. However, I would argue that it is not so much memories of the original traumatic events per se that are being transferred as the individual impact on each generation of behaviour and ideas caused by the original traumatic events. That is to say, it is not necessary to assert the transmissibility of memories in order to account for ongoing family trauma.

numerous novels which fulfil this function however a few examples will suffice. Novels like Carme Riera's *En el último azul* (1994), Lucía Graves's *La casa de la memoria* (1999), or Toti Martínez Lezea's *La calle de la judería* (1998) rewrite aspects of Spain's Jewish past, particularly in the peripheries in ways that differ significantly from the earlier conservative national mythscape. In all three, there is a concerted attempt to show the Jewish community as an integral part of their local communities, as a group who were 'just like us' rather than profoundly Other (as in the Francoist version) and who suffered a terrible fate for reasons beyond their control. The depictions in all three focus on their normality as people, and portray from the inside experiences and memories which had no representation in the previous vision of Spain as a wholly Christian culture.¹⁴ With respect to perspectives on the Muslim past that differ from the traditional mythscape outlined earlier in this essay, a number of novels depict the Muslim kingdoms as tolerant of other ethno-religious groups, particularly in relation to the sharing of knowledge between scholars of different religious faiths, as in for example, José Luis Corral Lafuente's depiction of the kingdom of Zaragoza in *El salón dorado* (1996). Ultimately, such interfaith collaboration is brought to an end by the Christian Reconquest, which is shown to be destructive rather than unifying.¹⁵

This reformed vision of Spain's past is one in which these formerly excluded groups play a much more important role in Spain's cultural formation than in the previous mythscape imposed by the Franco regime. They are seen as a part of the national community and as contributors to Spain's national and cultural identity, rather than as the demonised Other of the earlier historical tradition. Their eventual exclusion from Spanish identity is viewed as unjust rather than necessary, and as out of step with Spain's previous historical tradition of tolerance, embodied in the idea of the *España de las Tres Culturas*.¹⁶

To conclude, then, I am arguing that the numerous medieval historical novels published from the early 1990s on can be seen as part of a post-dictatorship reconstruction of Spain's national mythscape, one which

14 For more on this topic, see Gilmour 2011 and 2017a.

15 For reasons of space I am unable to enter into greater detail as to the ways in which numerous contemporary historical novels rewrite the national mythscape in relation to the Jews and Muslims of Spain's past. However, any attempt to represent these groups as human beings who had a cultural role in Spain's past rather than demonised Others to be rejected can be seen as a rewriting of that traditional Christian mythscape.

16 It is worth noting that this new national mythscape, although widely accepted by the public imagination, has not gone uncontested. Some more conservative authors of historical fiction, like César Vidal, and historians like Serafín Fanjul ([2000] 2004; 2004), have pushed back against the vision of *España de las Tres Culturas*, reasserting the traditional perspective of rejection, especially with regard to Muslims.

incorporates a modern interpretation (or idealisation) of Spain according to the narrative template which I have referred to as “España de las Tres Culturas”. These novels identify or create a different image of the past than that imposed under the Franco regime – participating in a mythscape that can be of use to the present by providing both an historical justification of the present values of the nation and a lineage for it. And furthermore, this mythscape is seen as connecting to problematic issues of the present. Rather than presenting an alternative history or contributing to collective or cultural memory, then, I would argue that the historical novel is best understood as an element in the national mythscape, and its popularity is both the result of, and feeds into, an on-going process of contestation and reconstruction of Spain’s national mythscape in relation to the medieval and more recent past.

Works Cited

- 500 Years, 500 Programs* (1988). Madrid: Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.
- Assmann, Aleida (2008). “Transformations between History and Memory”. *Social Research*, 75(1), 49-72.
- Assmann, Jan (2006). *Religion and Cultural Memory*. Trans. by Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press.
- Baer, Alejandro (2011). “The Voids of Sepharad: The Memory of the Holocaust in Spain”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 12(1), 95-120.
- Bell, Duncan S.A. (2003). “Mythsapes: Memory, Mythology, and National Identity”. *British Journal of Sociology*, 54(1), 63-81.
- Coll-Tellechea, Reyes (2002). “*En el último azul* by Carme Riera: Memory’s Future and the History of the Spanish Jews”. McInnis, Judy B. (ed.), *Models in Medieval Iberian Literature and Their Modern Reflections: Convivencia as Structural, Cultural, and Sexual Ideal*. Newark: Juan de la Cuesta, 307-14.
- Colmeiro, José (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Corral Lafuente, José Juis [1996] (2000). *El salón dorado*. Barcelona: Edhasa.
- Curthoys, Ann; Docker, John (2005). *Is History Fiction?* Ann Arbor: University of Michigan Press.
- de Groot, Jerome (2010). *The Historical Novel*. London; New York: Routledge.
- Díaz-Mas, Paloma (1997). “Judíos y conversos en la literatura española contemporánea”. Stillman, Yedida K.; Stillman, Norman A. (eds), *From Iberia to Diaspora: Studies in Sephardi History and Culture*. Leiden: Brill, 346-61.

- Erll, Astrid; Rigney, Ann (2006). "Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction". *European Journal of English Studies*, 10(2), 111-15.
- Fanjul, Serafín [2000] (2004). *Al-Andalus contra España. La forja de un mito*. 5a ed. Madrid: Siglo XXI de España.
- Fanjul, Serafín (2004). *La quimera de al-Andalus*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Ferrán, Ofelia (2007). *Working through Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Flesler, Daniela (2008). *The Return of the Moor. Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette: Purdue University Press.
- García García, Leopoldo (2001). "Introducción". *La convivencia en el Mediterráneo occidental en el siglo XXI*. Madrid: CESED, 11-23.
- García Gual, Carlos (2002). *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península.
- Gilmour, Nicola (2011). "Carme Riera's *En el último azul* (1994): An Encounter with Spain's Conflicted Past". *Humanities Research*, 17(1), 7-20.
- Gilmour, Nicola (2017a). "Representing and Accounting for the Expulsion of the Sephardic Jews in Contemporary Spanish Historical Fiction". *Journal of Modern Jewish Studies*, 16(2), 236-54.
- Gilmour, Nicola (2017b). "Transforming Legacies: the Denial and Recovery of Spain's Islamic Past". *Journal of Iberian and Latin American Research*, 23(2), 219-34.
- Gómez Redondo, Fernando (2006). "La narrativa de temática medieval: tipología de modelos textuales". Jurado Morales, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Fundación Fernando Quiñones, 319-60.
- Gómez Rufo, Antonio (2006). "La novela histórica como pretexto y como compromiso". Jurado Morales, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Fundación Fernando Quiñones, 51-66.
- Goytisolo, Juan (2003). "Américo Castro en la España actual". Subirats, Eduardo (ed.), *Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España*. Madrid: Libertarias, 23-37.
- Graves, Lucía (1999). *La casa de la memoria*. Barcelona: Seix Barral.
- Green, Jennifer L. (1998). "The Jews of Medieval Spain in Modern Spanish Historiography: Spain, its Jewish Past, and Modern Spanish Identity". *International Social Science Review*, 73(1-2), 15-21.
- Herzberger, David K. (1995). *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham; London: Duke University Press.
- Jurado Morales, José (2006). "Vigencia de la novela histórica". Jurado Morales, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Fundación Fernando Quiñones, 7-16.

- Lachmann, Renate (2004). "Cultural Memory and the Role of Literature". *European Review*, 12(2), 168-78.
- Martínez de Lezea, Toti [1998] (2010). *La calle de la judería*. Madrid: Embolsillo.
- Morgan, Tony (2000). "1992: Memories and Modernities". Jordan, Barry; Morgan-Tamosunas, Rikki (eds), *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 58-67.
- Nichols, Geraldine Cleary (1999). "'Tras su hache mayúscula': Carme Riera and the Exploration of History in *Dins el darrer blau*". Glenn, Kathleen M.; Servodidio, Mirella; Vázquez, Mary S. (eds), *Moveable Margins. The Narrative Art of Carme Riera*. Lewisberg: Bucknell University Press, 200-17.
- Novikoff, Alex (2005). "Between Tolerance and Intolerance in Medieval Spain: An Historiographic Enigma". *Medieval Encounters*, 11(1-2), 7-36.
- Riera, Carme (1996). *En el último azul*. Madrid: Alfaguara.
- Sanz Villanueva, Santos (2000). "Contribución al estudio del género histórico en la novela actual". *Príncipe de Viana*, 18, 355-80.
- Sanz Villanueva, Santos (2006). "Novela histórica española (1975-2000): catálogo comentado". Jurado Morales, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Fundación Fernando Quiñones, 219-63.
- Soifer, Maya (2009). "Beyond *Convivencia*: Critical Reflections on the Historiography of Interfaith Relations in Christian Spain". *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1(1), 19-35.
- Subirats, Eduardo (ed.) (2003). *Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España*. Madrid: Libertarias.
- Tamm, Marek (2008). "History as Cultural Memory: Mnemohistory and the Construction of the Estonian Nation". *Journal of Baltic Studies*, 39(4), 499-516.
- Vidal, César (2004). *España frente al Islam. De Mahoma a Ben Laden*. Madrid: Esfera de los libros.

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

De Ventas a Ravensbrück

Memorias de la represión sexuada en los testimonios de Mercedes Núñez Targa

Sarah Leggott

(Victoria University of Wellington, New Zealand)

Abstract This article discusses the testimonial writings of the Catalan-Galician political activist Mercedes Núñez Targa who was imprisoned in Spain, France and Germany at the end of the Spanish Civil War. In her works, *Cárcel de Ventas* (1967) and *Destinada al crematorio* (1980), Núñez Targa details the horrific conditions that Republican prisoners endured and documents the widespread practice of gendered violence inflicted on women in Francoist camps and prisons. This analysis focuses particularly on her description of her experiences in Ventas women's prison in Madrid. Núñez Targa deploys the testimonial genre to recount both her own experiences and those of her fellow prisoners, highlighting the particularly cruel treatment directed at pregnant women and mothers as part of the regime's efforts to prevent the transgenerational transmission of left-wing ideologies.

Keywords Gendered repression. Sexual violence. Ventas prison. Mercedes Núñez Targa.

Los relatos de la experiencia de las mujeres en la guerra civil española y de su participación en las actividades de la posguerra se han convertido en las últimas décadas en focos de interés para los críticos e historiadores. Diversos estudios relativamente recientes han documentado la participación de las mujeres en la esfera política, el papel de las milicianas en la guerra, su compromiso con la resistencia clandestina de la posguerra y sus múltiples contribuciones a las actividades de la retaguardia.¹ También se han publicado estudios que analizan la violencia política del franquismo y la cuestión del tratamiento de las mujeres en las cárceles franquistas.²

1 Véanse, por ejemplo: Lisa Lines, *Milicianas: Women in Combat in the Spanish Civil War* (2012); Mary Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la guerra civil* (1999); Fernanda Romeu Alfaro, *El silencio roto: Mujeres contra el franquismo* (1994).

2 Véanse, sobre la violencia política: Julián Casanova, *Morir, matar, sobrevivir: La violencia en la dictadura de Franco* (2002); Santos Juliá, *Víctimas de la guerra Civil* (1999); Alberto Reig Tapia, *Violencia política en la España del siglo XX* (2000); Javier Rodrigo, *Hasta la raíz: Violencia durante la guerra civil y la dictadura franquista* (2008). Véanse, sobre las presas del franquismo: Fernando Hernández Holgado, *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: De la República al franquismo* (2003); Ricard Vinyes, *Irredentas: Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas* (2002).

Sin embargo, se ha prestado escasa atención al tema de la violencia explícitamente sexual ejercida contra las mujeres republicanas. A pesar de que existe evidencia del uso punitivo y sistemático de la violación y el abuso sexual de mujeres de izquierdas por la represión franquista, este asunto sigue ocupando un lugar marginal en la bibliografía. Constituye, por lo tanto, otro ejemplo de la periferalización de aspectos de la historia: en este caso son las mujeres las que han sido relegadas a una posición periférica, tanto por su represión histórica como por su relativo silenciamiento a manos de la historiografía contemporánea.

El presente estudio propone aportar a la desperiferalización del tema de la violencia sexual practicada contra las mujeres republicanas por el régimen franquista a partir de una revisión de los testimonios de Mercedes Núñez Targa, una activista comunista catalano-gallega que fue encarcelada en España, Francia y Alemania. Desde su doble posición de víctima y testigo, Núñez Targa registra la práctica generalizada de la violencia sexuada contra las mujeres prisioneras políticas en las cárceles. Este estudio presentará aspectos clave de la experiencia vital de Núñez Targa, centrándose en su activismo político y, en particular, en sus experiencias como prisionera política en varias cárceles y campos de concentración, con un enfoque particular en su confinamiento en la cárcel de Ventas en Madrid y sus referencias a la violencia sexual que sufrieron muchas presas.³ Al tratar la violencia contra las mujeres que Núñez Targa describe en sus testimonios, empleamos el término «represión sexuada» propuesto por Irene Abad (2009). A diferencia del término más amplio de ‘violencia de género’, la ‘represión sexuada’ se refiere más explícitamente a las prácticas de tortura que apuntan directamente al cuerpo femenino. Esto incluye las violaciones, además de otros procedimientos diseñados para infligir violencia directa en el cuerpo de las mujeres.

Núñez Targa escribe sus testimonios para hacer visible no solamente su propia vivencia como víctima de las prácticas de represión sexuada del franquismo y del nazismo, sino también para dar cuenta de las terribles experiencias de muchas otras mujeres republicanas que sufrieron como reclusas en un sistema penal deficiente y saturado, y sobre todo inhumano. Sus testimonios describen un espacio carcelario que es a la vez el lugar de la carencia – de higiene, de alimento, de atención médica – y el de la violencia sexuada, definida por prácticas como la tortura y la violación. Por otro lado, si bien Núñez Targa sobrevivió a sus experiencias de los años treinta y cuarenta, muchas de sus compañeras de encierro no tuvieron la misma suerte; su testimonio, entonces, contribuye a rescatar estas historias del olvido. Su afán

3 Núñez Targa pasó más de dos años en Ventas, entre octubre de 1940 y enero de 1942. Sus testimonios han sido escasamente atendidos por la crítica. Hay mención de su vida y obra en algunos artículos, pero sin análisis extendido de sus obras. Véanse, por ejemplo: Romera Castillo 2009; Hernández Holgado 2015.

por conservar la memoria es, además, intergeneracional: es su hijo, Pablo Iglesias Núñez, quien, junto con su compañera Ana Bonet Solé, organizó la reedición de sus memorias de la cárcel, además de contribuir, con su participación en actos y conferencias por toda España, a continuar su legado para mantener viva la memoria. Núñez Targa nace en 1911 en Barcelona, hija de madre catalana y padre gallego. Recibe una educación burguesa hasta que a los dieciséis años, a pesar de la oposición de su familia, comienza a trabajar en un laboratorio cinematográfico y poco después como dactilomecanógrafa en el Consulado de Chile en Barcelona. Allí se convierte en la secretaria del entonces cónsul de Chile en Barcelona, Pablo Neruda, para quien trabaja hasta 1935. Durante los años de la Segunda República, Núñez Targa inicia su compromiso con distintas instituciones progresistas. Se afilia al Club Femení i d'Esports, primera entidad deportiva catalana exclusivamente coordinada por mujeres y dedicada a promover la participación femenina en diversos deportes. En 1934, se afilia también al Ateneu Enciclopèdic Popular, «entidad de carácter educativo y pedagógico, creada en 1902, considerada en su época como progresista, en el seno de la cual se imparten conferencias sobre literatura y política» (Iglesias Núñez, Bonet Solé 2016, 264).

Es en 1936 cuando, tras la muerte de su padre, que rechazaba su participación política (Iglesias Núñez, Bonet Solé 2016, 264), Núñez Targa se afilia a partidos políticos de izquierdas: primero a las JSU (Juventudes Socialistas Unificadas) y luego al PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña) y al PC (Partido Comunista). Después de la evacuación de Cataluña en los inicios de 1939, cuando la derrota de la guerra civil era inminente, la dirección del Partido Comunista le encarga a Núñez Targa reconstruir clandestinamente la organización del PC en La Coruña (Galicia). Allí se establece y comienza a ser vigilada por la Dirección General de Seguridad debido a su activismo político. En noviembre de 1939 es detenida y trasladada, primero, a la prisión de mujeres de Betanzos; luego, a la prisión provincial de La Coruña; y finalmente, en marzo de 1940, es transferida a la prisión de Ventas, en Madrid. Es condenada a doce años y un día de prisión, aunque por un error judicial sale en libertad provisional solo dos años después, en enero de 1942.⁴

En septiembre de 1942, Núñez Targa cruza los Pirineos con la intención de exiliarse en Francia, pero es detenida por la policía francesa y pasa dos meses en lo que había sido el campo de Argelès bajo la acusación de «paso clandestino de la frontera» (Iglesias Núñez, Bonet Solé 2016, 269).⁵

4 Esta es la explicación dada en toda la bibliografía sobre Núñez Targa por su temprana puesta en libertad. Xesús Alonso Montero, por ejemplo, la atribuye a «un error burocrático de la abigarrada y desbordada penitenciaría franquista» (2011, 15).

5 Aunque en 1942 Argelès ya no era un campo de concentración, aún perduraban, según Iglesias Núñez y Bonet Solé, «los vestigios del campo donde estuvieron encerrados sus compatriotas en condiciones indignas» (2016, 269).

Al salir de prisión, trabaja como cocinera para las fuerzas de ocupación nazis en Carcasona y se incorpora a la Resistencia francesa: suministra información sobre el cuartel general de Carcasona, esconde guerrilleros de paso en su casa y colabora en la falsificación de documentación para combatientes de la Resistencia. Es nuevamente detenida en mayo de 1944 y, después de una penosa peripecia por diversas prisiones y campos, llega al campo de concentración nazi de Ravensbrück. En julio, la incorporan a una unidad de trabajo forzado asignado a una fábrica cerca de Leipzig para producir obuses para el ejército nazi. Como otros muchos de los trabajadores forzados en campos de concentración, Núñez Targa cae enferma; contrae escarlatina y tuberculosis y, debido a que ya no sirve para trabajar, es destinada a un «transporte» (2016, 217) para la cámara de gas.⁶ Sin embargo, en abril de 1945, las tropas aliadas ocupan la zona y Núñez Targa es liberada.

Tras su liberación del campo, Núñez Targa se repatria en Francia y así comienzan sus años de exilio. En Francia conoce a su pareja, Medardo Iglesias Martí, con quien tiene un hijo en 1949. Núñez Targa continúa su militancia política: su casa se convierte en un centro de acogida para exiliados españoles y militantes clandestinos y desde el exilio organiza el restablecimiento del Partido Comunista de Galicia. Durante los años de posguerra recibe numerosas condecoraciones por parte del Estado francés en reconocimiento de su activismo como combatiente voluntaria de la Resistencia.⁷ En 1975, tras la muerte de Franco, vuelve a España. Dedicó los últimos años de su vida a dar charlas y conferencias en Galicia y en Cataluña, entrevistas escritas y radiofónicas, y debates televisados para mantener viva la memoria de la represión y de la resistencia. Fallece en Vigo en 1986 a los setenta y cinco años.

Núñez Targa escribió dos libros testimoniales. El primero, *Cárcel de Ventas*, publicado en castellano en Francia en 1967, narra sus experiencias en la prisión de mujeres de Madrid y es uno de los primeros testimonios de las atrocidades cometidas por el franquismo en las cárceles de mujeres. La traducción al gallego se publicó en 2005, y la versión en catalán, en 2008.⁸ Su segundo libro, *El carretó dels gossos*, publicado originalmente en 1980 en catalán, cuenta su experiencia en los campos de concentración nazis. Fue traducido al castellano y editado bajo el título *Destinada al*

6 El «transporte» es el término empleado en los testimonios de Núñez Targa, y en muchos otros escritos del período, para referirse al transporte de presos de los campos de concentración hacia las cámaras de gas. Para los presos, el «transporte» equivale al «fin de todo, la muerte» (2016, 218).

7 Estas incluyen la medalla de la Legión de Honor de Francia, la Medalla Militar, la Cruz de Combatiente Voluntario de la Resistencia, y la Cruz de Combatiente de la Guerra, entre otras.

8 Los detalles bibliográficos completos de las varias ediciones de las obras de Núñez Targa se incluyen en la Bibliografía al final del capítulo.

crematorio en 2011. *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*, el libro publicado en 2016 en el que se centra este artículo, compila los dos testimonios de cárcel de Núñez Targa. Esta edición cuenta, además, con dos secciones preliminares: un prólogo de la escritora Elvira Lindo y una introducción de Mirta Núñez Díaz-Balart. *El valor de la memoria* también incluye un glosario de términos asociados al nazismo, una biografía de la autora a cargo de su hijo Pablo Iglesias y su compañera Ana Bonet Solé y una carta escrita por Núñez Targa.

La reedición de estas dos obras en un solo tomo en 2016 responde, no solo al deseo personal de Pablo Iglesias de difundir la historia de su madre, sino también al contexto del llamado boom de la memoria en la España contemporánea. La reevaluación de la historia de la guerra civil y del franquismo y el intenso interés público en los debates sobre la recuperación de la memoria histórica engendraron un contexto favorable para la publicación de estos testimonios. Además, el éxito comercial de libros como *Las trece rosas* (Ferrero 2003) y *La voz dormida* (Chacón 2002), centradas en las experiencias de mujeres en las cárceles del régimen, ya había creado interés en este aspecto previamente silenciado de la historia del franquismo.

Además de una cuantiosa bibliografía al final del libro, *El valor de la memoria* compila también unas veinte páginas de facsímiles de diversas fuentes de información documental, como fotografías o archivos. La inclusión de estos documentos por parte de los editores de la reedición sirve para afianzar la veracidad de la narración, elemento que también enfatiza la propia Núñez Targa en sus dos testimonios. En su introducción a *Cárcel de Ventas* afirma: «Mi preocupación ha sido restituir con la mayor fidelidad posible aquella hora demencial de la posguerra vivida por las reclusas de Ventas» (2016, 34). Asimismo, en *Destinada al crematorio* insiste en el carácter veraz de lo que narra: «Y ahora, ¿me vais a creer a mí? Quizás no. Pero es verdad y se tiene que escribir la verdad [...]. Escribo porque se tiene que contar [...], no se trata de hacer obra literaria, sino de decir la verdad. Y eso sí que lo haré» (2016, 125). Así, Núñez Targa apela a su lector y se ofrece como garante de la veracidad de su relato, sin reconocer el inevitable proceso de selección y reconstrucción que implica cualquier acto de recordar el pasado desde la perspectiva del presente. Los editores de la reedición en la época contemporánea asimismo intentan corroborar la veracidad de lo narrado por Núñez Targa con la inclusión del material paratextual, sobre todo con la reproducción de fotos y documentos oficiales como, por ejemplo, la Orden de Búsqueda y Captura de Núñez Targa, sus fichas de cárcel y su Tarjeta de Deportada Resistente (2016, 290, 300, 304).

Este «efecto de veracidad» del texto testimonial, como lo denomina John Beverley (1987, 11), se consolida con la inclusión de fotografías que atestiguan la existencia real de los lugares y las personas a los que se refiere

en su testimonio. Estas operan en dos sentidos; en primer término, cumplen con lo que Susan Sontag denomina «objetivar», es decir, «convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído», logran que se las valore «como relato transparente de realidad» (2004, 36). De esta manera confirman el carácter veraz de lo que se ha narrado. En segundo término, las imágenes colaboran en la construcción de la memoria colectiva, aquello que impele a Núñez Targa a escribir: que la sociedad no olvide. La autora escribe cumpliendo una promesa que le hizo a una reclusa de Ventas, quien le pidió: «Explica a los de la calle lo que has visto aquí» (2016, 34). El código visual es más eficaz que las palabras en este contexto, sostenido en la conmoción de los sentimientos del observador.⁹ Sontag afirma:

Toda memoria es individual, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que *esto* es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente. Las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles. (2004, 38)

Núñez Targa produce sus testimonios para hacer visible lo que el franquismo pretendía invisibilizar: la represión de los presos republicanos, su horrenda experiencia carcelaria y, sobre todo, la doble represión dirigida a las mujeres luchadoras de izquierdas y la violencia sexual que sufrieron.

Un trabajo pionero por su documentación sobre los crímenes perpetrados por los nacionalistas contra las mujeres republicanas es el polémicamente titulado *El holocausto español*, del historiador Paul Preston. Como afirma Preston:

Una parte fundamental de la campaña represora de los rebeldes, aunque subestimada – la persecución sistemática de las mujeres –, no queda reflejada en los análisis estadísticos. El asesinato, la tortura y la violación eran castigos generalizados para las mujeres de izquierdas [...] que habían emprendido la liberación de género durante el período republicano. Las que sobrevivieron a la cárcel padecieron de por vida graves secuelas físicas y mentales. (2011, 25)

Maud Joly concuerda con Preston en que existían formas específicas de violencia contra las mujeres detenidas. Emplea el término «violencias

9 Sontag señala, de hecho: «Las fotografías trazan las rutas de referencia y sirven de tótem para las causas: es más probable que los sentimientos cristalicen ante una fotografía que ante un lema» (2004, 38).

sexuadas» para referirse a «las violencias físicas que implican la mutilación, la degradación, la humillación de las identidades sexuadas de los cuerpos femeninos» (Joly 2008, 90). Aquí es pertinente la diferenciación que establece Susana Cavallo (1996) entre la presa y el preso a la hora de establecer sus representaciones sociales. En su estudio de los testimonios de Lidia Falcón, Tomasa Cuevas y Eva Forest, todas también encarceladas por el régimen franquista, Cavallo afirma que el preso político es percibido a nivel social como heroico y digno de admiración, mientras que los crímenes del preso común son atribuidos a un exceso de comportamiento masculino «normal» (violencia, ambición, agresividad). Sin embargo, sostiene Cavallo, la presa es víctima de un doble castigo:

La presa política y la presa común se condenan de la misma forma, porque han antepuesto su política y su placer a su deber sagrado como guardianas de la familia. Han cometido un crimen contra natura, contra su propia naturaleza femenina, y por eso han de ser castigadas; y el lugar justo del castigo es precisamente el cuerpo femenino. (1996, 94)

Como es bien sabido, la participación política de las mujeres durante la Segunda República y la guerra civil significaba, para el franquismo, una transgresión de género con respecto al discurso franquista sobre la división sexual de la sociedad y sus roles. La ideología franquista propagó una representación de la mujer ideal como madre y esposa abnegada; a partir de este ideal se construyó su contraparte, «la roja», «profundamente ligada a una identidad de género desviada, y, por lo tanto, antinatural e impura» (Abad 2009, 74). Para el régimen, entonces, la mujer militante de izquierdas, como un sujeto profundamente subversivo, debe ser castigada y tiene que expiar, a través del sufrimiento, su transgresión. Estos son los argumentos que permiten justificar los abusos llevados a cabo por el régimen franquista, que convierte al cuerpo de la mujer en el campo de batalla en el que se reafirman tanto los roles de género en términos de dominante y dominado como los términos de la antinomia vencedor/vencido.

Uno de los puntos a través de los cuales se ejerce esta violencia contra las mujeres es el vinculado con su condición de madres: «El subrayado respeto que para las mujeres afines al régimen suponía dicha capacidad femenina contrastaba con el denigrante tratamiento que la dictadura hacía sobre la maternidad de las mujeres republicanas» (Abad 2009, 76). La figura de la madre republicana presentaba una amenaza específica a la pureza de lo que se denominaba la «raza hispana» debido a su capacidad de transmitir la «enfermedad» de la ideología republicana a futuras generaciones de españoles. Por lo tanto, había que anular las posibilidades de que se «contagiara» de madre a hijo a través de la genética. Este discurso se utilizó para justificar el trato cruel a las mujeres republicanas: la práctica de la ingesta forzada del aceite de ricino, por ejemplo, se

concebía como un tratamiento purificador que servía para purgar sus cuerpos de la infección marxista.¹⁰

La concreción de este discurso también puede observarse en ciertas prácticas específicas del régimen orientadas a anular la maternidad de las mujeres republicanas, para evitar que transmitieran su ideología a sus descendientes. Como afirma Abad, «existieron muchos casos en los que las mujeres detenidas recibían golpes en el vientre y en el bajo vientre con la finalidad de atrofiar el sistema reproductor femenino; o de provocar el aborto en caso de que la detenida estuviera embarazada» (2009, 76). El testimonio de Núñez Targa confirma que fue testigo de varios episodios de violencia de género contra las embarazadas en Ventas:

Se han ensañado, sobre todo, con las mujeres embarazadas. A muchas de ellas las han hecho abortar a palos. ‘Lo echarás por la boca’ – le gritaban a una mujer joven, en avanzado estado de gestación, mientras le propinaban numerosas patadas en el vientre. La mujer, Carmen P., abortó y desde entonces sufre de horribles dolores abdominales. (2016, 61-2)

La violencia de género ejercida contra la maternidad no solamente agrede a las mujeres embarazadas, sino también a las madres de bebés y niños pequeños, que son mantenidos cautivos con ellas, en las mismas circunstancias de insalubridad. Núñez Targa registra las condiciones del pabellón de las madres, que destaca por su «olor tan sofocante a orines, a agrio, a excrementos, que produce náuseas» (Núñez Targa 2016, 59). A partir de las entrevistas que realizó para su estudio, Abad también confirma la falta de cuidado hacia los niños dentro de los muros de la cárcel. La insalubridad producida por la falta de higiene trae como consecuencia situaciones de trauma infantil, de enfermedad, y muchas veces de muerte. Los niños cautivos en Ventas son, según la descripción de Núñez Targa, «pálidos, delgaditos, [...] llenos de pupas. Estos niños, menores de cinco años, viven día y noche encerrados, hambrientos, temblando ante las funcionarias, presenciando ‘sacas’, oyendo los fusilamientos al amanecer y todo esto se refleja en su mirada» (2016, 59).

La necesidad de la lactancia para mantener con vida a la descendencia es utilizada por el franquismo para presionar a las prisioneras con diversos objetivos. Núñez Targa da cuenta del «repugnante chantaje» llevado a

¹⁰ La categorización del «rojo» como un enfermo se basaba en el discurso pseudocientífico desarrollado por el director del Gabinete de Investigaciones Psicológicas, Antonio Vallejo-Nájera, que exhortaba a la imposición de una «disciplina social muy severa» (Vallejo-Nájera 1938, 12) como forma de controlar tal enfermedad. Vallejo-Nájera fue ferviente admirador del nazismo y, sobre todo, de las teorías eugénicas nazis. El mencionado Gabinete de Investigaciones Psicológicas que estableció en España se basaba en el Instituto Alemán que difundió las ideas eugénicas nazis.

cabo por los funcionarios de la cárcel de Ventas con Julia, una condenada a muerte que había tenido en la prisión a su hija de dos meses. Los funcionarios ofrecen permitirle que le dé el pecho al bebé con tal de que afirme su creencia en Dios y se confiese. Julia, «comunista convencida» (Núñez Targa 2016, 86), se niega a confesarse, la niña se queda sin comer y la madre no la vuelve a ver.

Las experiencias de las reclusas en Ventas relatadas en el testimonio de Núñez Targa subrayan las terribles condiciones de la cárcel, retrato que concuerda con estudios históricos sobre este recinto penitenciario. Construida en 1931 e ideada por la directora general de Prisiones, Victoria Kent, Ventas fue diseñada como un presidio modelo para mujeres, en el que se enfatizaba la importancia de la rehabilitación de las reclusas de cara a su reinserción en la sociedad. Sin embargo, el régimen franquista convirtió la cárcel en «un gigantesco almacén, un almacén de mujeres» (Cuevas 1985, 17), donde eran hacinadas, en pésimas condiciones, hasta once mil detenidas en una prisión originalmente construida para quinientas (Hernández Holgado 2003, 303). Como consecuencia, hasta doce mujeres compartían celdas diseñadas para una sola persona, soportando condiciones extremas de falta de higiene y agua, y con escaso acceso a asistencia sanitaria.

Esta falta de higiene se puede considerar una forma más de represión de género, como sugiere Núñez Targa en *El valor de la memoria* al subrayar cómo afecta a las reclusas cuando tienen el periodo. La carencia de productos higiénicos para la menstruación se configura como una práctica que pretende humillar a las detenidas, incapaces de asearse. Núñez Targa relata la situación de una compañera en Madrid: «Intenté pedir medios higiénicos a la funcionaria y me atajó con un ‘Deje ya de dar la lata’ y el consabido portazo. Tenía frío. Me sentía sucia, repugnante, humillada» (2016, 112). La falta de higiene menstrual también se comprueba en los campos nazis, en los que Núñez Targa registra: «Una francesa se para. – Dadme como mínimo una toalla higiénica. ¡Estoy menstruando! Un puntapié y, goteándole la sangre piernas abajo, la mujer tiene que salir con las otras» (2016, 164).

La falta de higiene menstrual está comprendida en un cuadro mayor de insalubridad, en el que la suciedad apunta a humillar el cuerpo de las detenidas. La restricción del agua, por ejemplo, se configura como una práctica deshumanizadora propia del espacio físico de la cárcel. En Alemania, la voz narradora que emplea Núñez Targa asume la voz colectiva de todas las reclusas y afirma: «Ahora ya no intentamos desnudarnos, sino lavarnos sencillamente la cara y las manos, pero ni eso es posible. ¿Cómo hacerlo en unos segundos, cuando para cada grifo hay más de veinte mujeres? Empezamos a ir bastante sucias y eso nos humilla profundamente» (2016, 157). Las restricciones en el acceso al agua en Ventas no solamente apuntan a humillar a las presas, sino también a enfrentarlas y socavar las redes de afectos y simpatías que se tejían entre ellas:

Existen canalizaciones de agua en toda la cárcel [...]. Hay hasta duchas, lavabos, baños y lavaderos. [...] Pero 'esos' han cerrado el agua y han dejado tan sólo esta fuente. Para seis mil mujeres. [...] Por una parte, quieren obligarnos a vivir en la porquería, por rebajarnos, para hacernos sufrir. Pero, sobre todo, buscan enfrentarnos unas con otras, por un vaso de agua. (Núñez Targa 2016, 45-6)

Sin embargo, el testimonio de Núñez Targa revela que estas limitaciones impuestas en el uso del agua no logran enemistar a las prisioneras, sino que contribuyen al fortalecimiento de los vínculos entre ellas. Así, las mujeres afianzan sus relaciones de camaradería a partir de compartir el balde de agua o el jabón para mantener su higiene: «Mira, nosotras tenemos un cubo y nos lavamos las dos en la misma agua. Si quieres, nos lavamos las tres. [...] En un mismo cubo, pues, nos lavamos las tres» (Núñez Targa 2016, 45). Irónicamente, entonces, las restricciones facilitan el establecimiento de códigos de convivencia intracarcelarios basados en la camaradería y en la solidaridad frente a la represión.

Tanto los estudios históricos como los testimonios señalan que las violaciones, la forma más brutal y horrenda de la represión sexual, eran moneda corriente durante el franquismo y el nazismo. Como apunta Preston:

La violación era una práctica frecuente durante los interrogatorios en las comisarías de Policía. El traslado a la cárcel o al campo de concentración no era garantía de estar a salvo; por la noche, los falangistas apresaban a las mujeres jóvenes, las sacaban y las violaban. A veces les marcaban los pechos con el símbolo de la Falange, el yugo y las flechas. Muchas quedaron encintas de sus violadores. (2011, 511)

El cuerpo de la mujer se considera así como un botín de guerra; legitimados en lo que Joly denomina el «discurso de la virilidad» (2008, 103), los funcionarios del franquismo llevaron a cabo violaciones como prácticas correctivas, sostenidas en la correlación entre la toma de posesión de un territorio y la de los cuerpos del grupo sometido.

Sin embargo, a pesar de las diferentes formas de represión que las mujeres republicanas describen y denuncian en sus testimonios, son escasas las referencias específicas al tema de la violencia sexual. Gina Herrmann se refiere a los «silencios clamorosos» en el corpus de testimonios de mujeres comunistas con respecto a la cuestión de la violencia sexual (2012, 132) y destaca la problemática «desaparición de historias de violaciones, abuso sexual y acoso sexual vividas por mujeres españolas republicanas»

(133).¹¹ Algunos testimonios describen las violaciones de camaradas o de compañeras de celda, pero pocos relatan la experiencia propia en primera persona (Herrmann 2013, 78), lo que se interpreta como un intento de mantener la dignidad personal. También apunta a la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta de ese horror.

En cuanto a la tendencia de silenciar los relatos de violaciones, el testimonio de Núñez Targa no es la excepción. Las referencias a la violencia estrictamente sexual son veladas, borrosas y laterales. Describe, por ejemplo, una situación de tortura en la cárcel de Ventas: «Pues para hacerte cantar te sacan de la cárcel y te dan una soberana paliza, o te dan corrientes eléctricas, o hacen contigo lo que les da la real gana...» (2016, 43). La enumeración *in crescendo* de los tormentos culmina con la elipsis en la cita anterior, dando cuenta de la imposibilidad de decir, y dejándolo a la complicidad de la imaginación lectora. En otro pasaje se puede interpretar que algunas mujeres eran secuestradas por varones del régimen para su uso sexual: «Antes hubo un tiempo en que cualquier falangista venía, sin papel del juez ni cáscaras, se llevaba una mujer y la fusilaba por su cuenta» (2016, 47).

Hay, sin embargo, referencias más claras a formas de tortura específicas aplicadas al cuerpo femenino. Abad abarca este tipo de torturas dentro de la «represión sexual», en tanto apuntan directamente a los elementos característicos de la femineidad o del sexo. Además de las violaciones, existieron otros procedimientos diseñados para infligir violencia directa en el cuerpo de las mujeres. Núñez Targa recupera la experiencia de una reclusa, a la que llama Nieves C.:

A esta mujer le hicieron numerosas incisiones en la vulva, con ayuda de una navajita, y le rociaron las heridas con vinagre y sal. Desnuda y a vergajazos, entre risotadas y obscenidades, la obligaron a correr, divirtiéndose al ver cómo andaba con las piernas muy abiertas. – Pareces una rana – le chillaban. (2016, 61)

Joly observa que la deshumanización de la presa se lleva a cabo a través del despojo de su integridad identitaria. La desfiguración opera como una exclusión violenta y segrega a las «rojas» del grupo de mujeres «dignas». Esa desfiguración llega a casos extremos, como el del último testimonio, pero también funciona dejando marcas visibles para que la presa sea identificada por la comunidad. El rapado, incluido por Herrmann como otra forma de violencia sexual (2012, 132), es ejemplo de estas prácticas. Una pena frecuente tanto dentro como fuera de la cárcel, las rapaduras de pelo eran un castigo intencionado para causar la humillación

¹¹ Las traducciones del inglés son mías.

pública de las mujeres republicanas con la mutilación de la melena, «un elemento definitorio de la femineidad» (Abad 2009, 85). La visibilidad de este castigo impide que las víctimas interioricen su humillación; como apunta Herrmann, el rapado era «un acto de degradación sexual que sus víctimas no podían fácilmente silenciar» (2012, 132).

El testimonio de Núñez Targa registra las formas particulares de violencia ejercida contra las mujeres republicanas en los espacios carcelarios del franquismo. Transgresoras de las normas de género impuestas por los discursos del régimen, estas mujeres sufrieron las prácticas de la violencia sexual, destinadas a humillarlas y degradarlas. Testimonios como los de Núñez Targa consolidan un abrumador corpus documental que evidencia la persecución sistemática de mujeres republicanas por parte de los nacionalistas.¹² A pesar de la enorme relevancia de este tema en el contexto del boom de la memoria, y de los numerosos estudios publicados en años recientes enfocados en los años de la guerra civil y la dictadura, existen pocos trabajos sobre la cuestión de la represión sexual. Es, entonces, imprescindible dar un lugar central a estos estudios y articularlos dentro del vasto campo de la memoria histórica.

Bibliografía

- Abad, Irene (2009). «Las dimensiones de la ‘represión sexual’ durante la dictadura franquista». *Jerónimo Zurita, Revista de Historia*, 84, 65-86.
- Alonso Montero, Xesús (2011). «Prólogo». Núñez Targa 2011, 9-27.
- Beverley, John (1987). «Anatomía del testimonio». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 7-16.
- Casanova, Julián (coord.) (2002). *Morir, matar, sobrevivir: La violencia en la dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica.
- Cavallo, Susana (1996). «Autobiografía, testimonio y ficción en la literatura carcelaria femenina: Lidia Falcón, Tomasa Cuevas y Eva Forest». *DUODA: estudios de la diferencia sexual*, 10, 87-100.
- Chacón, Dulce (2002). *La voz dormida*. Madrid: Punto de Lectura; Santillana.
- Cuevas, Tomasa (1985). *Cárcel de mujeres: 1939-1945*. Barcelona: Ediciones Sirocco.
- Doña, Juana (1978). *Desde la noche y la niebla: Mujeres en las cárceles franquistas*. Madrid. Ediciones de la Torre.
- Ferrero, Jesús (2003). *Las trece rosas*. Madrid: Siruela.

¹² Véanse, por ejemplo: Tomasa Cuevas, *Cárcel de mujeres* (1985); Juana Doña, *Desde la noche y la niebla* (1978); Remedios Montero, *Historia de Celia* (2004); Soledad Real y Consuelo García, *Las cárceles de Soledad Real* (1982).

- Hernández Holgado, Fernando (2003). *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: De la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons.
- Hernández Holgado, Fernando (2015). «Juana Doña y el manantial de la memoria: Memorias de las cárceles franquistas de mujeres». *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 22(2), 283-309.
- Herrmann, Gina (2012). «Reenactments of Remedios Montero: Oral History of a Spanish Guerrillera in Testimony, Fiction, and Film». Gómez López-Quiñones, Antonio; Moreno-Nuño, Carmen (eds), «Armed Resistance: Cultural Representations of the Anti-Francoist Guerrilla», no. 10 of *Hispanic Issues On Line*, 123-38. URL <http://hdl.handle.net/11299/184331>.
- Herrmann, Gina (2013). «‘They Didn’t Rape Me’: Traces of Gendered Violence and Sexual Injury in the Testimonies of Spanish Republican Women Survivors of the Franco Dictatorship». Adler, Nanci; Leydesdorff, Selma (eds), *Tapestry of Memory: Evidence and Testimony in Life-Story Narratives*. New Brunswick: Transaction, 77-96.
- Iglesias Núñez, Pablo; Bonet Solé, Ana (2016). «Biografía de Mercedes Núñez Targa». *Núñez Targa 2016*, 263-79.
- Joly, Maud (2008). «Las violencias sexuadas de la guerra civil española: Paradigma para una lectura cultural del conflicto». *Historia Social*, 61, 89-107.
- Juliá, Santos (coord.) (1999). *Víctimas de la guerra Civil*. Madrid: Temas de Hoy.
- Lines, Lisa (2012). *Milicianas: Women in Combat in the Spanish Civil War*. Plymouth: Lexington Books.
- Montero, Remedios (2004). *Historia de Celia: Recuerdos de una guerrillera antifascista*. Valencia: Riialla-Octadero.
- Nash, Mary (1999). *Rojas: Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Taurus: Madrid.
- Núñez Targa, Mercedes (1967). *Cárcel de Ventas*. Paris: Editions de la Librairie de Globe.
- Núñez Targa, Mercedes (1980). *El carretó dels gossos: Una catalana a Ravensbrück*. Barcelona: Edicions 62.
- Núñez Targa, Mercedes (2005). *Cárcere de Ventas*. Trad. de Carlos Arias y Sira Vidal. Vigo: Edicións A Nosa Terra. Trad. de Núñez Targa 1967.
- Núñez Targa, Mercedes (2008). *La presó de Ventas. Records d’una empresonada (1939-1942)*. Trad. de Agnès Toda i Bonet. Barcelona: Cossetània Edicions. Trad. de Núñez Targa 1967.
- Núñez Targa, Mercedes (2011). *Destinada al crematorio. De Argelès a Ravensbrück: Las vivencias de una resistente republicana española*. Trad. de Pablo Iglesias Núñez y Ana Bonet Solé. Sevilla: Renacimiento.
- Núñez Targa, Mercedes (2016). *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*. Sevilla: Renacimiento.

- Preston, Paul (2011). *El holocausto español: Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Trad. de Catalina Martínez Muñoz y Eugenia Vázquez Nacarino. Barcelona: Random House Mondadori.
- Real, Soledad; García, Consuela (1982). *Las cárceles de Soledad Real*. Madrid: Alfaguara.
- Reig Tapia, Alberto (2000). *Violencia política en la España del siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Rodrigo, Javier (2008). *Hasta la raíz: Violencia durante la guerra civil y la dictadura franquista*. Madrid: Alianza.
- Romera Castillo, José (2009). «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas». *Anales de Literatura Española*, 21, 175-88.
- Romeu Alfaro, Fernanda (1994). *El silencio roto: Mujeres contra el franquismo*. Oviedo: Gráficas Summa.
- Sontag, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Trad. de Aurelio Major. Madrid: Santillana.
- Vallejo-Nájera, Antonio (1938). *Divagaciones intrascendentes*. Valladolid: Talleres Tipográficos Cuesta.
- Vinyes, Ricard (2002). *Irredentas: Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid: Temas de Hoy.

Las nuevas cartografías: postcolonialidad, postnacionalismo y globalización

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

The Location of the Philippines within Spanish Official Frameworks

José Miguel Díaz Rodríguez
(Massey University, New Zealand)

Abstract This article explores several notions of location in relation to the Philippines. Contrasting Filipino studies which problematise conceptions of the Philippines as Asian, this essay focuses on Spanish perceptions of the archipelago in official political and economic plans regarding Spain's presence in Asia in the 21st century. The Philippines plays an important role in these plans, as it is listed as a priority country for Spanish actions in this region, mostly due to the shared colonial links. Despite this shared history, there are several Spanish ambivalent perceptions that locate the Philippines as a country connected to Spain and, at the same time, in the periphery of countries with a Hispanic heritage, which is evident in the location of Fil-Hispanic studies within Hispanic scholarship. Furthermore, Spanish official perceptions are often politically motivated, in relation to the practical uses that the location of the Philippines can have for Spain as a gateway to Asia, in particular, the neoliberal focus of certain Spanish policies, which re-establish a centre-periphery dynamics in a neo-colonial global context.

Summary 1 Introduction. – 2 Location as a Symbolic Category. – 3 The Philippines as Categorised in Spanish Foreign Affair Policies. – 4 The *Vigan Master Plan*. – 5 Hispanic Enough?

Keywords Spain. Philippines. Cultural relationships. Fil-Hispanic Studies. Spanish Cultural Promotion in Asia. Instituto Cervantes.

1 Introduction

Until 2005, when I thought of location, it was always referring to a particular physical place. I always connected places in rigid categories: cities, countries, regions, and continents. It was always drifting from physical to political geography. This conception of location has a lot to do with my schooling in Spain, where the study of geography focused on physical cartographical representations. It was also a consequence of my own professional experiences, which meant that, for about ten years, I relocated to five different countries. In 2005, while living in New Zealand, I was offered an internship in the Embassy of Spain in the Philippines, and so I was to relocate once more. I, once again, thought of Asia, then Southeast Asia, then an archipelago, then the island of Luzon. It was in my first month working in Manila that I started to problematise the concept of location, realising

that it is not a neutral and transparent representation but a politically and culturally constructed category. I was in the Embassy at the time, reading a document regarding a new programme for scholarships that the Madrid office had sent to be distributed and promoted in the Philippines. After examining the document, I realised that there was no mention of the Philippines in the wording of the requirements; it was a cultural programme for which *hispanoamericanos* could apply. I thought it had been sent by mistake, so I went to ask my Filipino colleague, who had been working in the Embassy for the past twenty years, what she thought of this. She told me that there was no mistake; it was probably for Filipinos as well. She said that scholarship programmes in which it stated that they were for *hispanoamericanos*, usually included Filipinos, even if not specified. After this experience, my rigid thinking in terms of physical 'location' was shaken by a completely different reality. This scholarships programme was conceived, not in terms of physical location, but in terms of a historical colonial relationship. This anecdote serves to illustrate the shifting nature of the concept of location, which can be socially constructed according to the establishment of different categories of countries, regions, or places. What struck me the most in the (silent but tacit) Spanish categorisation of the Philippines as an ex-colony in 2005 was that it was also included as a priority in a new set of official administrative plans as part of Spain's projection in Asia. In 2000, the Spanish central government launched the *Plan Marco Asia-Pacífico*, a political strategy established to improve Spain's presence and visibility in Asia. This plan was extended for two more years, and it was followed by a more ambitious *Plan de Acción Asia-Pacífico 2005-2008* (MAEC 2005), and subsequently by the *Plan Asia 3, 2008-2012* (MAEC 2008). This article explores several notions of the location of the Philippines, particularly as perceived in Spanish official political plans and cultural activities in the twenty-first century, arguing that there is a range of ambivalent perceptions that locate the Philippines as a country with strong links to Spain and, at the same time, in the periphery of Hispanic countries. This is also apparent in the location of Fil-Hispanic scholarship in relation to Hispanism. As María Dolores Elizalde, one of the most influential researchers in Philippine colonial history, stated in 2003, the Philippines is "the most forgotten amongst the Spanish colonies", and has been linked in Spain to "old clichés which, due to a lack knowledge, described it as distant and lacking in interest" (Elizalde Pérez-Grueso 2003, 11; Author's trans.). Furthermore, this perception of a peripheral Philippines is, in many cases, symbolic and politically motivated.

2 Location as a Symbolic Category

One of the first notions that comes to mind when thinking of the location of a specific country is the mental image of a map. The process of ‘mapping’ can serve as an initial explanation for the connections between the concepts of geography and physical location. However, mapping is also a symbolic process which, in turn, makes location a symbolic category. Maps depict places, but due to their representative nature, they are also subject to politics. In his extensive study on nationalism, Benedict Anderson discusses one of the political consequences of mapping. He describes maps as “national logos” (1991, 175) that reinforce the idea of the boundaries of the nation-state, and play a role in the construction of nationality. In today’s Philippines, for instance, this ‘national logo’ is widely printed on a variety of everyday places, such as t-shirts, book covers, and jeepneys¹ as a symbol of the country’s national sentiment. Anderson discusses the process of mapping in connection to the birth of the official nationalisms in Southeast Asia. He explains that “the logo-map penetrated deep into the popular imagination, forming a powerful emblem for the anti-colonial nationalisms being born” (175). From an earlier date, since the fifteenth century, maps have also served to represent, naturalise and impose colonial empires. Examples of these cartographical representations, in which the Philippines is represented as part of the Spanish colonial enterprise, can be found in several exhibitions about the Philippines organised by Spanish official institutions since 2000. For instance, the *Filipiniana* exhibition (2006) was organised by the Spanish Institution Casa Asia in Barcelona and aimed to offer an overview of the history and culture of the Philippines. The very first section of this exhibition was significantly entitled “The Charting of a Territory”. This section displayed a selection of maps ranging from the sixteenth to the eighteenth century, as well as several paintings by Filipino artists from the twentieth century, related to mapping. The exhibition started by establishing a clear division in the history of the islands; before and after Spanish arrival there. Textually, the focus on this section was on the ‘unification’ of the inhabitants of the islands under Spanish rule. The text of the exhibition catalogue explained that it was the Spanish conquest and colonisation of the islands that enabled that “such a varied human, cultural and geographic construct began to be “artificially unified”” (Guardiola 2006, 24). Curator Juan Guardiola emphasises the important role of mapping in that process: “One of the tools used to shape this construction, physically and symbolically, was cartography” (24). The maps, in this section, should be interpreted in

1 The *jeepney* is one of the most widely used form of public transport, adapted from the North American Jeep.

relation to these accompanying discursive remarks. Reaching far beyond the primary denotation of maps as geographical markers, the textual materials made particular statements about how the exhibition visitor and the catalogue reader should interpret those maps on display: “The first exhibition space consists of a transitional area that draws a real and an imaginary map of the Philippines [...] [T]his introductory space made up of historical, military and artistic maps intends to establish a physical and mental territory that will guide us through *Filipiniana*” (24).

An interesting note in this statement is the distinction between ‘real’ and ‘imaginary’ maps. Since the map is, in most cases, a visual representation of geography, a ‘real’ representation does not exist, as the actual process of depiction already entails some kind of selection and interpretation, influenced by the author’s motivation. Therefore, even the most accurate maps are constructed following particular motivations and embedded in the historical situation. The early maps depicted in *Filipiniana*, as well as in other exhibitions, are an example of this. The simple act of drawing the Philippine islands is already constructing and conveying particular meanings, which, in the case of the early maps, relates to the representation of the Philippines as part of the Spanish Empire. Nevertheless, the *Filipiniana* exhibition does not explore the fluidity of the process of mapping in the Philippines. Filipino Historian Vicente Rafael explains that “through the [first] two centuries of Spanish rule, the limits of Filipinas kept shifting” (2000, 5). While Rafael focuses on aspects of geopolitics, Filipino scholar Nick Joaquin, referring to Magellan’s arrival in the islands in 1521, states:

It would take four more expeditions and half a century before Philippine geography as we know it today would begin to take shape; and even then it would still be “fluid” [...]; the form of our national geography was not “inevitable”. Like the identity we call a Filipino, it, too, was a development – and still is a work in progress, a map in the making. (1988, 147)

Apart from the idea of the flexibility of the map, Joaquin has made an interesting point by connecting “national geography” with “identity”, expressing how both are “in progress” and, therefore, not static. If a national “identity” is constantly being defined and contested (in the Philippines as much as in Spain), the same can be said about the perception of what constitutes a region, both in terms of its geography and the characteristics that are associated with it. In this context, some studies in the Philippines have challenged even some of the most common ways of categorising the country. In one of his articles about Filipino identity and its connections to the Philippine nation, Filipino scholar F. Sionil José expresses that “*We are not Asian*”, challenging a widely assumed basic

notion: "By accident of geography, we [Filipinos] are in this part of the world but we are not Asians in the sense that the Chinese, the Japanese, the Indians - even the Siamese - are" (Sionil José 2008, 3).

His argument is that, when comparing the history of the Philippines to that of the surrounding countries, more differences than similarities can be found, from religious to cultural influences. Sionil José argues that the tribal division of the islands, and later colonisation by the Spaniards first, and the Americans after that, left an indelible cultural mark on Filipinos. This mark made the country very different from its Asian neighbours; so much that, even today, Filipinos are still struggling to define themselves among Asian or Southeast Asian nations. The category that Sionil José proposes is simply that of 'Filipinos' who have been shaped by their geography, but are "still struggling towards nationhood" (2008, 3). Apart from this questioning of Filipino identity within Asia, other critical studies in the Philippines problematise essentialist perceptions of Asia. Filipino sociologist Fernando Nakpil Zialcita further argues from the very title of his essay about the questionable Asian categorisation of Filipinos: "As yet an Asian Flavour does not Exist" (2005, 239). In this essay Zialcita explores a particular discourse which portrays Filipinos as non-Asian, due to the perceived differences between their culture and that of other countries around them. By analysing several categories, such as "geography, race, language, and culture", he asserts that it can be argued that "there has been no Asia" (245). His conclusion is that considering every aspect in particular would lead to a different categorisation and, therefore, to include or exclude certain countries and/or the different cultures within them. Similarly, in a study entitled "Southeast Asia as a Collage", Zialcita (2005, 269-300) examines the origins of the term Southeast Asia, as a Western category. He argues that as many commonalities can be found as differences, among the countries that fall within the geographical category of Southeast Asia. However, he acknowledges that the existence of ASEAN (Association of Southeast Asian Nations), which invented a region, made relevant the question of what Southeast Asia encompasses. His conclusion is that, if a definition of a Southeast Asian identity is sought, it should be wide enough to include all of the communities that ASEAN incorporates. The categorisation of countries and cultures is, then, problematic, but also it is a common way to make sense of a particular reality. In the case of the Spanish plans for foreign affairs, the categorisation of the Philippines in Asia is a way to organise their policies. However, it can be argued that this issue is as problematic as Zialcita suggests.

3 The Philippines as Categorised in Spanish Foreign Affair Policies

When the Spanish Government published the first strategic plan to reach Asia and the Pacific, they placed countries into five discrete categories. The *Plan Marco* groups countries into “Las cinco Asias” (MAE 2000, 35), which are:

1. China.
2. Japan and both North and South Korea.
3. The Indian Subcontinent.
4. The various country members of ASEAN (in which the Philippines is included).
5. Australia, New Zealand, and other islands in the Pacific.

It is clear from this division that, as much as physical geography plays an important role, there is an economic view of the region, acknowledging, for example, the growing importance of China as an economic power by positioning the country in a single category by itself. The second major approach to delineate the region is described in the *Plan de Acción Asia-Pacífico 2005-2008* (MAEC 2005). The ‘five Asias’ disappear and there is another categorisation in three different sets of Asian countries (apart from the Pacific region, which is described separately). First, there is Northeast Asia, with specific references to China, Japan, South Korea, and Mongolia. Second is Southeast Asia, in which the Philippines, Indonesia, Malaysia, Singapore, Thailand, and East Timor are described. The last block includes Afghanistan and South Asia, in which India, Bangladesh, Sri Lanka and Pakistan are discussed (MAEC 2005, 45-77). Apart from this strategic division, the *Plan* establishes another categorisation: *Cooperation for Development* (121-34). This is a perception of the region that focuses on economics, and countries are divided in the following categories:

1. *Países Prioritarios*: The Philippines and Vietnam.
2. *Países de Atención Especial*: Afghanistan, Cambodia, East Timor and countries affected by the 2005 tsunami, in particular, Sri Lanka, Indonesia and Thailand.
3. *Países Preferentes*: China and Bangladesh.

These three categories express a political decision by the Spanish Government to spend funds on certain projects in these countries. Spain has established itself as a ‘giver’, confirming a kind of categorisation that positions some countries as ‘receivers’, and therefore needing the funds. This establishes specific dynamics in global movements of funds from Spain, reinstating old positions of the centre and the periphery, which becomes an expression of global neoliberalism. In this situation, there is a perception of the Philippines as a country in need of Spanish aid, a

discourse that has been clear since the 1990s. The concept of cooperation in the Spanish plans is connected to that of development and it is key to the understanding of the official perceptions of the Philippines by the Spanish Government.

The special consideration of the Philippines as a priority in Spanish foreign affairs policies is highly visible in the area of *Cooperation for Development*. This establishes a series of regional priorities within Asia, by deciding which countries will be the recipients of Spanish funds and resources, the amount of the funds, and the kind of aid that will be offered in development projects. The Spanish understanding of the Philippines as a priority country is not completely new, going back to the early 1990s, as the *Plan de Acción 2005-2008* acknowledges that “the Philippine case is already sufficiently established and has absorbed approximately 50% of AECI’s cooperation in the region” (MAEC 2005, 52).² An important aspect of the official Spanish-Philippine relationships has traditionally been an influx of Spanish economic resources in the country. As recently as 2008, the *Plan Asia 3* stresses developmental cooperation in the Philippines as a key factor in Spain’s foreign affairs policies:

Spain is the first country in the EU that supports the economic, social and political development in the Philippines, and the government’s will is to keep doing it, keeping its characteristic as a priority country for our cooperation, as well as one of the main components of our bilateral relationship. (MAEC 2008, 41)

The Spanish Government’s policies repeatedly describe the Philippines as a country in need of funds, which *de facto* establishes a power relationship between both countries.³ In this equation, the Philippines is the receiver of Spanish cooperation and, therefore, has to abide by the rules and regulations, that is, the funding agenda set by Spain. At the same time, over the last decade, the Spanish Government has set its own political agenda to establish itself as influential in Asian politics and markets, utilising in part the historical connection with the Philippines. Much of this interest relates to business and trade with Asian markets, as a commercial strategy by the Spanish government to pursue their neoliberal economic plans, as described in their policies (MAE 2000; MAEC 2005; 2008). This is also apparent in the activity of the Spanish Chamber of Commerce in Manila,⁴ which “aims to expand business opportunities to its members and

2 AECI stands for Agencia Española de Cooperación Internacional. In 2007 it changed its name to AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo).

3 For a further study on this topic, see Díaz Rodríguez 2014.

4 This institution was established in 1899, and it is one of the oldest of its kind in the Philippines.

to perpetuate the centuries old commercial/economic bond between the Philippines and Spain”, while at the same time “to help and participate in the development of the Philippines”.⁵ International cooperation, therefore, can follow an agenda of power and control over some countries, disguised as humanitarian assistance. Spanish cooperation is not entirely philanthropic, as it pursues particular objectives that are expected to be met by the Philippines. Once this power relationship has been established, the Philippine Government will have to reciprocate somehow the help given by Spain, following the dynamics of power relations. As Pierre Bourdieu points out: “The acknowledgment of debt becomes recognition, a durable *feeling* toward the author of the generous act” (1998, 102). If reciprocation is achieved, Spain would benefit obtaining some of the objectives set in the strategic plans to reach to Asia (MAE 2000; MAEC 2005; 2008), such as becoming more visible in the region by utilising the Philippine connection as a door into the continent, as well as an ally for specific actions within the region. In many ways, this Spanish categorisation of the Philippines in terms of cooperation evokes a historical past. In the old colonial relationship, Spain, as the imperial power, established developmental policies in the Philippines. In the twenty-first century, Spain is still investing in projects to help develop certain areas in the Philippines, albeit with different motivations. This relationship established by the Spanish government echoes a neo-colonial approach under the light of neoliberal globalisation.

4 The *Vigan Master Plan*

Apart from humanitarian aid efforts, one of the examples of Spanish developmental projects in the Philippines is the *Vigan Master Plan*. Spain joined this interesting Filipino-based project due to the historical links dating to the old Spanish Empire. In December 1999 the city of Vigan, capital of the Philippine province of Ilocos Sur (Northern Luzon), won its status as a World Heritage Site from UNESCO. As explained by Norma Respicio, from the Management Heritage Conservation Agency, this distinction was achieved because “Vigan represents a unique fusion of Asian building design and construction with European colonial architecture and planning” (Respicio 2004, 177). In addition to the uniqueness of this cultural fusion, Vigan is also “the best-preserved historic city in the Philippines” (177), and even more so after the implementation of the *Vigan Master Plan*, which aimed to restore many of the buildings in the city centre since the early nineties. This project was largely a Philippine initiative, which saw in the rehabilitation of the historical city centre a major point of lo-

5 <http://www.lacamaramanila.com/sample-page/> (2018-08-06).

cal development, through an increase in tourism in the city. Since many of the buildings in Vigan date from the Spanish colonial era, in 1996, the Philippine Government decided to request the following from the Spanish Government: “To provide technical assistance in identifying specific projects for the preservation / restoration and re-development of the historic center not only as tourist destination but most importantly as a national treasure of the Hispanic legacy to the Philippines” (185).

The Spanish Government accepted the proposal and joined the *Vigan Master Plan* in the mid-nineties. One of the arrangements was that: “The team leader of the project, a Spaniard, was to come to the Philippines every two months, and spend two weeks in Vigan, assisted by a co-team leader who is a Filipino architect, with the latter acting as the overall supervisor of the project during the former’s periodic absence” (187).

In spite of these agreements, the *Plan* did not achieve all of the proposed objectives, as support from the Spanish Government seemed to stop at a certain point, without fulfilling the hopes of the Vigan Heritage Management Agency. Respicio states that “some quarters were entertaining the hope that the Spanish Government would bankroll the greater part of the formulated Master Plan” (Respicio 2004, 188), but this never happened. In my interview with architect Javier Galván (former director of the Manila branch of the Instituto Cervantes⁶), he explains that, in terms of Spanish input, the project ended performing a couple of isolated tasks, such as the restoration of a building, and a project on bringing water to one of the suburbs. He believes that the problem of completion was twofold. On the one hand, the experts sent from Spain were somehow detached from the Philippine context and reality. On the other hand, the ever-changing strategies by the Spanish agencies towards heritage are perceived by Galván as a handicap:

A few projects related to improving infrastructure were undertaken in Vigan, but there wasn’t a general strategy. At first, the efforts by the AECI related to restoration; ‘Let’s restore this building because it dates to Spanish times’. Later on, it was linked to development; ‘If we restore this building, this is clearly linked to tourism, which will help in the country’s development, and this is part of our strategy of aid for development. However, this policy was also abandoned, and the final and current approach has been the implementation of individual training through the *Workshop Schools*. In conclusion, heritage is still perceived as an engine for development, but only through training’.⁷

6 <http://manila.cervantes.es/en/default.shtm> (2018-08-05).

7 Galván Guijo, Javier (2011). Interview with the Author; Author’s trans.

The 'Workshops Schools' (from the Spanish *escuela-taller*) mentioned by Galván is a heritage project initiated by the Spanish government in Spanish-speaking countries in Latin America. These projects entail Spanish experts training local staff in several aspects of heritage conservation. In this context, there is a connection between the Spanish strategies in the Philippines and in Hispanic America, which brings back the idea of location in terms of the old Spanish Empire. Furthermore, these strategies provide a direct link between the notion of Hispanic heritage and the concept of development, establishing, what can be explained as a neo-colonial baseline for international relationships. The baseline for this is the establishments of a set of power relationships in which those with funds and expertise can lead specific projects, which in turn influence the handling of heritage in those countries. The neo-colonial aspect of these global relationships also comes from the fact that these Spanish projects were established in countries that were once part of the Spanish Empire, and therefore with a Hispanic heritage. Considering that the Philippines is included in this strategy, the perception of the Spanish Government towards the Philippines is that of a country with a Hispanic heritage that is worth preserving.

5 Hispanic Enough?

Since the publication of the *Plan Marco* (MAE 2000), Spanish institutions have organised many exhibitions in and about the Philippines, focusing on narrating the historical connections between both countries, and stressing in many cases some 'Hispanic' aspects of the Philippines (Díaz Rodríguez 2018). However, despite this seeming inclusion of the Philippines in the Hispanic world, this is not as clear-cut, the main reason being the defective situation of the Spanish language in the archipelago.

Although Spanish was spoken during Spanish rule in the Philippines, it was never fully assimilated by the indigenous population, a situation that was very different from that of the Americas (Anderson 2004, 227). Despite becoming an official language of the Philippines (together with English and then Filipino) after its independence from Spain in 1898 until 1976, Spanish was then removed from being an official language, and had no legal standing (Rodríguez-Ponga 2009). When looking at the number of speakers of Spanish, the Instituto Cervantes estimated in 2016 that there were 461,689 people with some competency in Spanish, while only 3,325 had Spanish as their native language (Instituto Cervantes 2016).

Considering this situation, the 2005 *Plan Asia* already stressed the importance for the Spanish Government to keep promoting and disseminating Spanish language. Many of the proposed objectives had to do with the reinforcement of relationships with local universities as well as establishing scholarships for students of Spanish and training programmes for

Spanish teachers in Asia (MAEC 2005, 141, 288, 290). More recently, in 2012, an agreement was reached between the Spanish Ministry of Culture, the Instituto Cervantes, and the Philippine Department of Education to support the re-introduction of Spanish language in secondary schools, managing to include in the programme amounting to 76 schools in 2017 (Cabria García 2017, 89). Furthermore, the branch of the Instituto Cervantes in Manila is the official Spanish centre for the promotion of Spanish language and Hispanic culture in the Philippines. The official statement published on their web site explains its core mission: "Instituto Cervantes' mission is to promote the teaching, study and use of Spanish as a second language, and to contribute to the advancement of Spanish and Latin-American cultures throughout the world".⁸

Spanish language is, then, at the core of their activities. Language is also the link between Spain and other countries that were once part of the Spanish Empire. This institution disseminates the cultures of Spain and those of countries in Latin America. Even though Spain has been searching for cultural commonalities with the Philippines in recent years and emphasising Hispanic traces in the Philippines (Díaz Rodríguez 2018), it is not a part of the Instituto's mission to promote Philippine culture as such. This was made clear in my 2010 interview with José Rodríguez Rodríguez, former director of the Cervantes' branch in Manila. When asked about joint ventures with local Filipino artists, he stressed that it should always be on the grounds of their connection with Spain. The Manila branch would promote and organise cultural activities with a Filipino flavour as long as they have some kind of Spanish connection. He affirms that there are other institutions to promote Philippine culture and he believes that the success of cultural relationships should be on the grounds of unification: "We have to search for formulas in which we can see both cultures integrated".⁹

In the Instituto Cervantes' model, language is a crucial factor when deciding on cultural promotion. This is the reason why Spanish-speaking countries in the Americas (but not the Philippines) have been included in the mission statement. However, since the institution only has branches in non-Spanish speaking countries, and the Spanish language is not widely spoken in the Philippines, there is an Instituto branch in Manila. Furthermore, and considering that the focus of the Instituto Cervantes is to promote Spanish language, many cultural products in Spanish are disseminated through its branches. Many of these products are not actually from Spain, but come from other Spanish-speaking countries in Latin America. The institution is, therefore, promoting cultural products from other countries, which are considered related to Spain through a common

8 <http://manila.cervantes.es/en/default.shtm> (2018-08-05).

9 Rodríguez Rodríguez, José (2010). Interview with the Author.

language and close cultural ties, the common thread of 'Hispanic culture'. Even though the Spanish Government constantly emphasises the Hispanic traces in the Philippines and the common links between both countries (MAE 2000; MAEC 2005) this is not enough to consider the Philippines 'Hispanic' as to be promoted through its channels, unlike other countries which were once under Spanish colonial rule. This is a strong statement about Spanish official perception of the Philippines; the country is perceived as closely linked to Spain through its Hispanic traces and, at the same time, as a complete 'other' which is not worth including in the promotion of Hispanic culture.

References

- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Manila: Anvil Publishing.
- Anderson, Benedict (2004). *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World*. Quezon City: Ateneo de Manila University Press.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Practical Reason: On the Theory of Action*. Cambridge: Polity Press.
- Cabria García, Ignacio (2017). *La cooperación española con Filipinas*. Manila: Oficina Técnica de Cooperación en Filipinas (AECID). URL <https://goo.gl/TTVCNH> (2018-01-25).
- Díaz Rodríguez, José Miguel (2014). "Living the Postcolonial; Thinking it Neo-Colonial; Calling it Cultural Cooperation between Spain and the Philippines". *Postcolonial Text Journal*, 9(4), 1-16.
- Díaz Rodríguez, José Miguel (2018). "Domesticating Legacies: Spanish Official Discourses and the Philippines". *Journal of Iberian and Latin American Research*, 23(3), 235-47. DOI 10.1080/13260219.2017.1430490.
- Elizalde Pérez-Gruoso, M. Dolores (2003). "Presentación". Elizalde Pérez-Gruoso, María Dolores (ed.), *Las Relaciones entre España y Filipinas (S. XVI-XX)*. Madrid; Barcelona: Casa Asia; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 11-13.
- Guardiola, Juan (2006). *Filipiniana = Exhibition Catalogue* (Conde Duque Cultural Centre, Madrid, 11 May-24 September 2006). Barcelona: Casa Asia.
- Joaquin, Nick (1988). *Culture and History*. Pasig City: Anvil Publishing.
- Instituto Cervantes (2016). *El español: una lengua viva. Informe 2016*. URL <https://www.cervantes.es/imagenes/File/prensa/EspanolLenguaViva16.pdf> (2018-08-05).
- MAE, Ministerio de Asuntos Exteriores (2000). *Plan Marco Asia Pacífico 2000-2002*. Madrid. URL https://www.casaasia.es/pdf/home_plan_asia_pacifico.pdf (2009-01-22).

- MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (2005). *España hacia Asia y el Pacífico: Plan de Acción 2005-2008*. Madrid. URL http://www.casaasia.es/documentos/plan_accion_asia2005.pdf (2009-01-22).
- MAEC (2008). *Plan Asia Pacífico 3*. Madrid. URL http://www.iberglobal.com/frame.htm?http://www.iberglobal.com/Archivos/plan_asia_3.pdf (2010-11-10)
- MAEC-MC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación; Ministerio de Cultura (2009). *Plan Nacional de Acción Cultural Exterior (PACE)*. Madrid. URL http://www.mcu.es/gabineteprensa/notas/25062011/plannacacccult_a4_b.pdf (2011-02-10).
- McLeod, John (2007). "Introduction". McLeod, John (ed.), *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. Milton Park; New York: Routledge, 1-18.
- Rafael, Vicente L. (2000). "Introduction: Episodic Histories". Rafael, Vicente L., *White Love and Other Events in Filipino History*. Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 1-18.
- Respicio, Norma (2004). "Heritage Conservation Management in Vigan". Campomanes, Oscar V.; Virtucio, Ma. Antoinette G. (eds), *Culture and Governance*. Pasig City: Development Academy of the Philippines, 173-88.
- Rodríguez-Ponga, Rafael (2009). "Nuevas perspectivas para la lengua española en Filipinas". *Real Instituto Elcano*, 18 de febrero. URL <https://goo.gl/FwqS3i> (2009-05-07).
- Sionil José, F. (2008). "We are not Asian". Sionil José, F., *Why We are Hungry; Rats in the Kitchen, Carabaos in the Garden*. Manila: Solidaridad Publishing, 1-3.
- Zialcita, Fernando N. (2005). *Authentic Though not Exotic: Essays on Filipino Identity*. Quezon City: Ateneo de Manila University Press.

Detectar la nació. Una lectura perifèrica sobre la novel·la criminal i la condició postcolonial a Catalunya

Stewart King
(Monash University, Australia)

Abstract This article examines the function of crime fiction in post-Franco, democratic Catalan culture. Drawing on postcolonial literary approaches to Catalan literature and culture, the article explores the ways in which writers and intellectuals actively produced crime fiction narratives as a means of overcoming a crisis in Catalan identity caused by the Castilian cultural and linguistic assimilation policies enacted by successive centralist regimes. The article examines the different narrative strategies typical to the genre that Catalan- and Castilian-language writers from Catalonia employed to resist the homogenising practices of the nation-state and to construct a particular Catalan community.

Sumari 1 A tall d'introducció. – 2 La novel·la criminal catalana en català. – 3 La novel·la criminal catalana en castellà. – 4 Conclusions.

Keywords Catalan crime fiction. Postcolonial literary studies. Popular fiction. Catalonia.

Per a Izaskun Arretxe Irigoien
Mestra i amiga sense parió

Hi ha [...] una lectura d'obres literàries de la qual només els escriptors de les perifèries són capaços. Només ells poden percebre certes homologies i aproximacions, gràcies a la seva situació (Casanova 1999, 342)¹

1 A tall d'introducció

Què vol dir practicar l'hispanisme, en aquest cas, el catalanisme, des de la perifèria? Si els estudis catalans ja operen al marge de l'hispanisme, què significa estudiar la cultura catalana a una distància de gairebé 17.000 kilòmetres de l'objecte d'anàlisi? Per a Pascale Casanova, estudiar una

1 Les traduccions al català són meves. Dono les gràcies a Izaskun Arretxe Irigoien i a Marta Puxan-Oliva per haver llegit i comentat un esborrany anterior del present text.

realitat perifèrica - aquí Catalunya - des d'una altra perifèria - aquí Austràlia - produeix perspectives més realistes que les de la primera perifèria, en aquest cas, el catalanisme que es practica a Catalunya.² L'afirmació de Casanova, però, és problemàtica, ja que és impossible avaluar si la perspectiva d'una segona perifèria és millor o pitjor que la de la perifèria que és objecte d'estudi. És més útil, potser, afirmar que les dues perspectives són diferents. Si, com deia Ortega y Gasset, «yo soy yo y mis circunstancias», el catalanisme que es practica a una segona perifèria n'és un marcat per les distàncies. És una pràctica que des del principi és transnacional, ja que parteix d'un aquí i un allà. Concretament, les meves circumstàncies són les d'un australià que es va interessar per la cultura catalana als anys noranta i que va tenir l'oportunitat d'estudiar la llengua i la literatura catalanes, tot i viure a Melbourne. Llavors, als departaments de literatura de les universitats australianes regien els estudis postcoloniais, que intentaven entendre la manera en la qual els autors dels països colonitzats o anteriorment colonitzats feien servir la literatura «per afirmar la seva pròpia identitat i l'existència de la seva pròpia història» davant d'un poder estranger que intentava colonitzar culturalment la cultura autòctona (Said 1993, xiii).

Aquesta afirmació d'una identitat i d'una història pròpies dels anomenats escriptors postcoloniais coincidia, segons el meu parer, amb l'experiència de Catalunya dins de la Espanya moderna i la meua recerca va posar al descobert que diversos escriptors i intel·lectuals catalans també havien interpretat la relació asimètrica entre Catalunya i Espanya en termes d'imperialisme i colonialisme. Al segle XIX, per exemple, el polític i pensador Valentí Almirall va afirmar al seu assaig *Lo catalanisme* (1886) que el domini castellà a Catalunya era una conseqüència del fracàs de l'imperialisme espanyol d'ultramar (1979, 43). La interpretació de Catalunya com a víctima de l'imperialisme espanyol es va consolidar encara més durant el franquisme. Maria-Aurèlia Capmany, per exemple, va parlar de la «colonització que hem sofert, intensament aquests darrers 37 anys [del franquisme], àmpliament des del 1714» (citada a Carbonell 1977, 18) i Manuel de Pedrolo va expressar el seu desig per veure «l'alliberament dels Països Catalans i de totes les nacions ara colonitzades» (citada a Hart 1987, 65). El restabliment de la democràcia a Espanya després de la mort de Franco no ha disminuït gaire aquesta actitud: el poeta Joan Brossa i el periodista Víctor Alexandre sostenen que Catalunya és «l'última colònia d'Espanya» (Alexandre 1999, 346), mentre l'advocat i polític Alfons López Tena (2007) manté que Catalunya ha sofert l'opressió jurídica, política i econòmica a mans de l'Estat espanyol democràtic.

2 Tot i que Casanova menciona específicament escriptors perifèrics, la crítica francesa parla d'escriptors com a lectors, és a dir com a crítics o intèrprets, d'obres literàries d'una altra perifèria.

Tot i que els escriptors i intel·lectuals catalans havien acceptat la idea de la nació colonitzada, quan vaig començar a investigar la literatura catalana ningú havia desenvolupat una explicació detallada d'aquesta colonització ni havia teoritzat d'una forma adequada com va ocórrer ni l'impacte que havia tingut sobre la societat i la producció cultural a Catalunya. Aquesta explicació històrica i cultural i la teorització del colonialisme que ha sofert Catalunya ha format una bona part de la meua recerca sobre la literatura produïda a Catalunya (King 1998; 2000; 2004; 2005; 2006; 2010; 2016). En aquests treballs i en el d'Irene Boada Montagut (2003), es planteja que la formació de la nació espanyola des de 1716 – quan es va imposar en Catalunya per primera vegada el castellà com a única llengua oficial – ha estat el resultat d'un procés de colonització cultural interna, l'objectiu del qual va ser el de limitar, si no bloquejar l'expressió de la llengua, la cultura i la identitat catalanes a fi de crear una única identitat nacional per als ciutadans espanyols. D'acord amb aquests estudis, els escriptors catalans han fet servir les seves obres literàries per resistir els estigmes culturals, lingüístics i identitaris d'aquesta colonització. Els treballs mencionats, inclosos els meus, s'han limitat a estudiar la literatura catalana en general.³ En aquest article, però, s'examinarà un gènere literari específic – la novel·la criminal – a la llum de les teories literàries postcoloniales.

Els crítics han destacat dues tendències polítiques i culturals en la novel·la criminal postcolonial. La primera posa èmfasi en la manera en la qual els autors fan servir la investigació clàssica dels sospitosos i de la societat mateixa que apareix en les novel·les criminals per interrogar críticament les relacions de poder que existeixen entre la cultura colonitzadora i la colonitzada alhora que intenten afirmar la identitat del poble colonitzat (Colmeiro 2001; Knight 2015; Naidu 2016). La segona tendència s'ocupa de les narratives que ofereixen una mirada crítica de les relacions de poder, l'explotació i la desigualtat existents dins de la societat postcolonial on té lloc el crim i la seva investigació (Pearson, Singer 2009, 8; Naidu 2016, 19).

Per raons d'espai, aquest article se centrarà en la primera tendència. És a dir, s'investigaran les maneres en les quals els escriptors catalans han fet servir el gènere negre per resistir la imposició d'una única cultura espanyola sobre Catalunya i per crear una comunitat catalana imaginada, tal com l'entenen els autors.⁴ A diferència de l'estudi de Boada Montagut

3 Joseba Gabilondo (2013-2014) estudia l'aplicació de les teories postcoloniales al context de l'hispanisme peninsular a «Spanish Nationalist Excess: A Decolonial and Postnational Critique of Iberian Studies», però l'estudi no analitza específicament la situació catalana, sinó que critica els estudis ibèrics per no arribar a desenvolupar una anàlisi més àmplia que inclogui les relacions de poder asimètriques entre la Península i les seves colònies antigues d'ultramar.

4 Dedicaré un segon estudi a les maneres en les quals la novel·la criminal postcolonial produïda a Catalunya investiga críticament la societat catalana.

(2003), aquí s'analitzen les obres literàries dels escriptors catalans que escriuen en català i/o en castellà com a manifestació d'un fenomen literari que s'expressa en dues llengües. Interpretar juntes allò que es consideraven tradicionalment com a dues literatures diferents es basa en el reconeixement que l'ús del castellà per part d'alguns escriptors catalans és una conseqüència del colonialisme cultural i lingüístic que diversos règims centralistes han imposat sobre Catalunya. Tot i fer servir estratègies narratives diferents, que analitzarem a continuació, la novel·la criminal que es produeix a Catalunya en català i castellà comparteix un doble objectiu principal: el de posar «en primer pla les tensions amb el poder imperial, i posar èmfasi en les seves diferències davant les normes del centre imperial» (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 1989, 2). En el present estudi, doncs, primer s'analitzarà com els escriptors que s'expressen en català s'aprofiten de l'aspecte lúdic del gènere criminal per generar un públic de lectors en català i, a més a més, construir una comunitat catalana imaginada unida per la llengua i cultura catalanes com a manera de fer front a la crisi d'identitat cultural provocada pels successius règims polítics repressius, dels quals el franquisme ha estat només el més recent. Segon, s'examinarà com els escriptors catalans de novel·la policíaca en castellà criden l'atenció sobre el colonialisme cultural i lingüístic que ha patit Catalunya.

2 La novel·la criminal catalana en català

La introducció de la novel·la de lladres i serenos a la cultura catalana va ser en part una resposta a aquesta crisi. Començant durant els anys 30, però especialment en els anys 60 del segle passat, alguns autors com Domènec Guansé, Rafael Tasis i Manuel de Pedrolo van advocar pels gèneres populars a fi d'enfortir la cultura catalana. A diferència d'altres escriptors i intel·lectuals que volien «mantenir el prestigi del català com a llengua de cultura alta» (Fernàndez 1995, 342-3), ells consideraven que aquesta política era equivocada. Preocupat amb l'absència d'un públic lector en català, Pedrolo mantenia que era més important «allunyar el perill d'extinció que correm i no pas deixar únicament obres 'significatives' que, un cop eliminats culturalment, seran una pura curiositat» (Hart 1987, 62). Per salvar de l'extinció la literatura en català Pedrolo proposava que uns quants escriptors es dediquessin a escriure novel·la policíaca amb l'objectiu de guanyar «uns centenars, uns milers i tot, de lectors, ara poc familiaritzats amb el català escrit i massa mandrosos per a lliurar-se a l'esforç que, a llur entendre, suposa el fet d'abordar un llibre de més tonatge literari» (A.M. 1961, 13). Així, l'objectiu principal del gènere era animar el públic a llegir en català per superar els creixents nivells d'analfabetisme que eren el resultat de les prohibicions imposades sobre l'ensenyament de les altres llengües que es parlen a l'Estat espanyol, una

conseqüència del qual era el consum de textos literaris en castellà per part de catalans.

Aquest objectiu d'atraure lectors per a la literatura catalana - i així construir una comunitat de lectors en català - conviu amb les estratègies narratives del gènere que utilitzaven els autors per fomentar una consciència catalana específica entre els lectors, donat que en les mateixes normes i convencions del gènere resideixen la possibilitat d'articular i de crear una comunitat catalana. Així mantenim que la investigació criminal que es du a terme a la novel·la criminal catalana és molt més que un exercici lúdic en el qual el lector cerca el criminal; com altres narratives detectivesques postcoloniales, la novel·la criminal catalana investiga el subjecte postcolonial. És a dir, en presentar una perspectiva catalana a la novel·la negra, els autors catalans del gènere aborden qüestions de comunitat, creences i la construcció d'identitats culturals i nacionals en espais geogràfics concrets (Matzke, Mühleisen 2006, 5). Per això, analitzarem de quina manera una comunitat catalana cobra forma en la novel·la criminal en català mitjançant el detectiu catalanoparlant, que opera en un espai sociocultural específic i que investiga no tan sols misteris concrets, sinó que detecta (en el sentit de destapar) la situació subalterna de Catalunya dins l'Espanya contemporània.

Els crims, com a fenòmens culturals, tenen lloc en espais específics i l'escenari del crim té un paper especial en la ficció criminal. A més a més d'ambientar l'acció de la narrativa, les escenes de crim geogràficament identificables donen forma a l'horitzó d'expectatives del lector, ja que no llegim una novel·la ambientada a Catalunya de la mateixa manera que en llegim una ubicada a Qatar. En el context en català, les investigacions porten els detectius (i els lectors) a conèixer una gran varietat de situacions socials i llocs, dels barris rics al nord de Barcelona en les obres de Teresa Solana, als baixos fons de la ciutat en les obres de Jaume Fuster, passant per les ciutats petites, per exemple, Figueres a *Quan la nit mata el dia* (2011) d'Agustí Vehí. En narrar la diversitat social i regional, aquestes ficcions serveixen per reflectir una certa imatge de Catalunya als lectors. Tot i centrar-se en espais específics, aquestes històries actuen com a al·legories nacionals. Això es veu en *Drecera al paradís* (2007) de Teresa Solana quan un detectiu privat secundari redueix el nombre de sospitosos de sis milions - la xifra mítica dels catalans de la campanya publicitària dels anys 80 - a més o menys dues centes persones (Solana 2007, 194). Malgrat que l'acció de la novel·la té lloc principalment a Barcelona, el fet de citar tota la població catalana deixa clar que la referència nacional és Catalunya.

El comentari sobre els sis milions de catalans demostra la importància del detectiu per articular una identitat nacional o cultural i crear un sentit de comunitat, ja que el fet d'anar coneixent la investigació mitjançant els ulls del detectiu significa que la narrativa mateixa gairebé obliga els lectors a identificar-nos amb el detectiu i així el text converteix el lector

en un interlocutor imaginari (Young 1996, 83, 95). Donat que el detectiu postcolonial s'associa sobretot amb la seva comunitat cultural (Christian 2001, 2), establir una identificació entre lector o lectora i el detectiu és important en la ficció criminal postcolonial. En la ficció criminal escrita en català, aquest vincle es construeix a través de la identificació del lector amb el protagonista que parla la mateixa llengua que el lector. Mitjançant les estratègies narratives i les característiques genèriques de la literatura criminal, les narratives intenten interpel·lar el lector com a subjecte nacional català, tal com l'entenen els autors.⁵

Podem veure aquest procés d'interpel·lació en l'estructura dels contes de *Les claus de vidre* (1984) de Fuster. A cada conte, el detectiu Lluís Arquer investiga i resol els misteris, però sense explicar als lectors com ho ha fet. Són ells mateixos que han de fer servir els seus propis poders de deducció per arribar a la mateixa conclusió que Arquer, cosa que poden comprovar en llegir les claus de cada misteri que apareixen al final del llibre. Aquesta estructura funciona per reforçar el vincle entre el lector i Arquer, ja que la resolució del misteri en molts casos depèn dels coneixements de la cultura i societat catalanes que tenen el detectiu i els lectors. Per exemple, en «La Marieta de Bolvir» Arquer arriba a una casa de barrets, on busca una noia de La Cerdanya que havia desaparegut. Malgrat la insistència de la *madame* que la noia se n'havia anat a l'estranger, Arquer l'assenyala com la noia desapareguda, ja que el seu català cerdanyès la delata. Per exemple, diu «Em pensi» i «Jo no em preocupi» (Fuster [1984] 1996, 26) enlloc del català barceloní «Em penso» i «Jo no em preocupo». Així, la resolució depèn de la capacitat del lector d'identificar l'ús dialectal del català.

La llengua, però, és molt més que una pista que ajuda en la resolució de misteris. Funciona també com a element central de la identitat de la comunitat cultural dins les mateixes novel·les criminals. El desenvolupament d'aquesta literatura popular es pot entendre com una manera de recatalanitzar espais socials que tradicionalment havien estat representats en castellà, per exemple, en les obres de Juan Marsé i Francisco Candel. Construir aquesta comunitat lingüística no era gens fàcil, donada la tradició migratòria cap a Catalunya, i per això era necessari crear, primer, un nou llenguatge per representar els baixos fons de la societat catalana. Rafael Tasis al·ludeix a aquest problema en el pròleg de *Crim al Paralelo* (1960), on comenta que el llenguatge que ell utilitza en la novel·la «és volgudament acostat al que és propi en els llocs de l'acció» (1960, 10). Encara que això

5 Com veurem a continuació, aquest subjecte nacional català que es construeix a les narratives criminals en català examinades aquí es basa principalment en allò que Paul Gilroy anomena la «juntura fatal» de cultura i nació (1993, 2); és a dir, un essencialisme cultural i lingüístic. En altres novel·les criminals de Catalunya, però, es pot apreciar un qüestionament d'aquesta «juntura fatal». Aquest qüestionament formarà una part central del segon article que dedicaré a la novel·la criminal postcolonial de Catalunya.

suggereix cert realisme, Tasis reconeix que és un llenguatge inventat, ja que «les meves concessions no arriben al català absolutament depauperat que s'hi sent a cada cantonada» (10).

Aquesta atenció que es para a la llengua en la novel·la negra catalana és significativa, ja que funciona com a senyal d'identitat. Això es veu a *Sota el signe de sagitari* (1986) de Fuster, on Arquer és molt sensible a les diferències lingüístiques. Per exemple, es fixa en com els policies castellanoparlants pronuncien certes paraules en català - per exemple, «Txeneralità» (11) - i presta molta atenció a l'accent dels individus que el detectiu troba en la seva investigació: un cambrer parla un «andalús tancat» (14), una anglesa parla un castellà «d'allende los mares» (33), un assassí llatinoamericà té un «accent de cantador de tangos» (55), mentre un criminal barceloní parla «un castellà xava de la Barceloneta» (62) i el cònsul espanyol a Nàpols conversa en «un castellà engolat, de funcionari de primera» (79). Arquer també sap identificar l'indici d'un accent galleg en la parla d'un coronel de la Guàrdia Civil (102) i, malgrat parlar molt poc anglès, en una escena que recorda Sherlock Holmes, Arquer pot detectar «ecos de sirtaki, perfums de retsina i brises d'un Egeu remot» quan parla un agent del FBI de descendència grega (139).

L'atenció que presta Arquer a les llengües i als accents és important, ja que presenta la interpretació cultural basada en la llengua com una lectura pròpiament catalana. En aquesta fórmula, la identitat de la gent es determina segons quina llengua parla i com la parla. La llengua i l'accent, doncs, són senyals de la diferència cultural. Així, la ubicació central del català i la representació dels altres idiomes són importants en el context bilingüe català. Si bé Barcelona i Catalunya són espais bilingües, la llengua dominant de les narratives protagonitzades per Arquer és la catalana. És la llengua en la qual es narren els fets i és també la llengua a la qual es tradueixen els altres idiomes. D'aquesta manera, el català en aquesta novel·la criminal és la llengua de la comunitat i, com a conseqüència, el castellà és marginat. Això no vol dir que desaparegui la comunitat castellanoparlant de la novel·la, sinó que s'utilitzen unes estratègies per distingir el castellà (i altres idiomes) de la llengua comunitària, en aquest cas, la catalana. A *Les claus de vidre*, per exemple, Fuster representa textualment les converses en els altres idiomes en català amb un comentari addicional per part del narrador. En un conte, per exemple, els lectors han d'imaginar una minyona que parla «un castellà que refilava» (22).

La política lingüística que es veu a l'obra criminal de Fuster és fins a cert punt emblemàtica de la novel·la criminal en català. En altres obres, però, si apareix el castellà, moltes vegades és representat en cursiva, i així es marca com a diferent, altre, estranger. Un exemple té lloc a *El marit invisible* (1999) d'Isabel Olesti, una novel·la extraordinària que explora l'opressió de tres generacions d'una família catalana treballadora durant el període franquista, on tant el castellà com l'àrab, que apareix al principi

de la novel·la quan l'àvia del narrador vivia a Tànger (Olesti 1999, 30), es marquen textualment en cursiva, assenyalant així ambdós idiomes com a estrangers.

Fuster (1986), a *Sota el signe...*, ressaltava encara més l'estrangeritat del castellà en una escena ambientada a l'aeroport de Nova York, on Arquer convenç una hostessa asturiana d'Ibèria perquè el deixi entrar en un espai restringit. Un cop dins l'espai, Arquer reflexiona que «el fet de parlar-li [a l'hostessa] la seva llengua i la solidesa de la història» la van convèncer. L'ús del possessiu - la seva - és significatiu de l'actitud d'Arquer vers el castellà. Per molt que Arquer parla castellà, aquest no és el seu idioma. L'ús dels possessius per denotar la identitat nacional es repeteix al llarg de la novel·la, donat que els representants de l'Estat espanyol - els polítics, funcionaris i policies - fan referència a Espanya com a «el nostre país» (159). El país d'Arquer, en canvi, és sense cap dubte Barcelona o Catalunya.

En el context català, aquesta marginalització es destaca encara més en les interaccions entre el detectius catalans i els policies, que actuen com a representants de l'Estat espanyol. En diverses obres de diferents autors, l'ús de la llengua no es limita a representar una comunitat unida pel català, sinó que es destaquen les relacions de poder asimètriques entre el català i el castellà. A *El marit invisible*, per exemple, Isabel Olesti contrasta el català, que és la llengua de la família i de les relacions íntimes, amb el castellà, que no tan sols és un idioma estranger, sinó que representa el poder repressiu del franquisme, ja que és la llengua utilitzada pels policies (1999, 73). De forma semblant, en la seva representació de la ciutat gironina de Figueres sota el franquisme a *Quan la nit mata el dia* d'Agustí Vehí (2011), el protagonista descriu dues ciutats diferents: l'«oficial, uniformada» que s'expressa en castellà i la «ciutat real, la de sempre» que parla català. Així a la novel·la les converses públiques tenen lloc en castellà mentre els pensaments del protagonista i les converses que tenen lloc portes endins es representen en català. Tot i assenyalar dues ciutats diferents, Vehí, però, obvia el reduccionisme lingüístic fàcil que es troba a moltes narratives criminals en català, un reduccionisme que té conseqüències importants sobre la construcció d'un subjecte nacional català, ja que vincula els catalans que s'expressen en castellà amb el franquisme. Si bé no rebutja la representació del castellà com a llengua dominant en el context català, Vehí articula una realitat lingüística més complexa. Per exemple, alguns personatges policies expressen el seu desacord amb l'obsessió franquista per la unitat cultural i lingüística del país. D'aquesta forma, Vehí intenta mostrar que existeixen múltiples formes d'identificació cultural amb la comunitat catalana.

3 La novel·la criminal catalana en castellà

Si bé la catalanística ha exclòs de l'esfera literària catalana les narratives criminals en castellà, incloure-les-hi serveix per reconèixer que la identificació nacional es pot expressar de formes diferents. Pels escriptors catalans que s'expressen en castellà és més difícil fer servir la llengua com a senyal d'identitat tal com ho fan els que escriuen en català. Com a conseqüència, els primers recorren a d'altres estratègies per representar la situació subalterna de Catalunya i investigar el subjecte poscolonial català a les seves obres. Aquest és el cas d'alguns autors que interroguen els valors de l'imperialisme espanyol en el qual es basava el franquisme en cridar l'atenció sobre el colonialisme cultural i lingüístic en les seves novel·les en castellà que investiguen temes associats amb el passat franquista. Per exemple, a la sèrie 'Mascarell' de Jordi Sierra i Fabra ambientada al final de la República i durant el franquisme, Miquel Mascarell, l'últim policia republicà de Barcelona, afirma en *Cuatro días de enero* (2008): «No os conformaréis con ganar [...]. Vais a arrasar Barcelona, Catalunya entera, a matar a todo aquel que no comulgue con vuestras ideas, a reprimirnos hasta que derramemos la última gota de sangre, como en 1714» (2008, 145). La predicció de Mascarell es fa realitat a la segona entrega de la sèrie, *Siete días de julio* (2010), quan el policia torna a Barcelona després d'haver estat pres 8 anys i observa com

Las huellas de la victoria franquista le golpearon la conciencia con sus múltiples manifestaciones: retratos de Franco pintados en negro en las fachadas de las casas, el yugo y las flechas de rigor ocupando cada espacio, la repetición de la palabra 'España', [...] el escudo nacional con el águila de San Juan, las dos columnas de Hércules y el fogoso 'Una, Grande, Libre' campeando en su parte superior. (2010, 20)

La Barcelona que coneixia Mascarell ja no existeix: «Ahora todos los nombres estaban en castellano», per exemple la Gran Via de les Corts Catalanes, que és «ahora llamada avenida de José Antonio Primo de Rivera» (Sierra i Fabra 2010, 20, 93). El fet d'esmentar l'eliminació del nom d'una institució democràtica catalana i la seva substitució pel nom del fundador del partit feixista espanyol, serveix a Mascarell per assenyalar la manera com el franquisme intentava esborrar la cultura i la identitat catalanes del mapa de Catalunya. *Don de lenguas* (2013) de Rosa Ribas i Sabine Hofmann fa el mateix quan les dues investigadores comenten sobre com la Biblioteca de Catalunya – el dipòsit de la literatura i civilització catalanes – ara porta un nom que reflecteix millor la política franquista sobre la unitat nacional d'Espanya – Biblioteca Central – i expressen la seva intenció de seguir utilitzant el seu nom anterior (196). Les conseqüències de la política lingüística i cultural franquista no afecten només els topònims

catalans, però. Tenen un impacte també sobre les identitats personals. Per exemple, a *Siete días de julio*, dos falangistes castellanitzen el nom del protagonista en canviar-lo de Miquel a Miguel (Sierra i Fabra 2010, 17), i així intenten esborrar qualsevol vincle entre la identitat personal i una cultura catalana llavors prohibida a fi de promocionar una única identitat homogènia espanyola.

A *Culture and Imperialism*, Edward Said afirma que «el poder de narrar, o d'impedir la formació i aparició d'altres narratives, és molt important per a la cultura i l'imperialisme» (1993, xiii). Això es veu en l'intent d'eliminar el passat català per part del franquisme a fi d'impedir l'articulació de la cultura i identitat catalanes. Per a Said, però, l'ús de les narratives no és unidireccional. Són importants també pels pobles colonitzats, ja que les usen «per afirmar la seva pròpia identitat i l'existència de la seva pròpia història» (1993, xiii). L'articulació d'una identitat catalana i l'afirmació d'una experiència catalana específica de la guerra i la dictadura té lloc a *El hombre de mi vida* (2000) de Manuel Vázquez Montalbán, on una noia catalana, Margalida, explica a l'investigador Carvalho perquè es va fer independentista:

A mi abuelo paterno lo mataron los franquistas, mi abuela materna tuvo que exiliarse con su marido enfermo y cuatro críos. Cuando volvió los fachas del pueblo la acusaron de separatista y le hicieron la vida imposible. [...] Era un pueblo de eso que llaman la Cataluña profunda donde cuatro fachas podían meter en cintura a todo el mundo con la ayuda de la guardia civil. Y el catalán prohibido y pobre de ti que te examinaras [...] hablando un castellano con demasiado acento catalán. [...] Franco estuvo en todas partes pero aquí estuvo dos veces, contra los rojos y contra nosotros, y además mi familia era roja por si faltara algo. (2000, 124)

Aquesta experiència familiar de la història de la guerra i postguerra és interpretada per Margalida com una història específicament catalana, ja que esmenta que els catalans patien de la repressió lingüística i cultural a més del càstig general que van rebre tots els vençuts republicans.

Com Margalida, el protagonista de la sèrie de Jordi Sierra i Fabra, Miquel Mascarell, també reconeix que la experiència catalana del franquisme va ser distintiva. A diferència d'ella, però, Mascarell interpreta el significat del franquisme a Catalunya dins d'una història de repressió més àmplia quan descriu la caiguda de Barcelona a les tropes franquistes com una derrota com la «de 1714 [...]. No habían superado la primera, por la que terminaron formando parte de España a sangre y fuego, así que ¿cuánto se tardaría en superar la actual? Quizás en el siguiente siglo, o el otro. Pero fuera como fuese, volverían, como decían *Els segadors*» (Sierra i Fabra 2008, 127). La connexió que fa el policia republicà entre la derrota de 1939, la caiguda de Barcelona a l'exèrcit de Felip V i la guerra dels segadors

de 1640-1652 reviscolen la memòria cultural de conflictes anteriors que han donat forma a una identitat catalana específica, la qual es basa en la resistència al projecte d'hispanització de Catalunya per part de diversos règims espanyols. Així, en fer servir el gènere criminal per reflexionar sobre el passat recent, aquests escriptors catalans d'expressió castellana posen en primer pla el conflicte cultural i identitari que existeix entre una Catalunya subalterna i una Espanya imperialista.

4 Conclusions

Tradicionalment considerades, en paraules de Manuel de Pedrolo, com a poc «més que [una] simple aventura de lladres i serenos» (Coca 1973, 31), les narratives criminals - i els altres gèneres populars - tenen dues importants funcions per a una cultura dominada com la catalana. Primer, la funció lúdica del gènere ha servit per animar el públic a llegir en català i, segon, al mateix temps, les fórmules i convencions del gènere, concretament l'exploració i la investigació de la societat contemporània i històrica per part dels investigadors, han contribuït a la creació entre aquests lectors d'una comunitat lingüística catalana, que ha estat essencial per a la recuperació d'una identitat nacional que ha estat reprimida i per al desenvolupament d'una identitat postcolonial. L'anàlisi de les obres criminals en català i castellà demostra que aquesta comunitat pren forma en el procés de seguir els passos dels detectius, les revelacions dels quals ajuden els lectors a identificar-se millor amb l'espai sòcio-cultural i lingüístic català i la història catalana que es representen en les novel·les. A més, les revelacions sobre la nació i la identitat de les seves gents a les novel·les funcionen per interpel·lar els lectors dins el text com a membres de la mateixa comunitat catalana, tal com l'entenen els autors. D'aquesta forma, les novel·les criminals catalanes, tant en castellà com en català, tenen una importància que va més enllà de la seva designació de mer entreteniment.

Obres citades

- A.M. (1961). «Enquesta: La novel·la policíaca a Catalunya». *Serra d'Or*, 3, 13-14.
- Alexandre, Víctor (1999). *Jo no sóc espanyol*. Barcelona: Proa.
- Almirall, Valentí (1979). *Lo catalanisme*. Barcelona: Edicions 62.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.
- Boada Montagut, Irene (2003). *Women Write Back: Irish and Catalan Short Stories in Colonial Context*. Dublin; Portland (OR): Irish Academic Press.

- Carbonell, Jordi (ed.) (1977). «Escriure en castellà a Catalunya». *Taula de canvi*, 6, 5-42.
- Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- Christian, Ed (2001). «Introducing the Post-Colonial Detective: Putting Marginality to Work». Christian, Ed (ed.), *The Post-Colonial Detective*. Houndmills, Hampshire: Palgrave, 1-16.
- Coca, Jordi (1973). *Pedrolo perillós?* Barcelona: Dopesa.
- Colmeiro, José (2001). «The Spanish Detective as Cultural Other». Christian, Ed (ed.), *The Post-Colonial Detective*. Houndsmill, Hampshire: Palgrave, 176-92.
- Fernàndez, Josep-Anton (1995). «Becoming Normal: Cultural Production and Cultural Policy in Catalonia». Graham, Helen; Labanyi, Jo (eds), *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 342-6.
- Fuster, Jaume (1986). *Sota el signe de Sagitari*. Barcelona: La Magrana.
- Fuster, Jaume [1984] (1996). *Les claus de vidre*. Barcelona: La Magrana.
- Gabilondo, Joseba (2013-2014). «Spanish Nationalist Excess: A Decolonial and Postnational Critique of Iberian Studies». *Prosopeya*, 8, 23-60.
- Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Hart, Patricia (1987). *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. London: Associated University Press.
- King, Stewart (1998). «Orquestando la identidad: estrategias poscoloniales en *L'òpera quotidiana* de Montserrat Roig». Archer, Robert; Martinell Gifre, Emma (eds), *Proceedings of the First Symposium on Catalonia in Australia / Actes del primer simposi sobre Catalunya a Austràlia / Actas del primer simposio sobre Cataluña en Australia* (La Trobe University, Melbourne, 27-29 September 1996). Barcelona: PPU, 59-76.
- King, Stewart (2000). «Transformando el Estado español: los discursos regionalista y poscolonialista en la literatura catalana de expresión castellana». Bringas López, Ana; Martín Lucas, Belén (eds), *Identidades multiculturais: revisión dos discursos teóricos*. Vigo: Universidade de Vigo, 113-20.
- King, Stewart (2004). «Catalonia and the Postcolonial Condition». King, Stewart; Browitt, Jeff (eds), *The Space of Culture: Critical Readings in Hispanic Studies*. Newark: University of Delaware Press, 39-53.
- King, Stewart (2005). *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. London: Tamesis.
- King, Stewart (2006). «Catalan Literature(s) in Postcolonial Context». *Romance Studies*, 24(3), 253-64.
- King, Stewart (2010). «From Literature to Letters: Rethinking Catalan Literary History». Martín-Estudillo, Luis; Spadaccini, Nicholas (eds), *New Spain, New Literatures*. Nashville: Vanderbilt University Press, 233-44.

- King, Stewart (2016). «'Catalonia is not Spain': Images of Self and Other in Catalan Literature». Abuín, Anxo; Cabo, Fernando; Domínguez, César (eds), *Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. 2. Amsterdam: John Benjamins, 20-31.
- Knight, Stephen (2015). «The Postcolonial Crime Novel». Quayson, Ato (ed.), *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 166-87.
- López Tena, Alfons (2007). *Catalunya sota Espanya. L'opressió nacional en democràcia*. Barcelona: La Magrana.
- Matzke, Christine; Mühleisen, Suzanne (2006). «Postcolonial Postmortems: Issues and Perspectives». Matzke, Christine; Mühleisen, Suzanne (eds), *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam: Rodopi, 1-16.
- Naidu, Sam (2016). «Crime Travel: A Survey of Representations of Transnational Crime in South African Crime Fiction». *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, 4(1), 3-22.
- Olesti, Isabel (1999). *El marit invisible*. Barcelona: Columna.
- Pearson, Nels; Singer, Marc (2009). «Introduction: Open Cases, Detection, (Post)Modernity, and the State». Pearson, Nels; Singer, Marc (eds), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Farnham: Ashgate, 1-14.
- Piquer Vidal, Adolf; Martín Escribà, Àlex (2006). *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*. Palma: Documenta Balear.
- Ribas, Rosa; Hofmann, Sabine (2013). *Don de llengües*. Madrid: Siruela.
- Said, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus.
- Sierra i Fabra, Jordi (2008). *Cuatro días de enero*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Sierra i Fabra, Jordi (2010). *Siete días de julio*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Solana, Teresa (2007). *Drecera al paradís*. Barcelona: Edicions 62.
- Tasis, Rafael (1960). *Crim al Paralelo*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta.
- Vehí, Agustí (2011). *Quan la nit mata el dia*. Barcelona: La Magrana.
- Young, Alison (1996). *Imagining Crime: Textual Outlaws and Criminal Conversations*. London: Sage.

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Between Both Sides of the Atlantic Galician Visual Artists in New York

Ekaterina Volkova
(The University of Auckland, New Zealand)

Abstract The growing field of Galician cultural studies has been moving rapidly out of the periphery of academic scholarship. The latest developments in this field have been marked by the effects of globalization and the expansion of its scope to include areas previously considered as a ‘periphery’ of cultural studies, such as visual arts. Influenced by these tendencies, this paper focuses on two contemporary Galician visual artists, both internationally acclaimed, sculptor Francisco Leiro and painter Antonio Murado. They are both prominent Galician artists whose sources of creative power are linked to their Galician roots. Currently they are both based in New York, one of the most important centres of contemporary art in the global stage. This essay discusses Leiro and Murado’s oeuvre as an example of the cross-cultural connections between the two sides of the Atlantic.

Summary 1 Introduction. – 2 Galician Cultural Studies Today. – 3 Francisco Leiro. – 4 Antonio Murado. – 5 Conclusion.

Keywords Galician studies. Visual Art. Francisco Leiro. Antonio Murado.

1 Introduction

Rethinking Hispanic studies from the ‘periphery’ naturally invites us to take into consideration the centre-periphery model, which in the social sciences is used to explain the relationship between an advanced ‘centre’ and a less developed ‘periphery’. Already at the end of the nineteenth century, Marxist theorists showed the centre-periphery antagonism between town and country. The formulation of basic aspects of the centre-periphery model in terms of economic inequalities is widely associated with the works by Gunnar Myrdal (1957) and Albert Hirschman (1958). In the 1970s a number of works appeared, linking the centre-periphery model to imperialism and undeveloped regions, as in the works of Samir Amin (1977) and Andre Frank (1978). Since then this model has not only been applied to the interaction between developed capitalist nations and developing societies, but also in many cases of relationship between European centres and their ‘peripheries’, for example, Wales and Scotland (Ferrão, Jensen-Butler 1984, 376). In the case of Spain, the centre-periphery model has been em-

ployed in academic debates on the relationship between the Spanish state and so-called historical nationalities, Catalonia, the Basque Country and Galicia (Stapell 2007, 172). The case of Galicia, due to its geopolitical and economic position in the nation state and the particularly long history of neglected identity, seems to be especially apt for debates focused on the centre-periphery model, especially in the economic and political sense. However, Galicia's 'peripheral' status is rather questionable in relation to Galician contemporary culture. The global processes of decentralisation of cultural production, consumption and the new currents of globalisation have profoundly affected contemporary Galician culture, which often exceeds the limits of the nation estate on the global stage (particularly in music, audiovisual production and the visual arts). For instance, a Galician musician, Carlos Núñez, is an international star and an ambassador of traditional Galician Celtic music who regularly performs all over the world and who has collaborated with musicians from different countries, including *The Chieftains*, an Irish band, and Ry Cooder, an American musician and songwriter. Another example is the emergence of the *Novo Cinema Galego* (New Galician Cinema), a generation of filmmakers from Galicia who in the last ten years have been successful in important international competitions and festivals, such as Oliver Laxe, who was awarded prizes at the Cannes Film Festival in 2010 and 2016. In the domain of visual arts, such is also the case with two contemporary Galician artists currently based in New York City, sculptor Francisco Leiro and painter Antonio Murado, who actively exhibit and participate in cultural projects on both sides of the Atlantic. I intend to approach the discussion of Leiro's and Murado's work bearing in mind some of the current theoretical trends in the field of Galician Cultural Studies, outlined below.

2 Galician Cultural Studies Today

Galician Cultural Studies is an academic area that has emerged in recent years as an autonomous field parallel to Iberian and Hispanic Cultural Studies. The ground-breaking volume *Contemporary Galician Cultural Studies. Between the Local and the Global*, published in 2011 and edited by Kristy Hooper and Manuel Puga Moruxa, was not only the first reference book available in English on the topic, but also a work that set an important perspective towards Galician culture with a focus on the juxtaposition of local and global dynamics. This volume of interdisciplinary essays, which covers a range of areas of Galician culture, analyses ways of expressing Galician identity that has shifted from a local to a global context, being nowadays a "part of a complex network of individual, group, local, and transnational identities" (Hooper, Puga Moruxa 2011, 99). The volume shows Galician culture as a pivotal vehicle for the expression of Galician

identity, since the traditional political, territorial and linguistic aspects of national identity do not function in Galicia in the same way as they function in other communities. This situation is caused, among other reasons, by the political status of Galicia as a 'historical nationality' within the Spanish nation state, the centuries-long prevalence of Castilian over the Galician language, and the dispersion of Galician people due to massive emigration (Hooper, Puga Moruxa 2011, 99).

In 2012, Eugenia Romero in her book *Contemporary Galician Culture in a Global Context: Movable Identities* continued the exploration of this approach, focusing on the representation of Galicia through the deconstruction of traditional oppositional binaries. She argued that in order to understand contemporary Galician identity and also to explain its cultural hybridity it was necessary to overcome binaries such as rural and urban, traditional and modern, backwards and advanced, emigrant and non-emigrant, and Galician and Castilian (Romero 2012, xviii).

In 2017, José Colmeiro proposed in his book *Peripheral Visions / Global Sounds: From Galicia to the World* to rethink the new horizons of Galician studies in terms of 'deterritorialization' and 'deperipheralization'. The term 'deterritorialization' is originally a psychoanalytic concept created by Gilles Deleuze and Félix Guattari in 1972 to designate the process of freeing desire from established institutions and objects, for example, from the nuclear family (Holland 1999, 19). Later they expanded the use of the term to refer to the complex process of escaping from or leaving a given territory, understood as a system in any register, including social, linguistic or affective (Patton 2010, 52). Since the 1990s the term 'deterritorialization' has been used in relation to globalizing processes to reflect the effects of migration, changes in living and working patterns, a weakening of the cultural bond with territory and the simultaneous expansion of cultural horizons (Tomlinson 1999, 104-20). Obviously, these globalizing processes are applicable to Galicia as well. The notion of 'deperipheralization' literally suggests an emancipatory move from the outskirts, in any register, spatial or socio-cultural, which, according to Colmeiro, includes "revising and rethinking cultural practices and identities from the margins and borders" (2017, 69). In addition, Colmeiro employs this term to incorporate a wider field of view, which implies a shift from the prevalence of mainstream forms of Galician culture and studies, such as language, literature, and to some extent cinema, towards less researched areas, such as music, visual arts, and performing arts, to mention only a few. Colmeiro calls for an analysis of a wider range of Galician cultural practices as a means to overcome the limitations of long-existing boundaries imposed by the philological criterion and geopolitical limits (Colmeiro 2017, 68-9).

As can be seen from this very brief overview of Galician cultural studies, the mobility of Galician culture is one of the focuses in this field and this tendency has affected my choice of the subject matter for this paper.

Francisco Leiro and Antonio Murado are recent examples of this cultural mobility, but this phenomenon is not completely new, as it has been a characteristic of modern Galician culture, including the visual arts. From the nineteenth century, the significant Galician diaspora in Buenos Aires attracted painters from mainland Galicia to participate in exhibitions organized by Galician cultural centres in that city. In the twentieth century, due to the Spanish civil war and the subsequent dictatorship, many Galician visual artists went into exile and worked outside Galicia, in other European countries, Latin America and the United States. This was the case in outstanding figures of Galician visual culture such as Alfonso Castelao, Luís Seoane, Maruja Mallo, Manuel Colmeiro, Eugenio Granell and many others. These artists introduced Galician art to the world and then returned to Galicia, bringing back international art tendencies. In the twenty-first century, Leiro and Murado are probably the most important visual artists whose geographical and cultural position embodies the juxtaposition of local and global vectors in Galician culture. On the one hand, they are recognised on an international scale through living, working, and participating in the art scene in New York City, one of the biggest art marketplaces in the world and a very important global centre of contemporary art. On the other hand, they are prominent Galician-identified artists, and I intend to show that their creative power is intimately linked to their Galician roots by tracing it back to certain elements of Galician cultural identity.

3 Francisco Leiro

Francisco Leiro is the best-known and most acknowledged contemporary Galician artist on the international stage. He has been regarded as one of the main exponents of sculpture in Galicia and Spain since the 1980s. He was born in the small Galician town of Cambados in 1957 and from an early age he became interested in art, particularly in traditional Spanish and Galician sculpture. Leiro studied stonework first at the *Escuela de Artes y Oficios* in Santiago de Compostela and later at the *Escuela de Bellas Artes de San Fernando* in Madrid, where his focus was on both sculpture and drawing. In the 1970s, he belonged to the group of young Galician artists called *Foga* (Fato Ounirista Galego), which had a strong surrealist vein. This surrealist influence was already evident in Leiro's first solo exhibition, which took place in 1975 in his hometown of Cambados (Olmo 2003, 25; Marlborough Gallery 2013).

After the end of Franco's dictatorship, Spanish society was full of enthusiasm and aspirations for change and freedom, both in politics and in culture. The *Transición* period was also marked by a return to national roots and the reconstruction of a cultural and political Galician identity, many expressions of which had been repressed under Franco's regime. In 1980, a number

of very diverse Galician visual artists founded the influential group called *Atlántica* with the purpose of “discutir el país” (to discuss the Galician nation) (Mariño 2000, 605) and revitalising the links with the Galician *arte de vanguardia* before the 1936-1939 Spanish Civil War. *Atlántica* organised five exhibitions between 1980 and 1985 in Galicia, which became major influential events for the renewal of modern Galician art. Although Leiro did not belong to *Atlántica*, he was close to the group and participated in their exhibition in 1983. He attracted considerable attention from critics as one of the most promising artists of the generation that would change the course of Spanish and Galician art at the beginning of the 1980s. Soon he was invited to organise an individual exhibition in Madrid and at other prestigious international art events around the world, including Basel, Naples, London and San Paolo (Olmo 2003, 27; Montero Pérez 2003).

By the 1980s Leiro had already developed his individual and highly distinctive style characterised as an intersection of the figurative and the abstract, for which the artist used very diverse iconographical sources. It is possible to draw parallels between some Leiro’s wooden sculptures of the early 1980s and German Neo-Expressionism, particularly the works of Georg Baselitz (Olmo 2003, 37). This connection is illustrated, for instance, by comparing Baselitz’ works with Leiro’s *Coloso deitado* (Lying Colossus) (1985).¹ Other sculptures, for instance, the internationally celebrated, *Eva* (Eve) (1982), which is located in the Colección Fondazione Amelio in Naples, epitomise the tradition of polychromatic woodcarvings of the Spanish Renaissance and Baroque art (Olmo 2003, 37). The most notable examples of such art are Alonso Berruguete’s *Ecce Homo* (1525) and Pedro de Mena’s *La Magdalena penitente* (Penitent Mary Magdalene) (1664). This heritage has been very important for Galician art and was employed by many outstanding Galician sculptors of the twentieth century, a notable example of which is Francisco Asorey’s *Filliña* (Little Girl) (1949).² Furthermore, some of Leiro’s works are clearly inspired by archaic art, as can be seen from the comparison of Leiro’s *A dama de Gondel* (Lady of Gondel) (1986)³ with the archetypical figure of Lady of Auxerre at the Louvre Museum (c. 640-30 BC).

Leiro’s world is inhabited by a rich variety of references to biblical themes and universal myths, as seen in the sculptures *Eva expulsada do paraíso* (Eve Expelled from Paradise) (1982) and *Sansón derribando as*

1 Afundación Art Collection (Vigo). For copyright reasons, it is not possible to provide the images for the majority of cited artworks. However, they are widely available on-line through social media, catalogues of museums, galleries, and private collections, which are listed in “Online Art Sources”.

2 The Museum of Fine Arts (A Coruña).

3 Afundación Art Collection.

columnas do templo (Samson Pushes Down the Temple Pillars) (1983) (Montero Pérez 2003, 72-5). At the same time, the sculptor often refers to local Galician legends, as in the work *Benito Soto* (1986).⁴ In this piece, Leiro captures the moment when the adventures of the nineteenth century Galician smuggler and pirate Benito ended, immortalising him in a wooden statue where the figure seems to emerge from a tree trunk (de Llano, s.d.). Likewise, his sculpture *Xan Callán* (1983), another internationally celebrated work from the collection of the Stedelijk Museum in Amsterdam, is inspired by a Galician popular character. This human figure with its missing limbs is an example of a recurrent motif in many other works by Leiro, a mixture of the supernatural, the surreal and an ironic sense of humour. These elements have a long tradition in Galician culture. Firstly, the predisposition to mysterious events is to some extent embedded in the Galician imagination, as superstitions and supernatural beings are often present in Galician popular culture. Such characters themselves provide frequent subject matter in Leiro's work, examples of which are *A noite* (Night) (1982) or *Trasno* (1982), which portrays a very popular character from Galician folklore, *o trasno*, a little domestic devil. The inclination of Galician artists towards the paranormal and the fantastic can be observed in works of well-known surrealist Galician painters such as Maruja Mallo, Eugenio Granell and Urbano Luigrís. Valle-Inclán's *esperpentos*, distorted literary representations of reality, might be also seen as an example of Galician surrealism and the attraction of the grotesque (Olmo 2003, 25). Secondly, Galician people are known for a very culturally specific attitude, the *retranca galega*, a particular component of Galician humor, which carries a tone of irony and leaves a taste of uncertainty, ambiguity and obscurity. As Montero Pérez indicates, "Leiro is a paeon to Galician culture, to our beliefs and traditions, to the ways of thinking of our land" (2003, 65-6; Author's trans.). The artist's choice of media, which are primarily wood and granite, also connects Leiro's creativity with the Galician land. Both natural materials are very characteristic of the Galician landscape and they possess a high symbolic value. As Montero Pérez argues, they are often perceived as "cult objects and identifiers of Galicia's imaginary and idiosyncrasy" (2003, 68; Author's trans.).

Francisco Leiro moved to New York in 1988 on a Fulbright scholarship. His work attracted the attention of the New York art press, perceiving in his twisted bodies and absurd features the legacy of Goya and Picasso (Glueck 1998). Although by the end of the 1990s Leiro showed more interest in the figurative qualities of corporal movements and facial ex-

4 "La Caixa" Collection of Contemporary Art (Barcelona).

pressions, like in the works *Pigmalión*⁵ or *Carrier*,⁶ both from 1998, they hardly can be described as naturalistic because of the loose interpretation of the human anatomy and the intentional exaggeration of proportions. At the same time, many works of that period, for instance, *Muda o cacho* (Change of Face) (1998) or *Sileno acarreado por tres sátiros* (Sileno Carried by Three Satyrs) (1996),⁷ show the influence of surrealism in their deliberate distortions.

Ever since moving to New York, Leiro has been living and working between the two sides of the Atlantic. He has kept his studio in Cambados from where he has produced a number of public commissioned works in Galicia and elsewhere in Spain, including the impressive bronze sculpture *O Sereo*, Galician for 'male mermaid.' Since it was erected in Vigo's main square (Porta do Sol) in 1991, this imaginary fantastic character, a hybrid of fish and man, has become one of the most representative monuments in Vigo, because it plays with traditional Galician imagination and its strong seafaring culture and mythology and at the same time striking for its originality and modernity (fig. 1).

Since the 1990s, Francisco Leiro has produced a number of works that can be described as sculptural psychological portraits, a collection of human sentiments, for which the artist has expressed empathy and compassion. A reflection on world violence occupies a very special place in Leiro's work. He translates media images of wars, pain and brutality into sculptures, expressing solidarity with the everyday reality of human suffering and ecological disasters (Otero 2015). A number of Leiro's works of this type was assembled at the exhibition *Esculturas Sentidas* (Heartfelt Sculptures) in A Coruña in 2015. These were displayed with the photographs in the background, which helped viewers to identify the depicted events. The curator of this exhibition, Rosario Sarmiento, compared Leiro's documentary and sentimental vision with Picasso's reaction to the bombing of Guernica in 1937 in the mural of the same name (2015). In this way, *Plañideras* (Mourners) (2009)⁸ is a response to the bombardments of the civilian population of Gaza during Israel's Operation "Cast Lead" of 2008-2009, also known in Arab countries as the "Gaza Massacre". The sculpture portrays Palestinian women raising their arms in despair and screaming from anger and pain (Otero 2015). Another striking piece in the exhibition was the sculpture of a Balkan mother carrying her dead son on her head,

5 Fundación María José Jove Art Collection (A Coruña).

6 Afundación Art Collection.

7 Both in the ABANCA Art Collection (A Coruña).

8 Marlborough Gallery (Madrid and Barcelona).



Figura 1. Francisco Leiro, *O Sereo*. 1991. Stainless steel on granite columns, figure 3 × 7 × 2 m, columns 13 m. Porta do Sol Square, Vigo, Spain. Photograph by the Author

Molido (Head Pillow) (1999),⁹ which represents the brutality of the war in Bosnia-Herzegovina. Here Leiro employed some particular aspects of Galician iconography and ethnography to comment on the human condition of the world afflicted by ethnic war, as the title refers to traditional Galician women, such as urban street fish sellers and women from rural areas usually carrying weights on their head, who use a little pillow called a *molido*. At the same time, Leiro suggests a take on a classic scene of Christian imagery, the Pietà, a mother grieving over the death of her son (Otero 2015; Sarmiento 2015).

Another work in that exhibition, *David* (2001),¹⁰ is a sculpture created right after 9/11 in New York, which Leiro witnessed first-hand. It conveys the shock of the terrorist act that profoundly traumatised American society and the world in our century. This sculpture also uses religious imagery in the depiction of David sitting on the sandal of giant Goliath, horrified with this absurd violence and completely lost in the face of the disaster (Sarmiento 2015).

9 Afundación Art Collection.

10 Marlborough Gallery (Madrid and Barcelona).

Leiro's artistic reflection explores the many facets of the human condition, the suffering and the pain, individual and collective, as well as everyday realities. Sometimes everyday activities can be exceptional, as in the case of the representation of environmental disasters and natural tragedies. The set of statues *Recolectoras* (Female Collectors) (2003)¹¹ addresses the ecological tragedy of the spillage of fuel from the "Prestige" oil tanker near the coast of Galicia in 2002. This well-known composition celebrates the solidarity of Galician volunteers who cleaned up the contaminated coastline. At the same time, the title of this work makes clear reference to one of the traditional jobs in the Galician seafood industry, as *recolectoras* are women who collect shellfish. The environmental theme is continued in Leiro's *Retén* (Team) (2005),¹² an artistic response to the tragic wild fires in Guadalajara, in which he pays homage to the noble work of the firefighters (Sarmiento 2015).

In fact, Leiro expresses his admiration for all kinds of human activity and often draws inspiration from everyday life. His collection ironically titled *Human Resources* (2013)¹³ investigates a variety of human gestures and the power of human labour, as observed in polychromatic wood sculptures *Box 1 and Box 2* (2011), where the artist portrays the tension between two factory workers who are nailing a box shut. Leiro catches the habitual actions, giving them a somewhat unexpected or even surrealistic quality, as in the work *Exposed* (2011), where a humble man with two masks is lacing up his shoes, or in *Calafateador* (Caulker) (2010), where a naked man is sitting on a four-legged stool, apparently pausing while taking a rest from work (Marlborough Gallery 2013).

The sculptor continues his exploration of the topic of human labour in the exhibition *Purgatorio* (2014).¹⁴ The central part of this collection is a group of wooden human figures symbolically carrying heavy stones, inspired by the second part of Dante's *Divine Comedy*, "Purgatory". The human carriers in *Pepe*, *Santi* and *Dirk* (2013) are captured in the moment of high physical tension, struggling to survive and bent under the weight of huge stones, watched by an overseer, *Supervisor 2* (2013). The exhibition is completed by Leiro's particular ironic visions of the mythological character of Sisyphus, in *Sísifo confuso 1* (Confused Sisyphus) (2013) and *Sísifo confuso 2* (2014), confused and tormented by his useless physical work (Arguñol 2014).

11 ABANCA Art Collection (A Coruña).

12 Fundación María José Jove Art Collection.

13 Marlborough Gallery (New York).

14 Marlborough Gallery (Madrid).

In his very recent collection *Lo humano* (The Human) (2017)¹⁵ Leiro once again exposes universal suffering, pain and world injustices through his own particular prism. The central work of this exhibition, *Alepo 1* (2016), is a monumental sculpture dedicated to the people murdered in Aleppo during the Syrian conflict. This composition portrays twisted bodies on a pole, evoking traditional Christian iconography of martyrs. Other works in this exhibition, such as *Rendido* (Exhausted) (2016) or *Ofrenda a Santa Liberata* (Offering to Saint Liberata) (2015), bring to mind characteristic Spanish and Galician sculptural traditions (Ros 2017), in dialogue with international art.

Francisco Leiro is a Galician sculptor, much praised and respected in his native Galicia. He has been awarded several Galician medals, including, in 2016, the most prestigious Galician distinction: Medalla de Ouro de Galicia. At the same time, Leiro is a successful international artist whose works are located in museums, corporate and private collections in Spain, the United States and other countries.¹⁶ The Marlborough gallery, the principal art gallery with which he collaborates, being an international art company with exhibition rooms in New York, London, Madrid and Barcelona, itself embodies the global aspect of the art market where Leiro's work circulates. Francisco Leiro's art is a striking example of his commitment to humanism, he appeals to universal sentiments with an artistic language, which to a high degree has emerged from the sculptor's Galician roots.

4 Antonio Murado

Antonio Murado is one of the most recognized Galician painters of his generation at the international level. He also resides in New York and is known for artworks which are at once abstract and figurative and which inspire aesthetic pleasure and invite intellectual contemplation. Born in 1964 in Lugo, Murado graduated in 1988 from the University of Salamanca with a degree in Fine Arts. During his studies he began participating in collective exhibitions and had his first solo show in 1987. Throughout the 1980s the artist experimented with different genres and media, working mainly in a figurative style. He painted still lifes and landscapes as he also created small wooden sculptures (Castro Fernández 1995, 406). By the 1990s Murado elaborated a new abstract language and developed

15 Marlborough Gallery (Barcelona).

16 Among others, Leiro's work can be found in the Akron Art Museum, Ohio; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Centro Cultural São Lourenço, Portugal; Colección-Fundación Caja de Madrid; Colección Fundación La Caixa, Barcelona; Marugame Hirai Museum, Japan; Museu d'Art Contemporani, Barcelona; Museo de Arte Contemporáneo, Valladolid, Spain; and the Stedelijk Museum, Amsterdam (Marlborough Gallery 2013).

his own personal style, which very soon received positive reviews and captured the attention of the Galician and Spanish art sector. Murado's paintings from these years are populated by abstract biomorphic shapes floating on canvas. One of the most notable of his series from the 1990s is *Marañas* (Tangles)¹⁷ where the painter completely covers the surface of canvases with an arabesque of round and oval lines. Antón Patiño, a leading Galician painter and one of prominent figures of the movement *Atlántica*, designates Murado's famous *Marañas* as "*escritura neuronal*" (neuron writing) (cited in Castro Fernández 1995, 426), because this is a type of calligraphic painting that implies an intellectual and controlled process (426). Miguel Copón and Félix Duque refer to Murado's painting, as "traces of sound" (2002, 163), using the metaphor of sound that has been recurrent in abstract painting since Wassily Kandinsky, for whom music and colours were inseparable in art. Besides *Marañas*, Murado's visual vocabulary in the 1990s included abstract organic motifs evoking forms of leaves and branches and the imitation of materials and textures. Such imitations can be observed in such works as *Pizarra* (Slate) and *Redes* (Nets) (1994-1995)¹⁸ the titles of which bring to mind some basic aspects of Galicia's land and sea economy. Slate is one of the main mining products in Galicia produce for the national and international markets, while nets are fundamental to the fishing industry, which has always been the main economic activity of the coastal Galicia.

Although Murado's paintings can be generally ascribed to the realm of abstraction, it would not be accurate to characterise his works as completely non-figurative. Murado himself explains this fact in one interview: "I have always thought that there is not much difference between the abstract and the figurative and I think that is not a very good classification for painting. It seems to me that everything is abstract and everything is figurative... The subject is abstract but the approach is figurative in the sense that there is not the representation of a reality but the creation of reality" (cited in Varela 2015; Author's trans.).

In the 1990s, Antonio Murado won several art awards in Spain and became a recipient of different grants from Galician and Spanish cultural institutions. Thanks to one of them, from the Unión Fenosa, he entered the Cooper Union School of Art in New York in 1995. Since then the artist has been living and working in New York, a city that he finds stimulating in many senses (Bugallal 2013). Here his career has enjoyed subsequent successful development; the US art press has praised his works, characterizing Murado's canvases as "feats of technical virtuosity" (Wall Street International 2013) and "at once sumptuous and playfully academic" (Johnston 2001).

17 ABANCA Art Collection; Afundación Art Collection.

18 ABANCA Art Collection; Afundación Art Collection.

Despite living in New York and being widely considered a truly international artist whose exhibitions can be seen around the world, including such remote places as New Zealand, Murado has maintained close contact with Galicia and has regularly returned to Galicia, including with personal exhibitions. One of them, titled *AM34x24 Vol.1* took place at the provincial museum of Murado's native town of Lugo in 2005 and was prepared exclusively for this event. It was quite an unusual project, for which Murado employed both abstract works and photography-based portraiture. He depicted his family and friends either in disguise or blended with symbolic surroundings, often with humour. Thus, his friend, sculptor Francisco Leiro appeared dressed as a Brazilian plantation owner, while his parents look like characters from a black and white Neorealist Italian film (Barro 2005; Mato 2016). It is possible to interpret this unusual project as Murado's aspiration to reflect on his Galician roots, seen from the global perspective and narrated in a subtle humoristic way, with certain traces of the Galician *retranca*. Another unusual project was the exhibition of furniture painted by Murado, which he presented in 2014 at the Chapel of Santa María in Lugo, which is the seat of Centro de Artesanía e Deseño da Diputación de Lugo (Centre of Crafts and Design of the Lugo Council). The painter collaborated with this centre where he had learnt some traditional Galician woodcarving techniques (Varela 2014). In this way, Murado is very much attached to Galicia and his hometown Lugo and in his artistic universe there is a spiritual closeness to his Galician homeland, which the painter summarises with a phrase: "It is the same ocean, there are only different shores" (cited in Beramendi 2015; Author's trans.).

Murado explores the blurred boundaries between abstract and figurative and invites open interpretation. People often read abstract things, for example clouds, according to their imagination or previous visual experiences, while real objects sometimes look quite abstract. Exploring this phenomenon, Murado has created his private photographic archive with images of nature often made deliberately out-of-focus or captured from unusual angles that appear not to have a concrete existence (D'Souza 2002, 37, 52). Murado's artistic methods range from heavily textured impasto to smooth, almost transparent layers. He experiments with a variety of techniques, he investigates the properties of pigments, wax and varnishes and he works with rollers or bundles of cloth, in addition to traditional artist tools, such as brushes, or palette knives (D'Souza 2002, 51-2). He employs spontaneous brushwork, splotches and blobs of paint, calligraphic style marking, scribbling, peeling and scraping, blowing of liquid or turpentine-soaked brushes (Gow Langsford Gallery 2017, 161; Hatchadoorian 2001, 5). He further develops his interest in textures, which he achieves not only by the techniques already mentioned, but also by the choice of canvas and stretcher shapes, or by imitation of craquelure, the network of cracks across the surface, and corrosion (Johnson 2001).

Although Murado does not normally use sketches or drafts, applying paint directly onto the surface in a spontaneous manner, behind each work there is a conceptual figurative scenario, which determines the selection of colours, canvas shape and techniques.

The subject matter in abstract painting is not easily perceived, however, the titles of Murado's works and also his explanations in the catalogue entries indicate that the sources of inspiration are often drawn from literature, history, religion or classic art. So, for the collection *Ophelia* inspired by the character who drowns in a river brook in William Shakespeare's play *Hamlet*, the painter chose to depict different kinds of imaginary flowers (Gow Langsford Gallery 2012). This can be interpreted as an indirect reference to Sir John Everett Millais's famed painting *Ophelia* (1851-1852) where images of flowers possess a symbolic value. As is known, Millais achieved a naturalistic representation of the flowers mentioned in Shakespeare's play, painting them outside in the open air. However, Millais gathers in one place flowers that in fact bloom at different times of the year and that have a symbolic value as attributes of death. For his collection inspired by the tragic fate of Ophelia, Murado employs an original method of blowing liquid paint onto the pale semi-transparent background which creates the effect of petal like forms (Gow Langsford Gallery 2012). This technique allowed him to produce an overall evocation of beautiful flowers, to which Murado gave poetic elegant titles, such as *Little Rose* (2011), *Hermaionne* (2012) or *Leanne* (2011).¹⁹

An example of religious references is the series *Temperamentos*,²⁰ the title of which refers to the works from this collection designating the temperaments assigned to four of the apostles, each symbolised by a different colour (Galería Álvaro Alcázar 2015). Red stands for St. John's temperament, which is sanguine, while green represents St. Peter's phlegmatic character, blue refers to St. Mark's temper, choleric; and white symbolises melancholy, St. Paul's character. As Murado explains, his idea was to establish a connection with Spanish Baroque painting whose themes are primarily religious or mythological, courtly or military, and is widely present in Galician art. Besides the apostles' temperaments, the collection includes abstract canvases that refer to the ceremonial robes of the Spanish Baroque, as seen in *Manto* (Robe) (2015). The effect was achieved by using large cloth rags to leave marks on the surface of a paint-covered canvas. The paintings' arched shape suggests an idea of tapestry, a very important decorative element of the Spanish Baroque (Galería Álvaro Alcázar 2015).

19 Gow Langsford Gallery (Auckland).

20 Álvaro Alcázar Gallery (Madrid).

Sometimes, Murado gives his paintings titles with historical connotations, such as *1492* (2004),²¹ the reference to the very important year in the history of Spain which saw the end of the Reconquista and the voyage of Christopher Columbus. The impressive dimensions of this diptych, about 3 × 4 meters, convey the sense of significance of this year and its almost monochrome composition painted in ochre and amber might allude to the vast prairies of the New Continent (Solana 2004).

The study of classic iconography and techniques plays an important role in the artist's work. In his blog and other social media, for instance his Instagram account, Antonio Murado often shows his sources of inspiration together with his own paintings. Thus, we can observe that some Murado curvilinear gestures are drawn from the emotional corporal moves of Antonio Canova's neoclassical sculptures, or his sweeping movements bring to mind El Greco's bold brushwork. In addition, as part of his study of great masters, Murado occasionally makes copies after them, for instance, after Francisco Goya.

Antonio Murado's work embraces multiple genres, but landscape is the recurrent theme. His landscapes include different imagined spaces, such as frozen areas, *Paisaje helado* (Frozen Landscape) (2001);²² green deserted valleys, *Schohaire County* (2005);²³ sombre sands, *Paisaje arenoso* (Sand Landscape) (2001);²⁴ or seascapes, *Jerusalem* (2005).²⁵ His landscapes are silent and uninhabitable, which embodies the concept of the sublime (D'Souza 2002, 56). Indeed, Murado's landscapes at the same time evoke Abstract Expressionist brushstrokes and feelings found in Casper David Friedrich, the master of the sublime (Hatchadoorian 2001, 5, 8; Johnston 2001). Suffice it to recall Friedrich's canvases such as *The Monk by the Sea* (1808-1810) or *The Sea of Ice* (1823-1824). Murado's works bring about the same emotional response as does the spiritual world of nature seen in the landscapes of other celebrated painters of Romanticism, for instance John Constable's *Rainstorm over the Sea* (1824-1828) or Joseph Mallord William Turner's *Sunrise with Sea Monsters* (1845).

Murado's inclination for landscape blends with the long tradition of landscape painting in Galicia and is connected to one of the aspects of Galician identity, the traditional sentimental attachment of Galician people to their land. It is well known that Galicia has a unique and magnificent natural world and that it is of great importance in the real and symbolic life

21 ABANCA Art Collection.

22 Fundación María José Jove Art Collection.

23 ABANCA Art Collection.

24 Afundación Art Collection.

25 ABANCA Art Collection.

of Galicians. Moreover, landscape in Galicia is not merely a set of visible distinctive geographical features, but has an important symbolic value, which has played an important role in the collective shaping of Galician identity. Ramón Otero Pedrayo, an outstanding Galician intellectual, one of the key members of *Xeración Nós*,²⁶ in his entire body of work constantly stressed the intimate connection between the Galicians and their land, landscape and natural world (Patterson 2006, 45). Although the trope of Galician land worship has often been stereotyped (Miguélez-Carballeira 2013, 2), it has been very important for Galician identity and has found its expression in the visual arts. Since the second part of the nineteenth century, the landscape genre has been paramount for Galician painting, with such painters as Ovidio Murguía, Serafín Avedaño, Imeldo Corral, Francisco Llorens (López Bernández 2005, 106). Their artworks expressed an almost sacred communion with nature and served as important references to Galicianness, that is, the collective sentiment of belonging to Galicia and the set of distinctive attributes of the Galician people.

Among other affective aspects of Galicianness there are some important cultural constructs strongly related to the history of Galician emigration: *morriña*, the feeling of sadness when away from home, and *saudade*, the feeling of longing and melancholy. These emotions, similar to the sentimental bond between Galician people and their land, have been stereotyped in popular culture, but nevertheless they remain recurrent markers of Galician identity. These emotions, together with values such as “spontaneity”, “averseness to rational thinking” (Miguélez-Carballeira 2014, 6), “an innate capacity for poetry”, “an aloof humour”, “being astute and reserved” (2) are considered amongst the attributes of Galician people. In my opinion, it might be possible to see some of these emotions in Murado’s paintings. His landscapes seem to me to convey a light melancholy and a meditative, somewhat mysterious, mood, while his monochrome works painted with bold brushstrokes seem to me hide passion behind outward restraint.

Being a renowned international artist with artworks located in museums, art galleries and corporate collections around the globe,²⁷ Antonio Murado is simultaneously considered a prominent contemporary Galician painter. The important Galician museums and private foundations such as the Centro Galego de Arte Contemporánea and the private art collections of the Galician financial corporation ABANCA (the Colección ABANCA and the Colección de Afundación) hold Murado’s artworks in their permanent collections. Although the direct references to Galicia in Murado’s art are

26 A cultural and political movement of the 1920s, crucial for the development of Galicianism.

27 The Museo de Bellas Artes de Alava, Vitorio, Spain; The Nagasaki Art Museum, Japan; and in collections of Phillip Morris, American Express, Chase Manhattan Bank, AXA, Pfizer, the Coca-Cola Corporation (Gow Langsford Gallery 2017, 161), and in the renewed World Trade Centre in NYC.

generally rather subtle, his disposition to paint landscapes and the presence of a particular atmosphere in his works can be seen as a part of Galicianness, as I have argued above.

5 Conclusion

The discussion of the works and artistic careers of sculptor Francisco Leiro and painter Antonio Murado shows the local and global dimensions of their trajectories, and exemplifies some of the current approaches to Galician culture. Both creators are acclaimed artists in the global art scene with artworks located all around the world. Working as successful artists in New York, Leiro and Murado embody the globalizing processes of migration, and changes in living and working patterns, including the global circulation of contemporary art. In this way, it would be possible to say that these artists illustrate the notion 'deterritorialization' applied to Galician culture. The global dimension of the trajectories of Leiro and Murado is not only conditioned by the fact they live in New York and are represented at the global art market. These Galician artists incorporate many international art trends into their work and share a common interest in universal values, which mark their work as global. Having distinct styles and following different aesthetic principles, they both emotionally react to current problems of humankind. While Leiro passionately narrates human suffering and anxieties, Murado's art may be seen as a sanctuary in which to meditate and find safety from pain and angst.

At the same time, Leiro and Murado are celebrated artists in Galicia, where the landmark contemporary art institutions hold their artworks in the permanent collections. They maintain their ties with their native land and exhibit in Galicia regularly. Moreover, their art expresses many different facets of Galicianness, although this tendency is more patent in the case of Francisco Leiro. Leiro often makes direct Galician references, through his techniques, the choice of materials, particular iconography and subject matter, while Antonio Murado's allusions to Galician context are for the most part rather subtle. Nevertheless, certain aspects of Galician identity, such as a spiritual connection between humans and nature, an innate disposition to sensitivity, melancholy, mysticism and a very particular sense of humour, can be identified in the oeuvre of both creators. With all this, their work has gone beyond the geopolitical limits of Galicia and, therefore, Francisco Leiro's and Antonio Murado's artistic paths might be seen as an example of the 'deperipheralization' of Galician culture. Also, their example remind us that Galician cultural practices are not confined to the mainstream narrative forms, such as literature or cinema, and Galicianness might be conveyed by means of contemporary visual arts, which once again brings to mind the idea of 'deperipheralization' of Galician Cultural Studies.

The analysis of Leiro's and Murado's work, similar to other modern cultural productions from Galicia, defies oppositional binaries, which also conforms with one of the current trends in the field of Galician Cultural Studies. Their artistic production is not only an intersection of the local and global, but also a juxtaposition of the personal and collective, traditional and modern, abstract and figurative, classic and popular. Francisco Leiro and Antonio Murado belong to both sides of the Atlantic, they both epitomise the process of cultural globalization, and from their position in New York these artists make Galician culture visible at the international level.

Bibliography

- Amin, Samir (1977). *Imperialism and Unequal Development*. Hassocks: Harvester.
- Argullol, Rafael (2014). "Un paseo por el Purgatorio". *Leiro Purgatorio = Catálogo de la exposición* (Madrid, 8 mayo-21 junio 2014). Madrid: Galería Marlborough. URL <http://www.galeriamarlborough.com/files/Leiro-MMA-2014-Completo-baja.pdf> (2018-02-06).
- Barro, David (2005). "Memoria e intimidad de Antonio Murado". *El Cultural*, 1 de septiembre. URL <http://www.elcultural.com/revista/arte/Memoria-e-intimidad-de-Antonio-Murado/12617> (2018-02-14).
- Beramendi, Mario (2015). "Vi el 11-S desde la ventana de mi casa". *La Voz de Galicia*, 8 de octubre. URL https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2015/10/08/vi-11-s-ventana-casa/0003_201510H8P60991.htm (2018-02-10).
- Bugallal, Isabel (2013). "Antonio Murado: 'El arte sigue siendo la inversión que mayores ganancias proporciona'". *La Opinión A Coruña*, 13 de septiembre. URL <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2013/09/12/antonio-murado-arte-sigue-inversion/761398.html> (2018-02-07).
- Castro Fernández, Antón (1995). "Los años noventa". *Arte Contemporáneo (I)*. Vol. 16 of *Galicia*. Coord. by Francisco Rodríguez Iglesias y María del Mar Pérez Negreira. La Coruña: Hércules de Ediciones, 375-477.
- Colmeiro, José (2017). *Peripheral Visions/Global Sounds: From Galicia to the World*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Copón, Miguel; Duque, Félix (2002). "Traces of Sound". Pereira, Cecilia (coord.), *Un millón de acres: Antonio Murado = Catálogo de la exposición* (Santiago de Compostela, 27 junio-22 septiembre 2002). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 136-75.
- de Llano, Pedro (s.d). "Francisco Leiro". *La Caixa Collection Contemporary Art*. URL https://coleccion.caixaforum.com/en_US/artista/-/artista/159/FranciscoLeiro (2018-02-06).

- D'Souza, Aruna (2002). "Painting of Landscape, Painting as Landscape, Landscape as Painting". Pereira, Cecilia (coord.), *Un millón de acres: Antonio Murado = Catálogo de la exposición* (Santiago de Compostela, 27 junio-22 septiembre 2002). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 50-7.
- Ferrão, João; Jensen-Butler, Chris (1984). "The Centre-Periphery Model and Industrial Development in Portugal". *Environment and Planning D: Society and Space*, 2, 375-402. DOI 10.1068/d020375.
- Frank, Andre Gunder (1978). *Dependent Accumulation and Underdevelopment*. London: Macmillan.
- Galería Álvaro Alcázar (2015). *Los Temperamentos = Catálogo de la exposición* (Madrid, 5-10 diciembre 2015). Madrid: Galería Álvaro Alcázar.
- Glueck, Grace (1998). "Art in Review". *The New York Times*, 23 January. URL <https://www.nytimes.com/1998/01/23/arts/art-in-review-223190.html> (2018-02-06).
- Hooper, Kirsty; Puga Moruxa, Manuel (2011). *Contemporary Galician Cultural Studies: Between the Local and the Global*. New York: MLA.
- Gow Langsford Gallery (2012). *By The Stream | Antonio Murado. Exhibition Presentation* (Auckland, 8 August-1 September 2012). URL <https://www.gowlangsfordgallery.co.nz/exhibitions/by-the-stream?id=1684&eid=1683> (2018-12-01).
- Gow Langsford Gallery (2017). "Antonio Murado". *Gow Langsford Gallery. Artist Catalogue*. Auckland: Gow Langsford Gallery, 161.
- Hatchadoorian, Lisa (2001). "Antonio Murado. Icescapes". *Antonio Murado. Icescape = Exhibition Catalogue* (New York, 10 May-30 June 2001). New York: Lucas Schoormans Gallery.
- Hirschman, Albert O. (1958). *The Strategy of Economic Development*. New Haven: Yale University Press.
- Holland, Eugene W. (1999). *Deleuze and Guattari's "Anti-Oedipus": Introduction to Schizoanalysis*. London; New York: Routledge.
- Hooper, Kirsty; Puga Moruxa, Manuel (2011). *Contemporary Galician Cultural Studies: Between the Local and the Global*. New York: MLA.
- Johnson, Ken (2001). "Antonio Murado, Icescapes". *The New York Times*, 15 June. URL <http://www.nytimes.com/2001/06/15/arts/art-in-review-antonio-murado-icescapes.html> (2018-02-10).
- López Bernárdez, Carlos (2005). *Breve historia da arte galega. Breve historia del arte gallego*. Vigo: Nigra Trea.
- Mariño, Paula (2000). "Atlántica: la renovación plástica gallega". *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 13, 605-24. DOI 10.5944/etfvii.13.2000.2350.
- Marlborough Gallery (2013). *Francisco Leiro / Human Resources (January 9 - February 9, 2013)*. Exhibition Press Release. URL <http://www.mar->

- lboroughgallery.com/press_releases/exhibitions/231/original/Leiro,%202013.pdf?1356027272 (2018-02-06).
- Mato, Mar (2016). "El proyecto más personal de Murado". *Faro de Vigo*, 06 de mayo. URL <http://www.farodevigo.es/cultura/2016/05/06/proyecto-personal-murado/1455392.html> (2018-02-07).
- Miguélez-Carballeira, Helena (2013). *Galicia, a Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics*. Cardiff: University of Wales.
- Miguélez-Carballeira, Helena (2014). "An Introduction to Galician Culture". Miguélez-Carballeira, Helena (ed.), *A Companion to Galician Culture*. Woodbridge: Tamesis, 1-12.
- Montero Pérez, Javier (2003). "O bestiario de Francisco Leiro". *PONTEVEDRA. Revista de Estudos Provinciais*, 19, 65-93.
- Myrdal, Gunnar (1957). *Economic Theory and Under-Developed Regions*. London: Duckworth.
- Olmo, Santiago B. (2003). "La tinta del calamar / The Ink of the Squid". *Leiro. Esculturas = Exhibition Catalogue* (Sofia, 2003; Santiago de Chile, 2004). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Otero, Fátima (2015). "Esculturas de la historia reciente". *El Correo 2/ Suplemento de El Correo Gallego*, 26 de julio, 5.
- Patterson, Craig (2006). *Galician Cultural Identity in the Works of Ramón Otero Pedrayo*. Lewinston (NY): Edwin Mellen Press.
- Patton, Paul (2010). *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*. Stanford: Stanford University Press.
- Romero, Eugenia R. (2012). *Contemporary Galician culture in a Global Context: Movable identities*. Lanham (MD): Lexington Books.
- Ros, Mercedes (2017). "A propósito de Lo Humano. Conversación con Francisco Leiro". *Francisco Leiro. Lo humano = Catálogo de la exposición* (Barcelona, 9 noviembre-9 diciembre 2017). Barcelona: Marlborough Barcelona. URL <http://www.galeriamarlborough.com/files/Leiro-catalogo-MBCN-Completo.pdf> (2018-02-06).
- Sarmiento, Rosario (2015). "Esculturas sentidas, miradas comprometidas". Photos by Xurxo Lobato. *Luzes*, 19/20, 94-9.
- Solana, Guillermo (2004). "La Conquista según Antonio Murado". *El Cultural*, 04 marzo. URL <https://www.elcultural.com/revista/arte/La-Conquista-segun-Antonio-Murado/9018> (2018-07-14).
- Stapell, Hamilton M. (2007). "Reconsidering Spanish Nationalism, Regionalism, and the Centre-Periphery Model in the Post-Francoist Period, 1975-1992". *International Journal of Iberian Studies*, 20(3), 171-85. DOI 10.1386/ijis.20.3.171_1.
- Tomlinson, John (1999). *Globalization and Culture*. Chicago: Chicago University Press.
- Varela, Suso (2014). "Antonio Murado llena la Capilla de Santa María". *La Voz de Galicia*, 7 junio. URL <https://goo.gl/ZwLKbo> (2018-04-07).

Varela, Suso (2015). "Abanca expone su colección de obras de Antonio Murado". *La Voz de Galicia*, 10 de noviembre. URL <https://goo.gl/iJr9Ug> (2018-02-07).

Wall Street International (2013). "Antonio Murado. Terras". *Wall Street International*, 21 October. URL <https://wsimag.com/art/5711-antonio-murado-terras> (2018-02-28).

Online Art Sources

Francisco Leiro

Afundación Art Collection, Vigo, Spain. *Afundación, Obra Social ABANCA*. URL https://www.afundacion.org/ga/coleccion/autor/leiro_lois_francisco.

ABANCA Art Collection, A Coruña, Spain. *ABANCA Colección de arte*, URL <http://coleccion.abanca.com/gl/Coleccion-de-arte/Artistas/ci.Francisco-Leiro.formato7.html#>.

"La Caixa" Collection of Contemporary Art, Barcelona, Spain. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. URL <https://coleccion.caixaforum.com/en/artista/-/artista/159/FranciscoLeiro>.

Fundación María José Jove Art Collection, A Coruña, Spain. *Fundación María José Jove*. URL <https://www.fundacionmariajosejove.org/coleccion-de-arte/autores/?idautor=294>.

Marlborough Gallery, Madrid, Spain; Barcelona, Spain. *Galería Marlborough*, URL <http://www.galeriamarlborough.com/artista/francisco-leiro>.

Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands. *Stedelijk Museum Amsterdam*. URL <https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/maker/8689-francisco-leiro>.

Antonio Murado

ABANCA Art Collection, A Coruña, Spain. *ABANCA Colección de arte*. URL <http://coleccion.abanca.com/gl/Coleccion-de-arte/Artistas/ci.Antonio-Murado.formato7.html>.

Afundación Art Collection, Vigo, Spain. *Afundación, Obra Social ABANCA*. URL https://www.afundacion.org/ga/coleccion/autor/murado_lopez_antonio_j.

Alvaro Alcázar Gallery, Madrid, Spain. *Galería Alvaro Alcázar*. URL <http://www.galeriaalvaroalcazar.com/artist-detail.htm?id=67>.

amurado100 = Instagram of the artist. URL <https://www.instagram.com/amurado100/>.

Fundación María José Jove Art Collection, A Coruña, Spain. *Fundación María José Jove*, URL <https://www.fundacionmariajosejove.org/coleccion-de-arte/autores/?idautor=255>.

Gow Langsford Gallery, Auckland, New Zealand. URL <https://www.gowlangsfordgallery.co.nz/artists/antonio-murado>.

Muradostudio = *Blog of the artist*. URL <https://muradostudio.wordpress.com/>.

La periferalidad y los discursos gastronómicos

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Writing from and for the Periphery Carving Out a Place for Spanish Food Studies

Lara Anderson
(The University of Melbourne, Australia)

Abstract This article explores the notion of the periphery as it concerns Hispanic food studies. It argues that the periphery has a multiplicity of meanings in this context, and also that it is useful for various methodological and substantive reasons. These include the initial academic marginalisation of food studies itself, the slow acceptance of culinary texts as an object of academic study, as well as the ongoing drive to move food studies from the margins of Hispanic cultural studies. By reference to the Author's own research on Spanish culinary nationalism, this article also shows how the tension between centre and periphery is key to understanding Spanish food discourses of the past few centuries. This discussion hopes to show that the academy is increasingly paying attention to peripheral cultures and objects of study.

Summary 1 Introduction. – 2 Food Studies: Transcending the Periphery. – 3 Spanish Food Culture and the Peripheral.

Keywords Hispanic food studies. Spanish food studies. Culinary nationalism. Spanish cuisine. Spanish regionalisms.

1 Introduction

Hispanic food studies is a most apt topic for any discussion of the periphery. Food studies, broadly speaking, has slowly moved from a peripheral position in the academy to one of prestige and popularity. If, however, food studies scholars have been alive to the food cultures and discourses of countries such as France, England and Italy, the Spanish-speaking world has only recently begun to receive this type of scholarly attention.¹ Although academic inquiry into the food cultures of the Spanish world is relatively new, journalistic discussions about the nature of Spanish cuisine date back to the late nineteenth century. Of particular significance is Manuel Vázquez Montalbán's ongoing

¹ In the case of French cuisine, see Priscilla Parkhurst Ferguson (2000; 2004), who has since 2000 been publishing monographs and articles on French cuisine. An important scholar regarding Italian cuisine is Carol Helstosky (2003; 2004; 2006), who has been writing extensively on Italian food culture and its links primarily to politics and nation building.

argument since the 1970s and 1980s for a model of Spanish cuisine that, in contrast to French cuisine, recognized the strength of Spain's regional cuisines or its peripheral food cultures. The writing of intellectuals such as Vázquez Montalbán has been important to the development of Spanish food studies as a number of us food scholars write not just about the discursive codification of Spanish culinary nationalism (see Anderson, Ingram, forthcoming) but also about the cuisines of Spain's peripheries (see Mercer, Song, forthcoming). An important development in Spanish food studies can be seen also in a monographic issue on Food Cultural Studies and the Transhispanic World that I have co-edited with Rebecca Ingram (Anderson, Ingram, forthcoming). In this volume we bring together a body of work that critically interrogates food, its discourses, and its practices in order to delineate the emerging field of food studies in the transhispanic world. For us Hispanists who research and teach about food it is important to assure more visibility for Hispanic food studies within food studies generally. Important, too, is that with our increased research and teaching in this area, we give food studies a more central place within Hispanic cultural studies itself. The absence of food from this discipline is all the more noteworthy given that the cultural significance of food can be found not just in food's materiality, but also in its myriad discursive and visual representations in Hispanic culture.²

In arguing in this essay for a more central place for food studies in Hispanic cultural studies, I provide examples of my own scholarship on Spanish culinary nationalism and authoritarian nationalism. Significantly, this discussion of my own research evinces, too, the centrality of the notion of the periphery to Spanish food studies. For Spain's late-nineteenth-century pioneering gastronomes, writing from their purportedly peripheral position in the broader European projects of modernity and nation building, culinary nationalism required them to deal with the hegemony of the French, centralist model.³ Indeed, in articulating a national cuisine for a more centrifugal country, these figures had to account for the strength of Spain's regional cultures. If the paradigm established at in the nineteenth century gave visibility to Spain's peripheral foodscapes, subsequent Spanish food writers and intellectuals would continue to grapple with the tension between their nation's peripheral and centralist foodscapes.

2 Food, as Ingram and I demonstrate in the introduction to our forthcoming special issue entitled "Transhispanic Food Cultural Studies" of the *Bulletin of Spanish Studies*, "meets the criteria for cultural texts that Jo Labanyi and Helen Graham specify in their now classic introduction to *Spanish Cultural Studies*" (Anderson, Ingram forthcoming).

3 See Labanyi (2000) and Martí-López (2002) for their excellent discussions of the way nineteenth-century Spanish authors dealt with Spain's peripherality and the often vexatious fact of France's literary and cultural hegemony. It is my contention that food writers and gastronomes dealt with a similar problematic as they attempted to codify a cuisine that was at once recognisably modern and autochthonous to Spain.

The present volume edited by Colmeiro and Martínez-Expósito considers also the notion of what it means to contribute to Hispanic cultural studies from a geographical position peripheral to the North American and European centres of academic enquiry. In thinking about my own position, so far removed from these scholarly centres, I can say that editing a special issue on food in the transhispanic world has helped to a small degree to bring Australasia into the centre of this innovative new subset of Hispanic cultural studies. Our work in this region in other areas such as film and historical memory assures us visibility and relevance too. If we continue to bring North American and European scholars together for conferences, edited books and special issues, then it may begin to feel that we constitute a different kind of centre. The tyranny of distance is, however, harder for me to overcome when it comes to access to primary sources. My geographical distance has impacted on my choice of sources and has seen me focus much more on digitised or published food texts, when I would like also to have the time to search through Spain's archives and libraries.

2 Food Studies: Transcending the Periphery

Over the last few decades, more and more scholars have turned their attention to the topic of food, marginal for so long in the academy on account of its association with such phenomena as the everyday, domesticity, femininity and material culture. Moving beyond false binaries, like high and low culture and the public and private split, scholars now value food as a topic of research that connects to issues of broader cultural, social, economic and political importance. Food history and foodways (the term that captures the nexus between food and culture) are valued not just in their own right, but also for what they tell us about broader phenomena such as imperial expansion, nation building, courtly culture, migration, globalisation, bellic conflict and authoritarian rule, among others. Previously ignored and peripheral, food texts, such as cookery books, menus, food television shows, food film and fictional narratives, food guides and visual art depicting food or foodways are increasingly valued as rich and important cultural texts.

As mentioned earlier, food studies scholars have been comparatively slow to turn their attention to the Hispanic world. Traditionally, this scholarship has paid more attention to culturally and gastronomically hegemonic parts of the world, such as France and Italy, whilst it has also extensively investigated these issues in the English-speaking world. As Ingram and I show in our forthcoming special issue on "Transhispanic Food Cultural Studies", the relatively little attention that has been paid to matters of taste in the Hispanic world is particularly remarkable given "the centrality, for instance, of the Iberian Peninsula to the transatlantic exchanges

that introduced iconic foodstuffs vital to the later development of many of Europe's national cuisines" (call for papers). A further factor that would arguably have encouraged interest in Spanish food cultures and discourses, at the least, is the pivotal role played by renowned Spanish chefs in other European courts from the time of the Colombian exchange onwards. This has largely been ignored by food studies scholars. The Hispanic world's relatively peripheral position in the field is surprising, too, given the development of taste communities in Latin America and Spain that ask us to consider the nexus between nation building and global forces of nation branding and gastro-tourism.⁴ Notwithstanding these significant features of Hispanic food cultures and foodways, food studies scholars have written first and foremost about other more hegemonic foodscapes.

Instead, interest in the food discourses and foodways of the Hispanic world has come primarily from within Hispanic studies. The move towards a less 'canonical' and more cultural studies or cultural history style of research has facilitated our greater focus on texts and/or cultural products traditionally considered lowbrow or domestic. Nevertheless, although scholarship on the foodways and food cultures of the Spanish-speaking world is emerging as a dynamic and important area of research, this field of academic inquiry remains peripheral to Hispanic cultural studies. Carving out a more central place for food studies requires bringing together the myriad studies on food cultures, which is what Ingram and I have aimed for in our forthcoming issue. From studies looking at the links between food and nation building to academic inquiry into the impacts of globalization and global food trends on the ways different Hispanic countries commodify food culture for the purposes of gastro-tourism, our special monograph evinces the exponential growth of research linking food culture and/or food discourse to broader social, political and cultural processes.

4 The time seems particularly ripe for overcoming the peripheral condition of Spanish food studies given the current international appeal of Spanish cuisine, *tapas* and *pinchos*, the large number of Spanish gastronomy films (A. Martínez-Expósito 2015), the newly gained media celebrity of Spanish chefs (José Andrés, etc), and the prestige of star restaurateurs such as the Roca Brothers and Ferran Adrià, and the *New York Times* naming Spain "the new France" on its cover (Arthur Lubow, "A Laboratory of Taste". *New York Times Sunday Magazine*, August 10, 2003, <https://www.nytimes.com/2003/08/10/magazine/a-laboratory-of-taste.html>).

3 Spanish Food Culture and the Peripheral

My own research on culinary nationalism in late-nineteenth-century-Spain has dealt with the notion of the peripheral as it applies to Spanish food culture and food discourses at that time. The first example of the peripheral can be found in Spain's relationship with neighbouring France in all matters gastronomic. In addition to a marked preference for French cuisine amongst the Spanish aristocracy, from the middle of the nineteenth century, the market for culinary texts and cookery books in Spain was also very much under the influence of the French. This was due, according to Elisa Martí-López (2002, 57), to an international centralisation of cultural processes that meant that Paris became the cultural referent for "peripheral" European countries like Spain. Indeed, Spanish writers of popular cultural forms, such as the serial novel, strove to meet consumer expectations by imitating the French literature that proliferated in their national market. Spanish cookery book authors and gastronomes, I contend, also emulated French culinary texts, which had been responsible for shaping their readers' views about culinary modernity and modern cookery books. In these texts, a very centralist paradigm for culinary nation building predominated. This is because French cuisine had itself subsumed regional cuisines into the centre. Spanish readers of these food texts came therefore to associate culinary nationalism with centralization.

Ultimately, scholars have come to understand that the relentless centralization of French nation building was not suited to a country like Spain where regional identification is so strongly felt.⁵ Nevertheless, at the time of nation building in Spain a number of intellectuals, journalists and food writers of note lamented the lack, compared to France, of national unity. As part of this broader debate about nation building, some of these intellectuals turned their pens to gastronomy, convinced that national unity depended on culinary unity. A challenge for Spain's pioneering gastronomes - the most notable of whom were Dr Thebussem (Mariano Pardo de Figueroa) and the King's Chef - was to codify a national cuisine that spoke to national unity, while also recognising the strength of regional identification in Spain. After much deliberation, they made the suggestion that *la olla podrida* be served at official State banquets "en señal de respeto y deferencia al plato nacional del dicho país" (Pardo de Figueroa, Castro y Serrano 1888, 23), because of its unique connection to all of Spain's dif-

5 See for instance Borja de Riquer and Enric Ucelay-Da Cal (1994), who have observed that the centralization of late-nineteenth-century-Spain did not achieve the same homogenization as that of France or Italy. Nevertheless, these scholars move away from normative assumptions about the paths that nations are meant to follow simply because others have done so. They advocate instead "an integrated approach to Spanish culture that would de-emphasize capitivity and attend to the play of particulars" (1994, 27).

ferent regional cuisines. As they explained, *la olla podrida* was enjoyed by over fifteen million Spaniards, containing foodstuffs from all over the Iberian Peninsula, such as Castilian chickpeas, vegetables from Aranjuez, Valencian lamb and beef from Navarra (24). The dish's symphony of ingredients from across the nation meant that in *la olla podrida* "la alegoría y recuerdos de varios pueblos o territorios de España" (24) became visible. The importance of this 'national' dish to Spanish culinary nationalism was the way it privileged the notion of unity in diversity, rather than relentless centralisation or the subsuming of peripheral regional cuisines into a nation's administrative and/or gastronomic centre.⁶

La olla podrida was an excellent suggestion for a national dish because it represented an important break with the hegemony of French gastronomy and food culture in Spain. For the first time in over a century, the Spanish court showcased a dish that was not just indigenous to Spain, but that also symbolised a model for culinary nationalism suited to a country where regional identification was much stronger than national identification. This innovative paradigm for Spanish culinary nationalism has certainly stood the test of time in Spain, seen in the way subsequent codifications of Spanish cuisine look for ways of articulating what it is that unifies a cuisine which is inherently diverse. Spanish cuisine's divergence from the French centralist model has perhaps contributed to Spain's peripheral position in food studies scholarship. If food studies scholars (e.g. Parkhurst Ferguson 2000; 2004) have directed a lot of attention to the monolithic models of culinary nationalism, it has not been as clear, I would suggest, how to write about other less centralising paradigms of culinary nationalism. This is primarily because the common assumption up until recently has been that monolithic nationalism - and by extension monolithic culinary nationalism - is the benchmark for all nationalist projects. The strength of Spain's peripheries (that is, regional cuisines) has contributed therefore to Spain's peripheral position in food studies scholarship and could hopefully result in a paradigmatic shift in perspectives in food studies.

This meant, too, that the issue of a national cuisine or of a monolithic taste community remained somehow unresolved in Spain. Indeed, because a centrifugal national cuisine was never codified in nineteenth-century Spain as it had been done in nineteenth-century France, subsequent Spanish leaders would continue to look to the question of a national cuisine. The political or nation-building potential of food, for instance, did not go unnoticed by Spain's two twentieth-century dictators. For Miguel Primo de Rivera's government, as I have shown elsewhere (Anderson 2018), state-commissioned food texts showcasing Spain's regional cuisines under the

6 Please see my article for a more in-depth discussion of the suggestion of *la olla podrida* as national dish (Anderson 2013).

umbrella term “cocina nacional” or “cocina española” (Pérez 1929, 9) functioned not just to regenerate images of Spanish cuisine both at home and abroad, but also as a way of unifying a divided population. When Francisco Franco took power in 1939, the top-down imposition of a monolithic Spanish identity took on unprecedented dimensions, with food or food discourses being utilized to produce subject positions or readers who were ultra-aware of the importance of national identity and the category of the nation.⁷

Scholars of Francoist Spain tend to agree that the unity of Spain was one of the most substantive political objective of the dictatorship and that the regime relentlessly used discourse to “forcefully [unify] Spain” (Epps 2010, 551). For many scholars, discourse provides fascism with a necessary form of symbolic violence (see Santianez 2013, *Topographies of Fascism*). Significantly, food studies scholars have been equally alive to how food discourses often function as a site of control. Indeed, discourse about food is for the most part prescriptive, and cooking, as scholars tell us, is one of “the most instructed activity for the general populace in our society” (Tomlinson 1986, 203). Significantly, the talk of food transcends cuisine, as representations of food or advice in food texts also tell readers how to perform aspects of their identity such as nationality, gender, sexuality and class. Both the potency of food discourse as a control mechanism, as well as the Franco regime’s renowned use of authoritarian discourse to impose its rigid notion of truth, make, I argue, the study of Francoist food discourse an important scholarly endeavour.

The term *a la española* – used on one of Franco’s earliest menus from the *año de la victoria* – provides an early example of the official use of food discourse in the imposition of a monolithic Spanish identity. If at this early totalitarian stage of the dictatorship officials were acutely aware of the strength of separatist sentiment, then this official menu, which would have been reported on in the press or referred to in official food texts, creates subject positions or readers who, like their nation’s leader, identify first and foremost with national rather than regional identity. Just as members of a nation feel unified through ‘imagining’ shared history, customs and traditions, the notion of a shared national cuisine heightens nationalist sentiment.

Whilst the term *a la española* was used to describe particular dishes or to refer to standardized style of cooking, there were a number of cookery books published during these years that were purportedly concerned

7 In Hispanic studies or Spanish studies, the type of analysis of food discourse that I am carrying out is, as mentioned earlier, a peripheral area of study. This is most likely because food texts – many of which are cookery books – are gendered female. Food texts are often written with female readers in mind and as such have traditionally been seen as inferior to more ‘high-brow’ cultural texts. In the case of the food texts I look at, it is important to bring them to the center of our analysis for the visibility they give to women’s histories, traditionally excluded from hegemonic discourse and scholarship. Moreover, from their peripheral or purportedly apolitical position these texts often disrupt official discourse in rather remarkable ways.

with the promotion of regional cuisines and many contain some form of the word region in their titles, such as La Sección Femenina's *La cocina regional* (1953) or Ignacio Domènech's *Mi plato: cocina regional española* (1942). The prolific use of the denomination *regional* in cookery books from these years has led some scholars and historians of Spanish gastronomy to write of a revival of culinary regionalism, or "el interés del español por conocer los platos tradicionales de las cocinas regionales" (Martínez Llopis 1995, 300). Yet, on close inspection, these food texts often diminish the importance of regional cuisines and can be seen, as I see it, to produce readers with an acute sense of the secondary role played by regional culture and regional cuisines during the Franco dictatorship. Whilst these texts 'promote' regional cuisines, this culinary regionalism occurs in such a way that the category of the nation or the national gains in importance. This was a similar strategy to the one employed in other forms of popular culture under Francoism, including folklore, cinema, music and dance. As José Colmeiro has argued, this was part of a deliberate political strategy to co-opt difference. In his book *Peripheral Visions*, Colmeiro deals with this question, as it relates to cinema and popular and folk culture under Franco, and theorizes it as a disavowal and co-option of vernacular cultures. Thus he refers to the "Francoist co-option of Galician folk imagery and traditions as a way of demobilizing political Nationalism" (Colmeiro 2017, 269), and the cinematic suture of peripheral cultural identities, by which "cultural and political difference is disavowed and integrated into the fabric of the nation" (108).

As the mediator between the Spanish State and Spanish women, La Sección Femenina was responsible for training women in their domestic and national responsibilities.⁸ One of the most important texts published or commissioned by La Sección Femenina was *La cocina regional*, which did not just impose the notion of Spanish women's ultimate devotion to domesticity, but also their responsibility in relation to the promotion of "regional food culture". La Sección Femenina also promoted regional culture through the work of its folkloric group, Coros y Danzas. Although political regionalism was repressed at least until the mid-1960s, cultural regionalism - which involved the promotion of regional folklore and, in some rare instances, even languages and dialects - was supported. The work of organisations such as Coros y Danzas constitutes an important example of the centralist promotion of regional culture and folklore by Francoist officials. Although regional cultures are promoted they are done so as incomparably smaller

8 As a function of the rigid gender divide in place for much of the dictatorship, women were expected to spend several hours a day shopping and cooking for their families. If women were taught cooking skills as part of La Sección Femenina's compulsory social service program, food discourses also functioned to create female readers who were acutely aware of gender difference and their confinement to the private sphere.

parts of the greater national whole and therefore it is ultimately the category of the nation or the national that gains in importance.

La Sección Femenina's *La cocina regional* can be seen in the light of this type of promotion of regional folkloric culture. Some 500 pages long, *La cocina regional* opens with a discussion of the country's national dish, reminding readers of the function of regional cuisines to contribute to the greater whole that was Spanish cuisine. Following on from this introductory chapter about Spain's national cuisine, *La cocina regional* contains 17 chapters on the country's regional cuisines, each of which consists of an introduction to the culinary style of the region, followed by several pages of regional recipes. If official discourse presented aspects of regional culture as small parts of the incomparably greater national whole, then *La cocina regional* is reflective of this ultra-nationalist paradigm. The apparent focus of this cookery book, according to its title, is Spain's regional cuisines yet it opens talking about the country's "cocina nacional" (*La cocina regional* 1953, 5).

Moreover, the treatment of Catalan cuisine in this cookery book provides an example of the tendency in official discourse to keep cultural regionalism very separate from political regionalism. Whilst *La cocina regional* provides recipes for some traditional Catalan dishes, it downplays the question of Catalonia's distinct and unique history of autochthonous culinary texts. For instance, *La cocina regional* explicitly mentions the fifteenth-century Catalan cookery book *Libre del Coch*, but fails to mention the Catalan origins of this book, instead describing its importance to "la historia de la cocina española" (1953, 6). Moreover, according to *La cocina regional*, which "testimonia [...] la originalidad y personalidad de nuestra cocina", its recipes are "todas típicamente españolas" (1953, 6). By appropriating *Libre de Coch* as Spanish and ignoring its Catalan genealogy, *La cocina regional* empties Catalan food culture of any potential political content. A recipe for Catalan *cocido*, which varies just slightly from other *cocidos* made across the Peninsula, does not pose a threat to national unity and thus can be included in this cookery book, as can myriad references to traditional fiestas and dishes from the region. However, Catalonia's substantive cultural, culinary and linguistic difference is erased, evincing the tendency in official discourse to reduce cultural regionalisms to traditional, folkloric culture.

Another cookery book to deal after the war with the problematic relationship between Spain's culinary centre and peripheries is *Mi plato: cocina regional española* (1942) by Ignacio Domènech, one of the most renowned food writers and culinary professionals of the time. Domènech's cookery books often challenged official discourse. Indeed, this gastronome was frequently disruptive of official discourse, most notably in relation to the tendency to downplay or ignore the devastating hunger of post-war Spain. The last food text that he would pen, *Mi plato*, has received relatively scant scholarly attention compared to many of his earlier gastronomic

texts. Yet the importance of this cookery book should not go overlooked. Contemporaneous food texts on regional cuisines are almost uniform in their adherence to the trend in official discourse of diminishing regional culture and conflating it with folklore or tradition. By way of contrast, Domènech alludes to the fact that he sees Spain's peripheral regional cuisines as entities in their own right.

In the opening pages of this post-war cookery book, Domènech makes it clear that he knows the times have changed and that this was not a time for culinary abundance: "En las presentes circunstancias [...] no es propicio, al ofrecer al público, un libro de cocina de gran envergadura, de platos caros, muy bonitos, que ahora no tienen ninguna aplicación práctica. Por cuyas razones, es lógico, que mi Nuevo manual de cocina Mi plato [...] tenga que presentarse a ustedes más modestamente" (1942, 6). According to this description, Domènech had to come up with a more modest book on regional cuisines than the one he had originally planned, likely either prior to the outbreak of war or before it became apparent that there was no easy or quick fix to the post-war devastation. It is probable, therefore, that Domènech's 127-page cookery book on regional cuisines represents just a small section of what he would have published on this topic if circumstances had been different. Pointing also to the fact that Domènech did not see his paltry cookery book as doing justice to Spain's regional cuisines is his own exclamation that a cookery book for each regional cuisine: "bien pudiera componerse, para cada región, un libro de 500 páginas" (1942, 7).

If other food writers diminished the importance of regional cuisines by subsuming them into ad-hoc administrative or gastronomic zones, Domènech's comment about each regional cuisine being worthy of its own tome reveals that he did not subscribe to such a view. Indeed, his comment about the need for such detailed and voluminous accounts of Spain's regional cuisines provides his readers with an alternative way of imagining Spanish cuisine. If official discourse produces readers who see regional cuisines as very small parts of a monolithic Spanish cuisine, Domènech tries to create subject positions that acknowledge regions or regional cuisines as entities in their own right. The fact that Domènech was Catalan and had written a very important cookery book in Catalan about Catalan cuisine (*La Teca*, 1924) further corroborates that he did not subscribe to the official subsuming of regional cuisines into the national whole. If the food shortages of post-war Spain required Domènech to come up with a much more modest version of his original idea for a cookery book on regional cuisines, it's likely that also precluding Domènech from codifying regional cuisines as unique entities in their own right (as he had done previously with Catalan cuisine) is the oppressive censoring of all cultural texts at this time.

The notion of the periphery, as I hope to have shown in this article, is particularly relevant to Hispanic food studies. From moving Hispanic food

studies towards the centre of Hispanic cultural studies, to the relationship between, more specifically, Spain's central and peripheral food cultures, the periphery as it relates to Hispanic food culture has a multiplicity of meanings, only some of which I have been able to explore here. What I hope is clear after this discussion of some of the recent work in Hispanic food studies, including my own, is that academics are increasingly alert to the importance of peripheral cultures.

Works Cited

- Anderson, Lara (2013). "The Unity and Diversity of *La olla podrida*: An Autochthonous Model of Spanish Culinary Nationalism". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14(4), 400-14.
- Anderson, Lara (2018). "A Recipe for a Modern Nation: Miguel Primo de Rivera & Spanish Food Culture". *Revista de Estudios Hispánicos*, 52(1), 75-99.
- Anderson, Lara; Ingram Rebecca (forthcoming). "Introduction", in "Transhispanic Food Cultural Studies", monog. issue, *Bulletin of Spanish Studies*.
- Colmeiro, José (2017). *Peripheral Visions / Global Sounds: From Galicia to the World*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Domènech, Ignacio (1924). *La teca: la veritable cuina casolana de Catalunya*. Barcelona: Cossetània Edicions.
- Domènech, Ignacio (1942). *Mi plato: cocina regional española*. Barcelona: Quintilla, Cardona y Ca.
- Epps, Brad (2010). "To Be (a Part) of a Whole: Constitutional Patriotism and the Paradox of Democracy in the Wake of the Spanish Constitution of 1978". *Revista de Estudios Hispánicos*, 44, 545-68.
- de Riquer, Borja; Ucelay-Dal Cal, Enric (1994). "An Analysis of Nationalisms in Spain: A Proposal for an Integrated Historical Model". Beramendi, Justo G.; Máiz, Ramón; Núñez, Xosé M. (eds), *Nationalism in Europe: Past and Present*, vol. 2. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 275-301.
- Helstosky, Carol (2003). "Recipe for the Nation: Reading Italian History through *La scienza in cucina* and *La cucina futurista*". *Food and Foodways: Explorations in the History of Culture of Human Nourishment*, 11(2-3), 113-40.
- Helstosky, Carol (2004). "Fascist Food Politics: Mussolini's Policy of Alimentary Sovereignty". *Journal of Modern Italian Studies*, 9(1), 1-26.
- Helstosky, Carol (2006). *Garlic and Oil: Politics and Food in Italy*. Oxford: Berg.
- La Sección Femenina (1953). *La cocina regional*. Madrid: La Sección Femenina.

- Labanyi, Jo (2000). *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Martí-López, Elisa (2002). *Borrowed Words: Translation, Imitation, and the Making of the Nineteenth-Century Novel in Spain*. Lewsiburg: Bucknell University Press.
- Martínez-Expósito, Alfredo (2015). "Tapas, dietas y chefs: la Marca España en el nuevo cine gastronómico español". Colmeiro, José (ed.), *Encrucijadas Globales: Redefinir España en el Siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 285-310.
- Martínez Llopis, Manuel (1995). *Historia de la gastronomía española*. Huesca: La Val de Onsera.
- Mercer, Leigh; Song, Rosi (forthcoming). "Catalanidad in the Kitchen: Tourism, Gastronomy and Identity in Modern and Contemporary Barcelona". Anderson, Ingram, forthcoming.
- Pardo de Figueroa, Mariano; Castro y Serrano, Don José (1888). *La mesa moderna: cartas sobre el comedor y la cocina entre el Doctor Thebussem y Un Cocinero de S.M.* Madrid: Fernando Fe.
- Parkhurst Ferguson, Priscilla (2000). "Is Paris France?". *The French Review*, 73(6), 1052-64.
- Parkhurst Ferguson, Priscilla (2004). *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pérez, Dionisio (1929). *Guía del buen comer español: inventario y loa de la cocina clásica de España y de sus regiones*. Madrid: Suces. de Rivadeneyra.
- Santianez, Nil (2013). *Topographies of Fascism: Habitus, Space and Writing in Twentieth-Century Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- Tomlinson, Graham (1986). "Thought for Food: A Study of Written Instructions". *Symbolic Interaction*, 9(2), 201-16.
- Vázquez Montalbán, Manuel [1985] (2005). *Contra los Gourmets*. Barcelona: Debolsillo.

Hambre y pan duro. De los años de la autarquía a la gastronomía globalizada en ámbito español

Enric Bou

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This article addresses four different ways in which food speaks to us: a surrealist approach in Buñuel's cinema, table manners as discussed by Larra, the shortage of food and hunger that was an obsessive and persistent reality during the Spanish civil war and post-war period of the 20th century, or the recent sophistication and cosmopolitanism of Spanish cuisine due to the transformation of the country by the presence of immigrants. This study focuses on highlighting the passage from a culture of survival during the civil war and the Franco regime to one of greater abundance and sophistication with the arrival of democracy. The current recognition of Spain as one of the gastronomic destinations in the world modifies part of a historical and cultural past, which includes the ethnic transformation experienced by Spanish society. From the perspective of food studies, one can examine the relationships of the individual with food, and analyse how this association produces a large amount of information about a society.

Sumario 1 Introducción. – 2 La miga de las migas del campanero. – 3 Costumbres y modales. – 4 Guerra Civil y Autarquía: reivindicación de la cocina elemental. – 5 España sofisticada y multicultural. – 6 Conclusión.

Keywords Food Studies. Civil War. Autarchy. Larra. Luis Buñuel.

1 Introducción

El conocido refrán «a buen hambre no hay pan duro» me es útil para plantear una lectura de las diversas estrategias en torno a la comida en el ámbito hispánico desde la perspectiva de una problemática de la periferalización de los estudios hispánicos peninsulares, valorando lo periférico como posicionamiento geográfico, cultural e ideológico. Como se dice en inglés: *beggars can't be choosers*. En el entorno de la vida cotidiana la comida representa un aspecto fundamental. La comida puede ser leída como una sinécdoque en acción, una parte de la experiencia humana que, al ser tratada como un objeto, puede substituir metafóricamente el conjunto de la vida social. Su misma definición ayuda a establecer costumbres, tradiciones e identidades que pronto adquieren un carácter central y que ya no pueden estar ausentes a la hora de imaginar un lugar, un pueblo o una cultura.

La comida ha tenido un papel fundamental en algunos de los grandes clásicos de la literatura española, tales como el *Lazarillo*, el *Quijote* o el *Llibre de Sent Soví* (1324). Me interesa aquí subrayar el paso de una cultura de supervivencia durante la guerra civil y el franquismo a una de mayor abundancia y sofisticación con la llegada de la democracia. El reconocimiento contemporáneo de España como uno de los destinos gastronómicos del mundo borra este transcurrir histórico y cultural. Esta identificación olvida, además, la propia transformación étnica que ha experimentado la sociedad española. Alfredo Martínez-Expósito en *Cuestión de imagen: cine y Marca España* se ha referido a películas recientes en las que comprueba la presencia de los «discursos y valores promovidos por la Marca España» que se materializan en la «renovación del país, la recuperación vanguardista de tradiciones locales, una ética del pluralismo y la diversidad, o la vindicación de sexualidades no normativas» (Martínez-Expósito 2015, 204). Aquí se podría añadir el imaginario gastronómico y los múltiples usos que tiene.

Desde la perspectiva de los *food studies* se pueden examinar las relaciones del individuo con la comida, y analizar cómo esta asociación produce una gran cantidad de información sobre personas y sociedades enteras. Las opciones de comida a disposición de la gente, ya sea como individuos o como un grupo, pueden revelar puntos de vista, pasiones, conocimiento previo, presupuestos e idiosincrasias. La elección de alimentos cuenta las historias de las familias, las migraciones, la asimilación, la resistencia, los cambios, así como la identidad de grupo o personal. Los *food studies* estimulan a profundizar en la cotidianidad ligada a la comida y obligan a encontrar un significado más profundo en esta práctica de todos los días. Examinando el qué, dónde, cómo y por qué de nuestra elección de alimentos y hábitos alimenticios, desarrollamos una mejor comprensión de nosotros mismos y de los demás.

En los últimos años se ha desarrollado un útil vocabulario crítico. Fue Hauck-Lawson (1998) quien introdujo el concepto de *food voice* y sugirió que lo que uno come o decide no comer comunica aspectos de la identidad o la sensibilidad de una persona de una manera que las palabras por sí solas no pueden. Debemos a Kittler, Sucher, and Nahikian-Nelms (2012) el término de *food habits* (también conocido como cultura de la comida y modos de alimentación) para describir de una manera holística cómo los seres humanos utilizan los alimentos, desde la forma en que se eligen, cómo se compran y se distribuyen hasta cómo se preparan, se sirven, y se comen. Estas autoras estudiaron la importancia del proceso de las costumbres de alimentación, algo que es exclusivo de los seres humanos. Se preguntaban por qué la gente pasa tanto tiempo, invierte tanta energía, dinero y creatividad en la alimentación.

El dicho inglés *you are what you eat* ejemplifica la idea de la comida ligada a la identidad, y además concentra dos de las preguntas clave en

cualquier investigación de este tipo: «¿cuál el significado de la comida que tengo en mi plato?» y «¿de qué manera define quién soy?». En términos culturales lo que se come define lo que uno es y no es. Las opciones de comida de diferentes grupos culturales a menudo están conectadas a comportamientos étnicos y a creencias religiosas: vegano o carnívoro, halal o kosher. Kittler, Sucher y Nahikian-Nel se refirieron a la influencia de los hábitos alimentarios sobre la identidad personal de un individuo afirmando que «eating is a daily reaffirmation of cultural identity» (2012, 4). Mucha gente relaciona los alimentos de su cultura, de su infancia, con sensaciones y recuerdos muy buenos y positivos. La comida es parte de lo que somos y hacemos. Se relaciona con nuestras familias y tiene un significado especial para cada persona. Los alimentos de nuestra cultura, de nuestra familia, a menudo se convierten en los alimentos de refugio que buscamos como adultos en momentos de frustración y estrés.

2 La miga de las migas del campanero

El cine de Luis Buñuel está construido en torno a una exploración del subconsciente, de la mano del psicoanálisis y de Freud, dentro del movimiento surrealista. En algunas de sus grandes películas la comida ocupa un lugar esencial. En *Viridiana* (1961), en la que aparecen algunos de los grandes temas de Buñuel, como es la contraposición entre Dios - hombre, espíritu - y el mundo de la carne, se ejemplifica a través una secuencia particularmente significativa alrededor de una cena. Los mendigos ocupan la casa de los señores y preparan una cena que se convierte en una parodia de la Última Cena gracias a un retrato fotográfico de grupo. De hecho se trata de un falso retrato, puesto que se hace - como hacían los niños - con un gesto escatológico: una de las mujeres del grupo levanta la falda y enseña las bragas a la cámara. Así se reproduce de manera invertida la iconografía evangélica. Es un modo de retratar sin piedad los vicios de la mala religiosidad, de la histeria del falso ascetismo, que niega la corporeidad, los instintos, la animalidad del ser humano. Esta y otras escenas son excelentes ilustraciones de una afirmación de Buñuel:

El misterio, elemento esencial en toda obra de arte, falta, por lo general en las películas. Ya tiene buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía [...] El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto [...] El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente. (Buñuel 2000, 66)

Buñuel expresa la vida subconsciente en todos sus films. En *Tristana* (1970) destaca la escena del encuentro entre el campanero y Tristana: en un momento de la misma, un primer plano muestra las migas en la sartén y la espumadera con las que están siendo servidas. Se oye entonces la voz fuera de campo del campanero que explica a Tristana: «Estas migas son de campanero, señorita», a lo que esta añade: «Pero ¿esa espumadera?»; «También», responde el campanero; intercambio de palabras que no aparece en el guion. En este diálogo absurdo y desconcertante se detecta el juego con el lenguaje tan del gusto de los surrealistas (Poyato Sánchez 2014, 745). Es una especie de delirio significativo en el que se dicen cosas sin decirlas. Aquí la referencia a la comida concentra la atención. Como explicó Antonio Monegal-Brancos, cuando Buñuel introduce elementos que, como en el diálogo de *Tristana*, no aportan nada a la economía de la narración, sino que, por el contrario, la distorsionan, está llevando a cabo un ejercicio de catacrexis que lleva a leer esos elementos desde unos criterios estrictamente poéticos (Monegal-Brancos 1993, 154). La secuencia del campanero y de las migas tiene un corolario en el sueño posterior de Tristana en el que produce otra asociación genial: el badajo de la campana, de claras connotaciones fálicas, se ha convertido en la cabeza cortada de Don Lope, en una sublimación de la castración que anuncia la liberación de la joven.

Un tercer ejemplo nos lo proporciona *Le fantôme de la liberté* (1974). Buñuel repitió muchas veces que hizo el film en colaboración con Karl Marx (el título hace referencia a la primera línea del *Manifiesto Comunista*); pero el título es también un guiño personal a una frase de *La Voie lactée* (1969): «¡El libre albedrío no es más que un simple capricho! ¡En cualquier circunstancia, siento que mi pensamiento y mi voluntad no están en mi poder! ¡Y mi libertad sólo es un fantasma!». En el film hay muchas situaciones características de Buñuel, como lo erótico visto como perversión, la necrofilia, comer mientras se está en el baño, la pedofilia, el incesto, la flagelación sadomasoquista, el fetichismo de los pies, los sacerdotes *voyeurs* y muchas variedades del tabú. Una de las secuencias más sorprendentes es la inversión entre comedor y retrete. Los comensales de una cena están sentados alrededor de la mesa sobre unas tazas de baño, en las que están defecando. Piden permiso para levantarse e ir individualmente a una pequeña salita privada en la que comen de manera desordenada. Buñuel así pone en evidencia y denuncia la construcción del sentido de lo que es natural y lo que es convención cultural.

Vemos pues que en Luis Buñuel la miga de las alusiones a la comida alcanza sentidos poéticos y simbólicos o es instrumento para su denuncia de las contradicciones de la moral burguesa. Las migas del campanero son utilizadas para un comentario provocativo sobre la sexualidad reprimida y los deseos insatisfechos.

3 Costumbres y modales

En uno de los más conocidos artículos de Mariano José de Larra (2017), «El castellano viejo», el autor insiste en otro aspecto: un país sin educación demuestra su rudeza en la mesa. La comida que describe Fígaro, en una de las piezas más hilarantes de su producción, centra su atención en los modales de los comensales en la mesa. Se fija en los horarios de las comidas al dar una versión hiperbólica de las costumbres españolas. A las cuatro su mujer le dice que «con tanta visita yo he faltado algunos momentos de allá dentro y...» Comerán a las cinco. A continuación describe el ritual de la comida en casa de Braulio, la escasa formalidad que quiere dar al evento: «– Sin etiqueta, señores – exclamó Braulio, y se echó el primero con su propia cuchara» (Larra 2017, 89). Después de la sopa llega el cocido surtido «de todas las sabrosas impertinencias de este engorrosísimo, aunque buen plato; cruza por aquí la carne; por allá la verdura; acá los garbanzos; allá el jamón; la gallina por derecha; por medio el tocino; por izquierda los embuchados de Extremadura». Comentario del narrador: «¿Hay nada más ridículo que estas gentes que quieren pasar por finas en medio de la más crasa ignorancia de los usos sociales; que para obsequiarle le obligan a usted a comer y beber por fuerza, y no le dejan medio de hacer su gusto? ¿Por qué habrá gentes que sólo quieren comer con alguna más limpieza los días de días?» (91).

Fígaro ve ocupado su *Lebensraum* en la mesa ya que sus vecinos poco a poco van invadiendo la misma con despojos y otros restos que dejan sobre el mantel. Un niño a su izquierda «hacía saltar las aceitunas a un plato de magras con tomate, y una vino a parar a uno de mis ojos que no volvió a ver claro en todo el día»; un señor gordo a su derecha «había tenido la precaución de ir dejando en el mantel, al lado de mi pan, los huesos de las suyas, y los de las aves que había roído»; el convidado de enfrente «se había encargado de hacer la autopsia de un capón, o sea gallo», y también le suelta algún despojo: «en una de las embestidas resbaló el tenedor sobre el animal como si tuviera escama, y el capón, violentamente despedido, pareció querer tomar su vuelo como en sus tiempos más felices, y se posó en el mantel tranquilamente como pudiera en un palo de un gallinero» (Larra 2017, 91).

El narrador reflexiona consternado sobre los vecinos que le ofrecen comer con sus propias manos o beber de sus vasos: «el niño se divierte en despedir a los ojos de los concurrentes los huesos disparados de las cerezas»; otro comensal le hace probar el manzanilla exquisito, que he rehusado, en su misma copa, que conserva las indelebles señales de sus labios grasientos; «mi gordo fuma ya sin cesar y me hace cañón de su chimenea; por fin, ¡oh última de las desgracias!, crece el alboroto y la conversación; roncas ya las voces, piden versos y décimas y no hay más poeta que Fígaro» (Larra 2017, 93). No es de extrañar que al terminar la comida huya asustado:

- ¡Santo Dios, yo te doy gracias, exclamo respirando, como el ciervo que acaba de escaparse de una docena de perros y que oye ya apenas sus ladridos; para de aquí en adelante no te pido riquezas, no te pido empleos, no honores; líbrame de los convites caseros y de días de días; líbrame de estas casas en que es un convite un acontecimiento, en que sólo se pone la mesa decente para los convidados, en que creen hacer obsequios cuando dan mortificaciones, en que se hacen finezas, en que se dicen versos, en que hay niños, en que hay gordos, en que reina, en fin, la brutal franqueza de los castellanos viejos! (Larra 2017, 93)

No es muy difícil relacionar este planteamiento de Larra con tantas otras reflexiones sobre el comportamiento indecoroso y maleducado de sus compatriotas, como un anuncio de los famosos versos de Jaime Gil de Biedma: «intratable pueblo de cabreros». En este caso, no reconocemos una *food voice* sino una fuerte aprensión ante ciertos tipos de comportamiento a través de la denuncia de los modales hispanos, en concordancia con una fuerte tradición crítica que enumeró Juan Goytisolo en *Reivindicación del Conde Don Julián*.

4 Guerra Civil y Autarquía: reivindicación de la cocina elemental

Joan de Déu Domènech publicó en el año 2012 un libro singular, *La batalla de l'ou. De quan passàvem gana (1936-1939)*, que trata sobre el hambre en Cataluña durante la Guerra Civil. En él habla de la batalla del huevo, un famoso episodio de la misma, pero también de aspectos de la carestía que provocó recetas alternativas: el pan con aceite, las almortas, las algarrobas, las hierbas conejeras y otros alimentos de subsistencia. Uno de los capítulos está dedicado específicamente a la «batalla del huevo», una iniciativa de enero de 1937 del Departamento de Agricultura de la Generalitat para compensar la falta de este alimento. Con la idea de promover la producción de aves de corral e incrementar así la de huevos, se creó la Oficina del Huevo, uno de cuyos eslóganes resumía el objetivo principal: «Per a 1937, 100 gallines a cada casa de pagès i 6 gallines a cada llar obrera» (Domènech 2012, 13). Como explica Domènech, se quería que, además de haber gallinas en las granjas, las hubiera en las ciudades, en cada patio, balcón, terraza o salida, un precedente de los actuales huertos urbanos, en este caso gallineros urbanos. Para conseguirlo, con el racionamiento de la comida se podía escoger entre un huevo a la semana para cada persona o pienso para las gallinas. Esta batalla, como tantas otras de aquellos tiempos tan difíciles, también se perdió.

Una de las peculiares soluciones a la escasez fue la renovación del recetario. Un gastrónomo inventó una receta para hacer una tortilla de patatas sin huevos

ni patatas. A finales de 1938, Ignasi Domènech i Puigcercós, gastrónomo y editor catalán, publicó *Cocina de recursos*. Se trata de un clásico de la cocina de subsistencia donde se demuestra que a falta de recursos, la imaginación y el ingenio son capaces de hacer milagros, como es el caso de este plato. A falta de huevos Domènech se inventó un plato sustituyendo el huevo por una pasta de harina, bicarbonato y agua, mientras que el tubérculo era desbancado por las mondas o la parte blanca de la piel de la naranja. Esta ingeniosidad respondía a un íntimo deseo: «Como sentía hambre, mi primera ilusión era el poder recordar el delicado perfume de las tortillitas de patatas, con dos huevos, recién hechitas, y el cordero o pollos recién asados, los trozos de jamón, la ternera a la parrilla, y así mil manjares que en gran abundancia habían pasado por mis manos. ¡Contrastes de la vida, en que hasta los cocineros pueden morir de hambre!» (citado en Sella Montserrat 2011, 10). No es de extrañar que Manuel Vázquez Montalbán lo calificara como «el Menéndez Pelayo de la literatura culinaria española» (Vázquez Montalbán 1982, citado en Serrallonga, Santirso, Casas 2013, 112). Estos casos representan la creación de un dialecto culinario a partir de los platos conocidos, como una impostación de la voz ante lo miserable del presente.

Las dificultades y el racionamiento durante la Guerra Civil tuvieron una continuidad en la postguerra puesto que no terminaron hasta los años cincuenta. La escasez y el hambre se hicieron normales. Así lo evidenciaba Carpanta, un popular personaje de tebeo creado por Escobar, siempre muerto de hambre, cuyo nombre según el DRAE significa «hambre violenta». Durante los años de la autarquía abundaron las cartillas de racionamiento, símbolo de la penuria y de la escasez. El gobierno decidió controlar la distribución de las mercancías, asignando a cada persona cierta cantidad de los productos básicos, tales como azúcar, arroz, aceite, pan o judías, que había que recoger con las Cartillas de Racionamiento. Estas se establecieron el 14 de mayo de 1939, suprimiéndose en 1952.

Funcionaba la distribución con la asignación de una cartilla personal, que mediante cupones y previo pago de los mismos, fijaba para cada ciudadano la cantidad estipulada de alimentos de primera necesidad. El suministro lo proporcionaba la Comisaría General de Abastos, que cada semana anunciaba públicamente el porcentaje, la cantidad y precio de los alimentos que se adjudicaban. Cada persona tenía asignado un proveedor o tienda de comestibles. Era imposible adquirir de forma legal cualquier alimento que no estuviera controlado por el «Racionamiento»; el mercado negro, también conocido como «estraperlo» (por Strauss y Perlaux, falsificadores de ruletas en los años veinte), funcionaba con precios muy por encima de lo establecido por la Comisaría correspondiente.¹

1 «Cartilla de racionamiento (años de la postguerra)». *Cosas de espinosa de Cerrato*, 12 abril 2012. URL <https://goo.gl/nFw8Pg> (2018-01-15).

A propósito del estraperlo Néstor Luján escribió un artículo notable, titulado «Si no existiera el estraperlo»:

En estas dos últimas semanas la Comisaría de Abastecimientos ha repartido lo siguiente: en la semana penúltima repartió un racionamiento compuesto de aceite refinado de ignoramos qué producto y desde entonces nuestra imaginación está intentando representarse cómo puede ser el aceite en bruto, a razón de un octavo de litro por persona, café a razón de cincuenta gramos y alubias, éstas de excelente calidad a razón de doscientos gramos. La última semana nos vimos favorecidos por azúcar blanco, bacalao, pasta para sopa y manteca vegetal. Ahora bien, considerando los precios de la carne, de los huevos, de la leche y demás comestibles inasequibles a la mayoría de los bolsillos modestos, desearíamos que estos racionamientos fueran acompañados de un folletito explicativo de qué platos pueden cocinarse con bacalao, pasta de sopa y azúcar blanco que es lo que pueden comprar las clases humildes o bien qué menús pueden construirse en una larga semana con aceite, café y alubias. (Luján 2015, 35)

Terminaba el artículo alabando el estraperlo pese a la prohibición oficial, puesto que permitía hacer otras combinaciones alimenticias. El fragmento incluye un listado que debe ser leído como un alegato en clave de las comidas que faltan para poder desarrollar una vida plena en aquellos años difíciles.

Un excelente cronista de estos tiempos de penuria fue Josep Pla. Su actitud epicúrea limitada por el momento histórico le lleva a contemplar la naturaleza, que resulta un refugio, y en relación con ésta, a defender aspectos de la gastronomía. Es la rigidez de los ciclos del año, el vínculo con una tradición inamovible. En el capítulo «Tardes de viaje» de *Viaje en autobús* (Pla [1942] 2003) mantiene una conversación con una joven señorita. Le pregunta cuál sería su preferencia: letras, ciencias o un filete con patatas. La chica no duda y elige la tercera opción. Estamos en los años de hambre y racionamiento a los que hace referencia continuamente. Pla se siente sobrecogido por la impresionante sinceridad de la chica y se refugia en la contemplación del paisaje. En el capítulo «Los mercados, hoy» se explora de nuevo sobre el hambre y las recientes transformaciones del mundo. Operando de lo particular a lo general, de la anécdota a la categoría, saca una conclusión a propósito del arroz con conejo:

¿Hay algún animal más dotado para gustar el bienestar que produce la disciplina que el conejo? ¡Qué magnífico animal! En Cataluña, el conejo es el pollo del pobre, uno de los alimentos más apreciados por el proletariado industrial. ¡Arroz con conejo! Barcelona, Sabadell, Tarrasa, Manresa... En realidad, nuestra economía interior tiene en el conejo casero una piedra de toque infalible: tantos conejos por corte de traje y

tantos cortes de traje por tantos conejos. Si este paralelismo - agricultura-industria - se rompe... ¡ay cuando se rompe el paralelismo entre los cortes de traje y los conejos caseros! Y luego hay el ganado bovino, tan suave y tranquilo. ¿Hay algo más tierno y delicado que ver pasar una bella y esbelta señorita por la pupila diáfana, ligeramente acuosa, de un becerro? (Pla [1942] 2003, 162)

La evocación de la gastronomía le hace notar los cambios y entona la elegía por un pasado mejor. Llega el Carnaval y recuerda las buenas comidas de antaño. A propósito de las setas se lamenta de la costumbre opulenta de antes de la guerra de preparar platos fuera de la época que tocaba. El color de las setas le hace soñar bodegones imposibles. Y le sirve para hacer una propuesta meta-literaria sobre qué y cómo escribir:

Pero lo más prodigioso quizá, de las setas es su color. Su riqueza colorística es tal; su suntuosidad, su finura, sus matices, sus sombras y colores son un tal misterio; sus irisaciones, sus verdes musgosos, sus verdes botellas, sus rosas pálidos, sus plateados grises; sus carmines violáceos, sus cardenillos amarotados, sus herrumbres verdosos, sus colores desvaídos, sus ferruginosos venenos, sus carnosidades equívocas, tiene una vida tan intensa - y tan corta - que no hay, en este punto, en la existencia orgánica, nada quizá que se les parezca. ¡Qué bella podría ser una naturaleza muerta con setas! Y a los literatos les digo ante las setas: ¡volvamos a lo eterno! Volvamos a la exactitud en los detalles. Tratemos de describir, graciosamente, la forma y el color de una seta. Y luego, las setas, a la parrilla, ¡son tan buenas! Guardando los flancos de una butifarra, constituyen uno de los platos más sabrosos, más finos, más terrenales, más perfumados de nuestra cocina. Pero comamos las setas en su tiempo, en sazón: cuando el año empieza a declinar y aparecen al sol las mazorcas de maíz y comienza la vendimia; cuando sobre el paisaje húmedo, con un poco de niebla en las lejanías, la luz dorada pone una punta de suave y plácida melancolía. ([1942] 2003, 185)

Nos habla de un mundo de hambre, con pocas esperanzas e ilusiones. Viajar en autobús resulta para Josep Pla un ejercicio de contemplación del mundo desde la proximidad. Y le permite presumir de la falta de prisa que tiene. Es un ocioso *flâneur* en busca de sorpresas. Y puede hacer el viaje a un ritmo personal. Además, en varios momentos exhibe el control de su tiempo, renunciando a caer en la dictadura de la prisa que le parece pertenecer a un mundo y un momento superado: «La urgencia, como la prisa, como la premura, son cosas absolutamente desprovistas de sentido. En lo único que hay una prisa notoria es en aumentar los precios» (Pla [1942] 2003, 22).

Este es el primer libro publicado por Pla después de la guerra y tiene también un elemento retórico casi subversivo, de rechazo de la

ampulosidad verbal del nuevo régimen. Jordi Gracia indicó que la poética de Pla, de manera similar a la del primer Cela, rechaza la retórica y la grandilocuencia del lenguaje de la primera postguerra «malalt d'inflació perpètua». Y añade: «posa nerviosos els novel·listes fets en l'escepticisme d'una guerra i la lectura dels moralistes clàssics: descreguts i pocs amics de la mentida verbal. Per això construeixen una retòrica de la banalitat, una cerimònia del despullament...» (Gracia 2003, 49). Es desde esta perspectiva que entiende una de las valoraciones de época de *Viaje en autobús*. Dionisio Ridruejo afirmó: «fue uno de los libros de conjuro o desmitificación del ambiente retórico más eficaces de la postguerra y una delicia para cualquier lector de gusto» (Gracia 2003, 50).

Otro aspecto destacable en este rechazo del presente es la maniobra de presentarse como un joven-viejo, o como un viejo gruñón. La paradoja es que Pla tiene sólo 45 años. Lo comprobamos, por ejemplo, en el capítulo «Los caprichos». En una fonda después de una discusión con la criada consigue que le cambien las sábanas que le parecían sucias. Comentario: «Esas son escenas de la vida vulgar, es decir, de la vida básica. Lo que en ellas sucede afecta a todo lo demás, aun a lo más elevado» (Pla [1942] 2003, 125). La comparación entre las *city lights* y el esplendor de la chimenea sirve de metáfora y da pie a una descripción muy precisa que concluye de nuevo con la vindicación del pasado, la capacidad evocadora del fuego de leña. La tesis de Pla es que vivir en el campo permite estar más cercano a la civilización, o, mejor dicho, a la idea de civilización que él está defendiendo desde este libro.

La postguerra supone el cultivo de una cocina básica, elemental, de pocas ambiciones. El caso de Josep Pla nos permite profundizar sobre el aspecto geográfico, tan decisivo en el ámbito culinario europeo, donde cada veinte kilómetros cambian las salsas o los dulces. Álvaro Cunqueiro fue un extraordinario conocedor de la cultura gallega. En libros y millares de artículos logra una unión sublime entre gastronomía, erudición y retórica. Si Pla es testimonio de tiempos de racionamiento, Cunqueiro anuncia el salto hacia la sofisticación, lo que los escritores como Néstor Luján (1969, *Las recetas de Pickwick*) o Manuel Vázquez Montalbán en múltiples libros y artículos van a desarrollar hasta extremos sofisticados e insospechados. Una digresión de Cunqueiro sobre el bacalao le permite establecer de modo sintético las mejores recetas, así como fijar una distinción geográfica fundamental entre Norte y Sur:

El bacalao tiene un sabor característico y profundo, que se dilata en las amables compañías que se le conceden en la cocina, e impregna, suave y terco, el conjunto. Tolera el picante sin perder nada de su gracia, e incluso el tomate, ese enmascarador coquinaro, más todavía que el perejil, que en la décima de Mauricio Bacarisse, disfraza las salsas «con fraudes a la mayéutica»... Alrededor del bacalao ha cuajado

un espléndido y católico recetario, del que los pueblos hiperbóreos, noruegos o escoceses, no tienen ni idea. Lusitanos, españoles, franceses, somos los que sabemos comer bacalao, y nuestras recetas ilustran los grandes compendios de la cocina occidental. (Cunqueiro 1991, 190)

En otro artículo examinaba el gusto de los pimientos bien cocinados:

As cousas son coma son, e ás veces, as máis pequenas grandes misterios. Estas merendando unha pimentada, e no aceite de fritir os pimentos, que xa dixen que se lles bota sal da gorda, rebañas cun anaco de pataca, e co prebe apégaselle a ésta unha area de sal, que ven á boca, e o todo aumenta de sabor, ven ao paladar algo de fondo, i esquisito, que non ousas borrarlo cun grolo de viño. Son ises intres «chüen» dos «gourmets» da vella China, que Ezra Pound ademira coma algo de indudable poética calidade e camiño do éstasis. (Cunqueiro 1973, 34)

5 España sofisticada y multicultural

No queda casi espacio en este breve recorrido gastronómico a través de las edades de la hispanidad para la más estricta contemporaneidad. Cabe indicar solo un par de fenómenos, que tienen que ver con la llegada a la mayoría de edad culinaria. Esta se ha ejemplificado, en primer lugar, en la proliferación de restaurantes premiados, la sofisticación de los libros de cocina, o el surgimiento de cocineros estrellas (parecido a los *archistars*) como Ferran Adrià, que llegó a ser uno de los invitados especiales de Documenta 2007. La cocina es omnipresente en programas de televisión de sobremesa o en la literatura. Un caso particular es el de Manuel Vázquez Montalbán, estudioso de la cocina y que en la saga del detective Carvalho ha conseguido desplazar parte del interés del lector desde el misterio que tiene que resolver hacia la recetas. En uno de sus últimos textos del año 2000, este escritor de ficción y experto culinario publicó una serie de artículos en *El País* bajo el título «De Portbou a Hendaya. La vuelta a la cazuela de España», donde discutió las tradiciones culinarias de España en el cambio de siglo. Lo curioso de esa serie es que al centrarse en las tradiciones no mencionaba la nueva España que estaba cambiando bajo sus ojos, a través de la presencia de una inmigración masiva. Como resultado del fenómeno migratorio, está surgiendo una sociedad transformada con diferentes gustos y experimentando con tradiciones culinarias extranjeras que Vázquez Montalbán apenas llegó a vislumbrar. Esto es aún más notable en el caso de un autor que siempre estuvo muy atento al análisis de los aspectos sociales de la realidad que es autor de un libro como *La cocina del mestizaje* (2002). Es obvio que la cocina migrante no ha tenido una influencia directa en el recetario español, pero sí en la

oferta de restaurantes. Tal vez era demasiado temprano para detectar la paradoja abordada por Ray (2016) en *The Ethnic Restaurateur*. Aunque los nacidos en el extranjero han dominado numéricamente los empleos en los restaurantes en las ciudades del mundo desarrollado, su presencia en el campo culinario y su propia perspectiva sobre la modificación del gusto están todavía ausentes en los textos que tratan sobre cocina y cultura. Desde los años noventa, la inmigración africana y latinoamericana a España ha cambiado drásticamente una sociedad que alguna vez fue homogénea. El impacto de esta migración ha creado nuevos espacios de comunicación y convivencia donde la comida juega un papel importante y, a su vez, es un actor principal y ha forzado una importante transformación social. En contraste con la indiferencia, incompreensión o rechazo de la gastronomía del inmigrante que se ve en la película *Flores de otro mundo*, algunos libros y filmes reflejan los intentos de mestizaje gastronómico. Un ejemplo válido podría ser el film de Fernando Colomo *El próximo Oriente* (2006).

En la película Caín es un joven treintañero que vive en el madrileño barrio de Lavapiés, donde conviven personas que pertenecen a distintos grupos raciales y religiosos, procedentes de diferentes países. Trabaja en la carnicería de Milagros situada en el mismo barrio y vive solo. Desde su ventana, Caín observa en la casa de enfrente la vida de una familia islámica originaria de Bangladesh que tiene en la planta baja un pequeño restaurante. En una trama rocambolesca de suplantación de identidades, Caín se convierte a la doctrina musulmana y asume la responsabilidad de sacar adelante el negocio del restaurante, aunque eso suponga quebrantar algunos preceptos de la doctrina musulmana.

Una secuencia significativa ocurre en la carnicería, cuando Caín comenta la dificultad que tiene para percibir la diversidad: «porque es que ya confundo los indios de Bangladesh con los de Senegal, bueno es que ya los confundo hasta con los chinos». Milagros refuerza ese prejuicio social: «si es que parece que los extranjeros somos nosotros; si fuera por ellos, además no vendería nada, ni una escoba, con eso de que no comen carne de cerdo». Aparece aquí la manifestación de un comportamiento religioso y social relacionado con la alimentación, que se complementará posteriormente con distintas alusiones al sacrificio de los animales según la halal y también Milagros planteará otras dudas, como la del velo en las mujeres. Además aducirá razones médicas para comer carne de cerdo: «¡Pero qué dices! ¡Si el islamismo no te deja comer cerdo! ¡Con lo rico que está el jamón! ¡Si reduce el colesterol!».

La comida puede ser analizada a la luz de conceptos que proporcionan un marco discursivo e intelectual como la hibridación, la *unhomeliness*, el desplazamiento (*liminality* o el situarse entre espacios), el sincretismo, la xenofobia, la fricción y/o conflictos entre las diferentes generaciones de inmigrantes (Bhabha 1992). La hibridez aplicada a lo cotidiano, a lo más básico de lo cotidiano, que es la comida, implica hablar de *displace-*

ment. ¿Qué sentido tiene en términos gastronómicos? En la comida uno no puede dejar 'de lado' un ingrediente, sino que tiene que sustituirlo. De un modo parecido se forman nuevas culturas. El tomate importado de las Américas es un ejemplo del impacto decisivo que ha tenido en la cocina europea un solo ingrediente. Estos conceptos deben reconocerse como estrategias de convivencia (o de vivir permanentemente desplazado). Porque hoy, gracias a cómo viajamos, trabajamos en contacto con distintos mundos; se exportan e importan todo tipo de ingredientes o instrumentos que permiten reproducir la gestualidad de lo cotidiano en un sitio nuevo. Esta realidad es evidente, en especial, en las cosas más esenciales, como la comida, en los ingredientes que cada uno necesita para preparar sus alimentos. Hay unos espacios que podemos considerar satélites culinarios, como los supermercados mixtos en los que encontramos todo tipo de comidas extranjeras, que constituyen unas zonas marginadas y separadas, pero al mismo tiempo son motores de cambio en la sociedad de acogida.

6 Conclusión

Hasta aquí hemos detectado cuatro modos distintos como la comida nos habla: la utilización poética en clave surrealista de las migas de campanero, acerca de los modales, la escasez de comida y el hambre que fue una constante obsesiva para los autores de la picaresca o en el período de guerra y postguerra del siglo XX, o la reciente sofisticación e inmediato cosmopolitismo de la cocina española. La inmigración masiva a partir de los años noventa ha significado la necesidad de crear nuevos espacios de comunicación y convivencia. Un momento de gran transformación se produce a partir del impacto de este fenómeno migratorio.

Si la escasez de los años de la guerra y la dictadura produjeron discursos sobre la necesidad del sacrificio y el deber del ciudadano que afectaron tanto el ámbito público como el privado, la reciente inmigración apunta hacia la comida y lo que ella representa como motor de cambio social. Las prácticas gastronómicas, las comidas tradicionales, los ingredientes y productos nuevos empiezan a formar parte de un nuevo horizonte de expectativas cotidianas. El nuevo espacio de contacto colonial, esta vez en la metrópolis, por decirlo de alguna manera, vuelve a surgir (y formarse) a través de la experiencia gastronómica diaria. En este encuentro o desencuentro, choque o rechazo, la experiencia colonial encuentra un nuevo campo de análisis cultural y literario que nos ayuda a comprender mejor la transformación de la sociedad española de los siglos XX y XXI.

El breve recorrido que he propuesto demuestra que hubo un largo predominio del hambre y el pan duro y que la cultura literaria y cinematográfica se encargó de representarlo con precisión. En tiempos más recientes, como nos muestran los libros de Vázquez Montalbán, se ha producido un

doble movimiento de sofisticación (o de nivelación europea) y mestizaje (o multiculturalismo). La llegada de los inmigrantes está cambiando el panorama de la oferta gastronómica en España y es previsible que afecte en breve los usos y costumbres culinarios de los españoles. Al refrán inicial, reflejo de tiempos de crisis y de autarquía, se podría contraponer una frase que solía decir mi abuelo, vegetariano de pro, pero dándole un ligero giro que nos ayuda a entender la situación actual y los nuevos hábitos de consumo: «No como para vivir, sino que vivo para comer».

Bibliografía

- Bhabha, Homi (1992). «The World and the Home». *Social Text*, 31/32, 141-53.
- Buñuel, Luis (2000). «El cine instrumento de poesía». *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 66.
- Cunqueiro, Álvaro (1973). *A cociña galega*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Cunqueiro, Álvaro (1991). *La cocina cristiana de Occidente*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Domènech, Ignacio (2011). *Cocina de recursos (Deseo mi comida)*. Barcelona: Ediciones Trea.
- Domènech, Joan de Déu (2012). *La batalla de l'ou. De quan passàvem gana (1936-1939)*. Barcelona: Pòrtic.
- Gracia, Jordi (2003). «L'heterodòxia del moralista o la novel·la de Pla a l'Espanya feixista». Aguiló i Xavier Pla, Anna (ed.), *La poètica de la banalitat = Actes de la Jornada d'Estudi Cinquanta Anys d'“El carrer Estret”*. Girona: Universitat de Girona, 45-53.
- Hauck-Lawson, Annie S. (1998). «When Food is the Voice: A Case Study of a Polish-American Woman». *Journal for the Study of Food and Society*, 2, 21-8.
- Kittler, Pamela Goyan; Sucher, Kathryn; Nahikian-Nelms, Marcia (2012). *Food and Culture*. Belmont (CA): Wadsworth; Cengage Learning.
- Larra, Mariano José de (2017). *Artículos de costumbres*. Ed. de Daniel Muñoz Sempere. Oxford: Oxford University Press.
- Luján, Néstor (1969). *Las recetas de Pickwick*. Barcelona: Editorial Taber.
- Luján, Néstor (2015). *La Barcelona dels tramvies i altres textos. Selecció d'articles, dietari i apunts*. Barcelona: Meteora.
- Martínez-Expósito, Alfredo (2015). *Cuestión de imagen: cine y Marca España*. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo.
- Monegal-Brancos, Antonio (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
- Pla, Josep [1942] (2003). *Viaje en autobús*. Barcelona: Destino.
- Poyato Sánchez, Pedro (2014). «La transducción al cine de la novela *Tristana*: la forma cinematográfica buñueliana». *Signa*, 23, 731-52.

- Ray, Krishnendu (2016). *The Ethnic Restaurateur*. New York: Bloomsbury Academic.
- Sella Montserrat, Joan (2011). «Ignacio Doménech: el cocinero escritor». Doménech 2011, 9-24.
- Serrallonga Joan; Santirso, Manuel; Casas, Just (2013). *Vivir en Guerra. La zona leal a la república (1936-1939)*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1982). *Conferencias culinarias. Universidad Internacional Menéndez Pelayo 1981-1982*. Barcelona: Tusquets.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2002). *Carvalho gastronómico: La cocina del mestizaje. Viaje por las cazuelas de Murcia, Andalucía, Extremadura y Canarias*. Barcelona: Ediciones B.

Identities periféricas

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Reyes de la gasolinera

La rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición

Ramón López Castellano

(University of Deakin, Victoria, Australia)

Abstract The purpose of this essay is to open an academic discussion on a marginal but highly popular cultural phenomenon during the Spanish Transition to democracy: the *rumba vallecana* music subgenre. This study contextualises *rumba vallecana* in its historical and sociocultural territory and argues how and why the subgenre and its creators enjoyed a privileged, albeit paradoxical, position in order to challenge normalised identity and social constructions under the so-called ‘sociological Francoism’. The paper concludes that *rumba vallecana* was an essential cultural discourse embedded in the social identity changes that took place in Spain during the 1970s and 1980s.

Sumario 1 Introducción. – 2 Las sombras de la Transición: del Seat 600 al 124. – 3 Desencantados versus quinquis. – 4 Gitanos/quinquis y la esquizofrenia nacionalflamenquista. – 5 Reyes de la gasolinera: el ‘cuerpo biorrumbero’ de la Transición.

Keywords Rumba vallecana. Quinqui. Nacionalflamenquismo. Spanish Transition.


1 Introducción

A medida que avanzaba la década de los setenta, los expositores de casetes en las gasolineras españolas se vieron inundados por una serie de carátulas que retrataban a unos personajes de una estética entre amenazante e histriónica y, si atendemos a los millones de copias vendidas, tremendamente seductora. Estos personajes estaban pergeñando una banda sonora de la Transición que poco tenía que ver con la que se quería oficial y que, partiendo de unos posicionamientos musicales a contrapelo, fabulaban un orgullo identitario personalísimo. Era la rumba vallecana que desde los ‘loros’ de los utilitarios y los billares de los barrios marginales se propagó hacia todo el territorio nacional. Estos ‘reyes de la gasolinera’ iban a contribuir con su música de forma significativa a la defenestración del franquismo sociológico mediante la creación de una ética y una estética de la marginalidad inéditas hasta el momento. El presente escrito introductorio propone un acercamiento a las condiciones socio-culturales e histórico-discursivas que propiciaron la aparición de la rumba vallecana,

Biblioteca di Rassegna iberistica 13 e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

DOI 10.30687/978-88-6969-302-1/008

ISBN [ebook] 978-88-6969-302-1 | ISBN [print] 978-88-6969-303-8

© 2019 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

al tiempo que ofrece un somero análisis de la relevancia de ciertos fenómenos socioculturales marginales para una comprensión más plural de la transición española.

2 Las sombras de la Transición: del Seat 600 al 124

Las raíces de la Transición española tienen como humus socioeconómico el fenómeno del *desarrollismo*, aproximadamente del 1960 al 1973. Son años de grandes transformaciones en los que España busca la entrada en la nueva órbita económica mundial, como ha señalado De Riquer: «Spain went from being a backward agrarian country on the periphery of international capitalism, to one which could be considered fully industrialized [...] integrated into the global economic system» (De Riquer 1995, 259).

Estos años de enorme crecimiento económico y recelosas aperturas políticas trajeron, de la mano de nuevas generaciones de españoles nacidos tras la Guerra Civil y de los millones de turistas que llegaban al país, una serie de mudanzas tanto en la identidad individual como en las costumbres y el tejido social. Como mantiene Longhurst (2000, 20), el *desarrollismo* fue tanto una actitud mental como un acontecer económico. El humilde Seat 600, del que se produjeron en Barcelona casi 800.000 unidades del 1957 al 1973, se convirtió en símbolo y vehículo del progreso de la sociedad española y el advenimiento de una incipiente clase media que, con trabajo y esfuerzo, anhelaba conducir su pequeño utilitario hacia las doradas costas de una sociedad mesocrática, adocenada y satisfecha con los «25 años de Paz» que los propagandistas del régimen vendían. La Transición española, al menos desde un punto de vista sociológico, no sería comprensible sin estos cambios precedentes.

En 1976 el grupo folk de raíces *Jarcha* publica el mayor éxito musical del año, *Libertad sin ira*. El tema, incluido en el LP homónimo, se convertirá inmediatamente en la banda sonora del momento transicional. Independientemente de su omnipresente utilización partidista en los medios y su uso electoral, la canción reflejaba y apuntalaba un discurso sobre el cambio democrático que devendría ortodoxo y que predicaba los valores de amnesia y amnistía sociopolítica con la vista puesta en un futuro común, próspero y pacífico. La década siguiente culminará un cambio radical en la forma en que la sociedad española se entendía y se conducía, lo cual explica la posterior afirmación de Rosa Montero: «In twenty years we have experienced in concentrated form what for other nations has been a century of social change» (1995, 315).

En los discursos historiográficos de la Transición encontramos cierta disonancia en lo que concierne a actores y escenarios del cambio, pero se da una aquiescencia general en el hecho de que el país da un salto cualitativo en lo que atañe a la identidad social e individual. Estos relatos están, con

todo, plagados de tensiones y carencias. Una de estas carencias atañe a la comprensión del franquismo sociológico,¹ su metamorfosis durante las décadas mencionadas, y la entidad biopolítica de tal proceso.² La narración consuetudinaria de la Transición ha denotado normalmente una cierta visión positivista de un proceso socio-histórico que culmina en el triunfo de una clase media liberal así como del capitalismo y la democracia.³ Esta narración se suele apoyar en la contribución de algunas figuras políticas e intelectuales únicas, así como en la aparición de unas minorías pensantes y subversivas, normalmente vinculadas a círculos acomodados, intelectuales y/o bohemios. En términos musicales, los conjuntos de ‘la década prodigiosa’ del pop español (los años sesenta), los cantautores y, posteriormente, los grupos de la Movida aportan la banda sonora a esta narración ya tradicional que, sin embargo, comúnmente olvida a una parte sustancial de la masa social que contribuyó al ‘milagro español’ de enterrar el franquismo sociológico. La parte, si se quiere, menos milagrosa, una parte que canta a la libertad con ira: el (sub)proletariado suburbial que aparece cercando las grandes ciudades y una de sus mayores expresiones culturales, la rumba vallecana o flamenca. Esta música fabula y construye identidades ‘a la contra’ y mitifica las éticas y las estéticas de una generación marginada que, antes que trabajar a destajo para comprar el Seat 600, prefiere sustraer un 124, el coche de la Transición que, más que reflejar con su mayor potencia y agresividad el avance del desarrollismo hacia el pleno desarrollo socioeconómico, simboliza la cara oculta de este progreso. De hecho, el 124 se va a convertir en el coche robado por antonomasia y cronotopo privilegiado del «devenir quinquí» (Labrador Méndez 2017) como así atestiguan innumerables filmes de la época y no pocas canciones de la rumba vallecana.⁴ Este subgénero musical, entre los

1 La noción de ‘franquismo sociológico’, teorizada entre otros por Amando de Miguel o Manuel Vázquez Montalbán, como modelo social instaurado en las últimas dos décadas de la dictadura y que en cierta forma sobrevive al régimen, es resumida por José Luis Aranguren con la frase «el franquismo, de ser originalmente un sistema político, se convirtió en forma de vida de los españoles» (214).

2 Entendemos por biopolítica, de acuerdo con Foucault (2009), el conjunto de procedimientos discursivos e institucionales mediante los cuales un régimen político/simbólico se inscribe en los cuerpos (las identidades) de los individuos bajo su poder.

3 En los últimos años se han dado varios intentos por contestar tal narración ‘hegemónica’ del proceso transicional. Entre ellos cabe destacar el colectivo de autores agrupados bajo el término de CT o Cultura de la Transición, acuñado por Guillem Martínez en el 2011 (Martínez 2012).

4 German Labrador Méndez (2017) utiliza la noción «devenir quinquí» para referirse a la tendencia social e identitaria hacia éticas y comportamientos ‘quinquis’ del (sub)proletariado español en la Transición.

de mayor popularidad en los últimos cuarenta años en España,⁵ ha pasado desapercibido para la crítica, incluso en los estudios sobre el fenómeno quinquini aparecidos en la última década y citados en este trabajo.

3 Desencantados versus quinquis

Posiblemente ‘el desencanto’ sea la sombra más reconocida en el relato transicional, un fenómeno social al que el docudrama homónimo de Jaime Chávarri sobre la familia del difunto poeta Leopoldo Panero dio carta de naturaleza tras su polémico estreno en 1976. Se entiende como un estado de ánimo colectivo que resulta, de un lado, de la constatación de que la Transición es una cuestión procedimental que maquilla el statu quo legado de la dictadura (Roca 1999, 110) y, de otro, de la propia muerte del dictador, la cual supone el final de la utopía revolucionaria/rupturista que se había forjado en su contra (Vilarós 1994, 227). La crisis del petróleo de 1973 frenó el sueño del desarrollismo con un largo periodo de depresión económica, alta inflación y tasas de desempleo desorbitadas, añadiendo una urgencia práctica y real al sentimiento desencantado de una generación que veía cómo el paraíso prometido del ‘milagro español’ se cerraba ante ellos y que comprendía que la utopía post-dictatorial siempre había sido una entelequia. La noción del desencanto se ha convertido en «el calificativo que caracteriza a todo un momento histórico» (Vilarós 1998, 47) y se ha utilizado para explicar algunos aspectos socio-culturales de la sociedad española transicional, entre ellos, el fenómeno de la Movida. El rechazo de las grandes narrativas de la dictadura y de la Transición, sin embargo, tuvo muchos rostros y, aunque las formas parecieran similares (desafección por las instituciones, descreimiento, hedonismo, etc.), el fondo era vastamente heterodoxo. En parte debido al éxito de la noción de desencanto se ha dado en las narraciones sobre la juventud transicional una tendencia a visibilizar ciertas formas de expresión sociocultural del periodo (fundamentalmente la Movida), obviando otras que fueron cardinales en el desarrollo social. De hecho, la defenestración del régimen indujo a algunos al desencanto, supuestamente encantados anteriormente, ya que la noción de desencanto implica una reacción ante un supuesto ‘encanto’ previo, o dicho de otro modo, la creencia previa en grandes narrativas emancipatorias. A principios de los años setenta, dentro del país, los ‘encantados’ eran fundamentalmente jóvenes que no habían sufrido la guerra ni la más cruda posguerra y que pueden ser incluidos en tres categorías fluidas e interconectadas. La primera, los niños del desarrollismo educados en la esperanza de un

5 Solamente Los Chichos han vendido más de 22 millones de copias en España (<https://goo.gl/Uave7w>, 2018-12-18).

continuado milagro económico dentro de un vago marco de progresivas libertades. En segundo lugar, jóvenes que, ligados al mundo estudiantil o/ obrero, mantenían una vocación política en sentido pleno y que esperaban cambios radicales en la forma de gobierno. En tercer lugar encontraríamos una constelación ‘contracultural’ minoritaria (la llamada *gauche divine*, bohemios, cantautores y otras expresiones de la *intelligentsia* progresista y anarquista) instalada a menudo en una utopía ‘underground’ concentrada en futuros de ensueño postfranquista. Cuando el desencanto golpea con todo su furor (1977-1978), coincidiendo con los años más duros de la Transición tanto sociopolítica como económicamente, estos grupos sociales reaccionarán ante las circunstancias sumergiéndose en el hedonismo en ocasiones azaroso de la Movida, o bien posicionándose en las instituciones y el tejido social para afianzar su acceso a la clase media-acomodada. Ambos movimientos se dan como reacción a unas circunstancias que se entienden como adversas y a una renuncia a escribir un futuro previamente anhelado. Esta juventud desencantada pertenece, en su inmensa mayoría, a la clase media (a menudo acomodada) y a la clase trabajadora urbanita e instruida, y es la que se suele entender como la juventud de la Transición.

Frente al joven desencantado, se tiende a olvidar el significativo rol social que durante la transición adquiere el joven que podríamos llamar ‘descampado’. Entre 1955 y 1975, seis millones de españoles emigraron del campo a la ciudad, en su gran mayoría a Madrid y Barcelona (De Riquer 1995, 263). El grueso de esta emigración estaba compuesto por clases trabajadoras del campo, atraídas por la promesa de trabajo en la industria o los servicios. El aluvión humano se asentó y creció de forma desordenada en la periferia urbana de los extrarradios, dando lugar a poblados chabolistas que carecían de los más mínimos servicios. La administración intentó paliar la situación con desarrollos urbanísticos de urgencia. Los servicios, sin embargo, no llegaban de forma adecuada y la mayoría de estos barrios terminaron siendo focos de marginalidad, especialmente vulnerables cuando la depresión económica los golpeó. Asimismo, muchos de los jóvenes que crecieron en Caño Roto, El Pozo del Tío Raimundo, el Puente de Vallecas, el Campo de la Bota, Otxarkoaga, etc., fueron ‘descampados’, es decir, sus raíces socioculturales y familiares (generalmente arraigadas al medio rural) les fueron arrebatadas. El campo había sido así sustituido por el descampado, cronotopo privilegiado del cine y la literatura social de la época, y lugar de reunión y ocio de una juventud (que ni estaba ni nunca había estado encantada con utopías). Es un espacio que, como escriben Alfeo y González, está constituido por «páramos urbanos, no-lugares transitados por personajes sin futuro» (2011, 1). El extrarradio físico es trasunto del extrarradio social, y el hábitat donde se libera la energía del joven quinquí.

La subcultura urbana quinquí, cuyo punto culminante coincide con el del desencanto, 1978-1979, es un fenómeno que desborda, con mucho,

la denotación estricta del quinqu tradicional para convertirse en una parte - tan desdeñada como integral - en la narrativa de esta época histórica (Whittaker 2017, 154). El quinqu original, quincallero o merchero ambulante, perteneciente a un grupo al margen de la sociedad, sin etnicidad ni folclore específicos propios, deja de ser identidad establecida para convertirse en un difuso horizonte identitario formado por una serie de tecnologías de expresión y afirmación de un yo marginal 'a la contra' donde se funden unas posiciones éticas y estéticas particulares. Germán Labrador Méndez califica al quinqu como uno de los tentáculos de la «hidra democrática», un monstruo civil que amenaza la sociedad biempensante y que está formada por una «alianza anti-productivista» de disidentes de la sociedad capitalista (Labrador Méndez 2017, 523). El devenir quinqu se sitúa en un campo de acción social al margen del desencanto de la clase media blanca y la 'progresía' intelectualizada. Y es en el metafórico descampado transicional, el suburbio periférico, en el no-espacio libre donde los edificios del franquismo sociológico nunca cimentaron, donde el peso de la tradición y la familia rural o gitana se difumina y donde corre el viento de la libertad individual exhalada con el último aliento del régimen, donde el quinqu florece con esplendor. El quinqu, que nunca ha estado encantado ni ha esperado nada, que no se involucra en política, que no conoce la palabra utopía, encuentra las puertas abiertas de su agujero y sale orgulloso para reclamar el cetro de su barrio.

La manifestación cultural del fenómeno quinqu más visible y estudiada es la del subgénero cinematográfico homónimo, que incluye una serie de películas polémicas y violentas de vocación cuasi documental y propósito social, que narraron las arrebatadas y hedonistas andanzas de quinquis generalmente reales y que gozaron de gran popularidad.⁶ De acuerdo con Labrador Méndez, las «masculinidades exacerbadas» que el quinqu teatraliza en el cine constituyen una «subalternidad heroica» que, eventualmente supone «una profunda redefinición de la masculinidad como subjetividad en la transición» (2015, 39-40). La «quinqui star» se convirtió en figura mítica que «rezumaba erotismo, libertad, rebeldía e inconformismo» (Cuesta 2015, 25). Con todo, a pesar de la voluntad documental, el cine quinqu imponía un modo de expresión al joven no-desencantado desde el exterior. Directores como José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia o Carlos Saura, cultos y de clase media, construían una visión estetizada del fenómeno que oscilaba entre el neorrealismo y la *blaxploitation*. En cualquier caso, el quinqu nunca tuvo control sobre su avatar cinematográfico. Será una manifestación cultural paralela, más

6 De la popularidad del género dan fe los millones de espectadores en salas de cine. Cabe destacar, por ejemplo, *Perros callejeros* de José Antonio De la Loma (1977): 1.813.732 espectadores; *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura (1980): 1.049.029; *El pico* de Eloy De la Iglesia (1983): 996.032; entre otros filmes (Alfeo, González 2011, 8).

popular si cabe, la que venga a paliar esta deficiencia: la rumba vallecana constituirá la voz que pone la banda sonora a las películas quinquis y otorgará voz propia a una juventud marginada. Esta música partirá de un grupo étnico/social que, aun no siendo en puridad necesariamente quinquí, se confunde en ocasiones con este hasta el punto de la sinonimia: los gitanos. Es a través de la rumba vallecana/flamenca y su soplo de 'gitanidad' quincallera y anárquica que esta juventud 'al margen' creará y negociará su propia narrativa.

4 Gitanos/quinquis y la esquizofrenia nacionalflamenquista

En los estertores del régimen la comunidad gitana suburbial se hallaba en una posición idónea para construir la narrativa de la nueva juventud quinquí. Si bien gitano/quinquí designan diferentes realidades sociales, ambas comunidades han compartido tradicionalmente espacios, ocupaciones, costumbres e incluso lenguaje (los quinquis adoptaron parte del caló), todo lo cual ha conducido a cierto proceso de hibridación e identificación. En la representación del quinquí en el cine se da un alto grado de interseccionalidad. Los filmes «construyen al quinquí como un sujeto masculino pobre, hipersexualizado y de una raza inferior», es decir, gitano o 'agitanado' (Martín-Cabrera 2015, 118). Por ejemplo, las andanzas del peligroso y mediático delincuente Juan Moreno Cuenca, «El Vaquilla», fueron objeto de algunas de las películas quinquis más famosas, como la serie de *Perros Callejeros* y *Yo, el Vaquilla*. El Vaquilla, un 'medio gitano' cuyos padres migraron al infame Campo de la Bota en las afueras de Barcelona, se convirtió en el quinquí por antonomasia de la Transición, tanto en la ficción como en los medios, «ejemplo perfecto de origen familiar híbrido payo-gitano, racialmente impuro» (Martín-Cabrera 2015, 121-2). Las nociones de lo quinquí y lo impuro expresadas a través de la 'gitanidad' serán fundamentales en el desarrollo de la rumba vallecana, en la cual el propio «Vaquilla» se convierte en héroe de algunas de las más famosas composiciones, particularmente en el LP homónimo (*Yo, el Vaquilla*) de Los Chichos de 1985.

Hacia el final de la dictadura el panorama no era halagüeño para los gitanos, nada nuevo tras siglos de marginalización. Como muestra, un estudio antropológico realizado en Granada en 1971 arrojaba datos estremecedores: los ingresos de los gitanos eran siete veces menores a la media, la tasa de mortalidad infantil era cinco veces mayor y la educación, prácticamente inexistente (Cazorla 1976, 30). El pueblo gitano en España solamente alcanzó la igualdad *de iure* (que no de hecho) con la Constitución de 1978. Los procesos de marginalización y discriminación, empero, supusieron una insospechada 'ventaja' para muchas comunidades gitanas. La segregación cotidiana del pueblo gitano y el desprecio cultural

y étnico al que fue sometido hizo que no se lo considerara una amenaza para el régimen. Quizás, puntualmente y cuando era necesario para la propaganda franquista (véase el caso del famosísimo quinqué «El Lute» en los años sesenta), el gitano, o incluso el ‘agitanado’ se podía convertir en una figura amenazante de la paz social, pero nunca, insisto, se lo consideró un peligro para el régimen como tal. La propia inferioridad que se suponía a la etnia gitana hizo que las comunidades pasaran ‘inadvertidas’ para el poder y, en cierta forma, su cultura y formas de vida fueran toleradas como mal menor. Es este desprecio generalizado hacia lo gitano el que hace que la Administración no se preocupe en crear una serie de medidas reales para integrar y dignificar la vida de una gente considerada ‘inintegrable’. Es por esto que el desarrollismo dejó en la cuneta a muchas comunidades gitanas que, por esa misma razón, tampoco sufrieron todo el rigor del «franquismo sociológico», la impronta biopolítica del régimen que se grabó primordialmente en los cuerpos y las mentes de los ‘españoles de bien’.

Paralelamente, el propio desarrollismo y sus dinámicas habían creado un fenómeno peculiar, promotor de ciertas formas expresivas que, naciendo gitanas impuras, acabarían habilitando las condiciones idóneas para el desarrollo de la rumba vallecana: el ‘nacionalflamenquismo’. Este término, introducido por Álvarez Caballero (1992), denota la nacionalización por parte del régimen de lo flamenco/gitano a fin de presentar una identidad nacional unificada y de espolear la ya masiva afluencia de turistas. Esta apropiación del folklore ‘agitanado’ tiene una larga tradición que nace del orientalismo y el romanticismo europeos del XIX, y que el franquismo explotó desde sus comienzos. Sin embargo, el uso de lo flamenco como insignia del ‘typical Spanish’ por parte del régimen no tuvo en cuenta la naturaleza dicotómica de este fenómeno cultural. Como sostiene Colmeiro (2002, 127), la comodificación idealizada de la cultura popular gitana implica un posicionamiento necesariamente ambiguo en lo que concierne a la identidad nacional. De un lado el folklore gitano/flamenco se presenta como una manifestación central de la identidad nacional y como tal, imbuido de una serie de valores propagandísticos que el régimen apetece y promueve: tradicionalismo, religiosidad supersticiosa, ‘autenticidad’ artística y étnica, apoliticidad y una moralidad tremendamente infantilizada y ritualizada. En su lado más kitsch (pensemos en la excepcional Maruja Garrido cantando «Es mi hombre» junto a un entronizado Dalí) el nacionalflamenquismo utiliza a los folclóricos como rentables bufones serviles política y moralmente útiles, ya que proveen de ‘pan y circo’ a la población local y satisfacen el afán exótico ‘auténtico’ del turista. Sin embargo, como el *pharmakon*, la inoculación de lo gitano/flamenco en el tejido social español tiene otro efecto diametralmente opuesto al de la droga beneficiosa: el veneno. Así, lo flamenco también viene a simbolizar la oposición a las nociones monolíticas de nacionalidad y la afirmación de ciertas formas alternativas de identidad ‘al margen’ frente a los valores

del ‘franquismo sociológico’. Como bien cuenta Grimaldos en su *Historia social del flamenco*, incluso en los durísimos comienzos de la dictadura las zambras y los saraos flamencos siguieron actuando como refugio noctívago para señoritos y bohemios que encontraban aquí los espacios ‘invisibles’ donde escapar de la grisura moral del régimen. El exotismo orientalista y pre-industrial que dio alas al nacionalflamenquismo escondía ciertos aspectos de lo gitano/flamenco invisibilizados para y por la dictadura: una tradición anárquica, libertaria, y una serie de costumbres y estéticas que mal casaban con las imposiciones de los mojigatos policías morales del tardofranquismo. De hecho la rebeldía del flamenco gitano-andaluz como «ethos consustantivo» ha sido connotada y cantada de antiguo (Grimaldos 2015, 62). Así, con la venia del nacionalflamenquismo y bajo el paraguas de lo útil, lo inofensivo y lo inane, una serie de manifestaciones culturales altamente subversivas pudieron florecer. No solamente se curtieron en los tablaos turísticos madrileños casi todos los revolucionarios del arte flamenco o aflamencado, desde Camarón a Las Grecas, sino que artistas decididamente ‘anti-sistema’ pudieron trabajar casi sin trabas. José Menese, cantaor por derecho y extremadamente comprometido ideológicamente en el antifranquismo, comenta sobre su producción altamente subversiva de los años sesenta que «en los primeros discos, no se daban ni cuenta» (Grimaldos 2015 145), aludiendo a la falta de interés de la otrosí muy activa censura. Entre otros muchos ejemplos, se podría citar el caso de la canción aflamencada *Che camino* (1968) de Maruja Garrido, versión de un himno al Che Guevara, o a Los Chichos, que hacían apología de las drogas sin demasiados problemas ya en 1973 mientras que los censores se aplicaban persiguiendo cantautores. Fue, en resumen, esta paradójica doble condición, sublimada y subalterna, que el régimen otorgó a lo gitano/agitanado y sus manifestaciones artísticas la que posibilitó que la rumba vallecana estuviera en una posición idónea para la expresión y desarrollo de discursos identitarios subversivos.

5 Reyes de la gasolinera: el ‘cuerpo biorrumbero’ de la Transición

En 1973 desde los expositores de casetes de las gasolineras y desde las tiendas de discos de los barrios obreros, un fenómeno comienza a invadir los hogares españoles: la rumba vallecana, también conocida como rumba quinquí, flamenca, taleguera o carcelaria. La elección de la gasolinera como centro de irradiación simbólico de este subgénero musical no es caprichosa. Cronotopo privilegiado del ‘devenir quinquí’, la gasolinera es a un tiempo espacio de tránsito para una sociedad que busca una nueva movilidad, zona liminal instalada generalmente en los márgenes poblacionales, zona de ocio marginal (‘cubatas’ y tragaperras), y centro

de intercambio mercantil no necesariamente productivo (las gasolineras son objetivos fundamentales de los atracos quinquis). En lo estrictamente musical, el expositor de música de la estación de servicio se convierte en una de las avenidas más notorias para la venta de casetes y, de otro lado, sinónimo de unas *músicas* tan populares como, en ocasiones, subalternas e infames por la escasa calidad de sus producciones.⁷ En estos expositores, y entre astros de la canción melódica y compilaciones verbeneras varias, encuentran lugar privilegiado en éxito y ventas grupos como Las Grecas, Los Chichos, Los Chunguitos, y un largo etcétera.⁸ Es significativo que, como se lee en el estudio de Del Val, Noya y Pérez-Colman (2014), la rumba vallecana no forme parte del canon de los medios oficiales de la música popular española, a pesar de que entre Chichos y Chunguitos han vendido aproximadamente 40 millones de copias. Razones de etnicidad y clase les impiden entrar en un canon copado por los grupos blancos y de clase media de la Movida.⁹ Extraña al canon mayoritario, la rumba, tan popular como escarnecida en los medios, ubicua en los radiocasetes de los coches del extrarradio, nace y se desarrolla como movimiento marginal(izado) y ‘menor’. Deleuze y Guattari (1978) articulan la noción de la «minoridad» como una expresión estéticamente vanguardista/revolucionaria que comporta e implica la capacidad de cambio político en sentido lato. Desde esta perspectiva, el estatus subalterno y «menor» de la rumba la convierte en un fenómeno sociocultural de gran relevancia en el cambio social transicional. Los primeros grupos señeros del género prorrumpen desde zonas marginales de Vallecas (Madrid) espetando una buena carga de orgullo gitano/quinqui a la cara de la pacata sociedad española pre-Movida que conforma el «cuerpo biopolítico del franquismo», término que Germán Labrador Méndez describe como «modo de somatizar el régimen, [...] la incorporación de la dictadura en lo más propio del ser» (2017, 45).

Frente a «ese cuerpo residual, fantasmático» (Labrador Méndez 2017, 45), gris y desencantado, la rumba vallecana ofrecerá un ‘cuerpo biorrumbero’, es decir, un troquel identitario que se inscribe en los cuerpos y en las vidas de buena parte de la confusa juventud española

7 No es infrecuente hoy día encontrar en medios de comunicación expresiones como ‘música de gasolinera’, ‘top gasolinera’, ‘producción de gasolinera’, etc. para referirse despectivamente a ciertas músicas, ciertas bandas e incluso ciertas calidades de producción.

8 El fenómeno es mucho más amplio y complejo en lo temporal, lo regional y lo estético. En la órbita de la rumba gitana quinqui transicional se encuentran multitud de artistas como Los Calis, Bordón 4, Toni (o Tony) el Gitano, El Pelos y los Marus, El Luis, etc., e incluso interesantísimos fenómenos como el Sonido Caño Roto, que desde el homónimo ‘poblado dirigido’ construido durante la dictadura dio a conocer grupos tan innovadores como Los Chorbos.

9 La Movida, se ha de añadir, más de una vez se dejó seducir por los rumberos como demuestra el directo que *La Edad de Oro*, programa fetiche de la modernidad musical, dedicó a Los Chunguitos en 1985.

en el periodo transicional. Este 'cuerpo biorrumbero' dota a los jóvenes de la masa (sub)proletaria y no-desencantada de una serie de tecnologías estéticas, discursos y modos de comportamiento que abrirán posibilidades de filiación identitaria inéditas hasta el momento.

La rumba vallecana, nacida en la comunidad emigrante/gitana de Vallecas a principios de los años setenta recogía las influencias de la rumba catalana (que ya aligeraba los palos menos 'puros' del flamenco y los mezclaba con ritmos latinos) y la adaptaba a los influjos de las nuevas musicalidades del rock, el pop, el soul y el funk internacional, caracterizándose por una ética y una estética que hacían bandera de su posición 'marginal' y auténtica. Los rumberos vallecanos se presentarán al mundo construyéndose una voz propia y peculiar, inadvertidamente 'a la contra' del franquismo sociológico tanto en la estética musical como la personal. Esta estética, mestiza (dentro de su 'gitanidad'), rompedora y sorprendente para payos y gitanos articulaba aspectos del nacionalflamenquismo más kitsch y cañí con modas importadas de las subculturas psicodélicas y afroamericanas de los años setenta y una actitud encanallada y 'quincallera'. Las letras de sus canciones a su vez componían romances populares de una gran eficacia que enunciaban sin ambages una marginalidad y un orgullo de clase que no se avergonzaba ni se ocultaba. Estos romances dieron voz a una serie de narrativas que contenían determinados temas recurrentes que se ofrecían como «tecnologías del ser» en el sentido foucaultiano para millones de jóvenes 'descampados'. De modo esquemático, como corresponde al presente estudio introductorio, se pueden condensar un puñado de motivos principales en las canciones: a) afirmación de la *gitanidad* y sus valores como modo de vida alternativo, subalterno y auténtico (en algunos temas como *Historia de Juan Castillo* de los Chichos, incluso se hace uso extensivo del caló); b) temática social en sentido estricto: desempleo, falta de oportunidades, la vida en el suburbio; c) delincuencia, crimen; d) drogas como *pharmakon*, es decir, medicina (véase *La Cachimba* de los Chichos), y veneno social e individual, (*Heroína* de Los Calis); e) relaciones y roles de género (*Orgullo* de Las Grecas), en ocasiones de forma interseccional con etnicidad (como en *La Paya* de los Chunguitos); f) la libertad, generalmente contrapuesta al presidio (*Quiero ser libre* de los Chichos); g) hagiografías quinquis (*El Vaquilla* de los Chichos); h) el *carpe diem*. Valga este breve compendio de temas como resumen de la vastedad y el cariz de los intereses socioculturales y políticos en sentido amplio de la rumba vallecana. En una generación transicional donde, parafraseando a Labrador Méndez y desde una perspectiva 'menor' deleuziana, un concierto de Rolling Stones era un acto político mientras que «lo de Suárez, un lavado de cara del régimen» (2017, 71), los 'reyes de la gasolinera' darán voz al (sub)proletariado y elevarán al héroe quinquigitano y su legión de imitadores al nivel de entidad biopolítica.

Cuando en el 1973, el año en que la utopía desarrollista muere, los Chichos publican su primer sencillo, *Quiero ser libre*, muchos de los futuros

y desencantados agentes provocadores de la Nueva Ola ochentera están aún en la escuela. Así, la revolución de la Movida, hoy tan canónica como justamente alabada, consuetudinariamente señalada como la responsable de la (post)modernización de la sociedad española, había tenido un claro precedente que, desde la base obrera, subalterna y marginada de la sociedad, ya había iniciado una mudanza en la estéticas y la éticas del tardofranquismo. La rumba vallecana ofreció un 'cuerpo biorrumbero', una entidad biopolítica y estética al devenir quinqueni de una masa social (sub)proletaria no-desencantada. Desde los billares, los bares y las discotecas suburbanas, desde las verbenas populares, desde los radiocasetes de los SEAT 124 robados, la rumba encarnó una entidad biopolítica subversiva y anti-productiva que contribuyó a socavar los cimientos del franquismo sociológico. Se puede afirmar, de hecho, que sin el precedente vallecano se hace difícil imaginar el salto a la postmodernidad que supuso la Movida, mediante el cual la sociedad española pudo, por fin, desprenderse del sudario moral de la dictadura.

Bibliografía

- Alfeo, Juan Carlos; González, Beatriz (2011). «La ciudad periférica: Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición». *Icono 14*, 8. URL <https://eprints.ucm.es/15077/1/624-1577-1-PB.pdf> (2016-11-09).
- Álvarez Caballero, Ángel (1992). «Del nacionalflamenquismo al renacimiento». Malpartida, Juan (ed.), *Los intelectuales ante el flamenco*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 109-20.
- Aranguren, José Luis; López Pina, Antonio (1976). *La cultura política en la España de Franco*. Madrid: Taurus.
- Armentetos, José; Herrero, Pablo (1976). *Libertad sin ira*. Madrid: Novola.
- Cazorla Pérez, José (1976). «Minorías marginadas en España: el caso de los gitanos». *Revista española de la opinión pública*, 45, 25-36.
- Colmeiro, José F. (2002). «Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain». *Comparative Literature*, 54(2), 127-44.
- Cuesta, Amanda (2015). «Los quinquis del barrio». Florido et al. 2015a, 3-26.
- De Riquer, Borja (1995). «Social and Economic Change in a Climate of Political Immobilism». Graham, Helen; Labanyi, Jo (eds), *Spanish Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press, 259-71.
- Del Val, Fernán; Noya, Javier; Pérez-Colman, Martín C. (2014). «¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145, 147-80. DOI 10.5477/cis/reis.145.147.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1978). *Kafka: por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.

- Florido, Joaquín; Martín-Cabrera, Luis; Matos-Martín, Eduardo; Robles, Roberto (eds) (2015a). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Comares.
- Florido, Joaquín; Martín-Cabrera, Luis; Matos-Martín, Eduardo; Robles, Roberto (eds) (2015b). «Introducción». Florido et al. 2015a, ix-xxv.
- Foucault, Michel (2009). *Nacimiento de la biopolítica*. Madrid: Akal.
- Grimaldos, Antonio (2015). *Historia social del flamenco*. Barcelona: Ediciones Península.
- Labrador Méndez, Germán (2015). «La habitación del quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española». Florido et al. 2015a, 27-65.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Longhurst, Alex (2000). «Culture and Development: the Impact of 1960s 'desarrollismo'». Jordan, Barry; Morgan-Tamosunas, Rikki (eds), *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 17-28.
- Martín-Cabrera, Luis (2015). «Los quinquís nunca fueron blancos: Infrarrealismo, interseccionalidad y postsoberanía en el cine de José Antonio de la Loma». Florido et al. 2015a, 109-27.
- Martínez, Guillem (2012). «El concepto CT». Martínez, Guillem (ed.), *Culturas de la transición* [e-book]. Madrid: DeBolsillo, s.p.
- Montero, Rosa (1995). «Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change». Graham, Helen; Labanyi, Jo (eds), *Spanish Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press, 315-20.
- Roca, José Manuel (1999). *El lienzo de Penélope. España y la desazón constituyente (1812-1978)*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Vilarós, Teresa (1994). «Los monos del desencanto español». *MLN*, 109(2), 217-35.
- Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Whittaker, Tom (2017). «The Visual and Aural Erotics of Skin in Eloy de la Iglesia's Quinquí Films». Fouz-Hernández, Santiago (ed.), *Spanish Erotic Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 154-68.

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Capitalismo *cool* y clase media periférica en *Animales domésticos* de Marta Sanz

Rubén Pérez-Hidalgo
(University of Sydney, Australia)

Abstract Marta Sanz's novel *Animales domésticos* (2003) is an exploration of what it means to be middle class in Spain. This analysis explores a specific contention in the symbolic relationship between centre and periphery in the current power distribution within the European Union: that of being a European middle-class subject in a Spain ruled by neoliberalism. This issue is examined through the prism of Jim McGuigan's theorisation on cool capitalism, which in this reading of Sanz's novel allows the characters to cope with both personal and social disaffection by wearing a mask crafted by a certain middle-class ideology particular to Spain. The novel then becomes a symbolic playground in which such middle-class ideology characteristic of neoliberalism is shown as rooted in Francoism, inequality and chronic disaffection. This ultimately points at the impossibility of being represented as belonging to the centre (i.e. to the European middle classes) in the periphery (i.e. in a Spain that occupies a subaltern position in the political economy set by the European Union). Accordingly, in Spain one can only aspire to be a permanent contradiction: a peripheral middle class.

Sumario 1 Introducción. – 2 Capitalismo *cool* y clase media española. – 3 Lucrecia: desafecto y clase media. – 4 Esteban y Elías: capitalismo *cool*. – 5 Conclusión.

Keywords Marta Sanz. Middle-class. Cool capitalism. Periphery. Dissatisfaction.

1 Introducción

Teniendo en cuenta los modelos propuestos por la economía política, el concepto centro-periferia busca determinar la relación entre dos «fuentes de poder asimétricas, que surgen a través de la interacción establecida entre unidades donde las desigualdades constituyen la regla habitual» (García Muñiz, Morillas Raya, Ramos Carvajal 2007, 4). Ahora bien, esta relación desigual no solo genera asimetrías de flujos comerciales (desde la periferia al centro) o de directrices político-económicas (desde el centro a la periferia), sino que también incide de forma particular en las dinámicas de representación de lo que es «ser centro» y «ser periferia». Por un lado, los centros de poder buscan categorizar, limitar y fijar lo periférico. Este proceso desigual define a los márgenes en disposición de donde se sitúe el centro, el cual va fijando cada significado (o concepto político) con su significante (la materialización de lo político en políticas públicas) para

determinar un esquema de significancia (lo ideológico institucionalizado) que intenta ser inamovible. Por otro lado, debido a la propia naturaleza asimétrica de la relación, los centros de poder acostumbran a desestimar el potencial contestatario de lo periférico. En este sentido, Marie Louise Pratt establece que: «Mientras la metrópoli imperial tiende a imaginar que determina la periferia [...], por lo general es ciega frente a la dinámica opuesta» (2010, 25).

La novela *Animales domésticos* (2003) de Marta Sanz se puede leer como una brecha dentro de dicho proceso desigual, aprovechando la ceguera que el centro tiene para con la periferia. En mi análisis, el texto de la escritora madrileña se lee como un punto de fuga discursivo de la relación entre el ser periférico español y el sujeto neoliberal dictado por el centro político-económico europeo actual.

Dentro de esa dialéctica de poder asimétrico, Marta Sanz va a plantear en *Animales domésticos* la imposibilidad que se dicta desde esos centros de poder europeos: no se puede ser periférico (español en este caso) y clase media europea al mismo tiempo. El texto es así una revelación discursiva de la falacia que significa ser clase media en la España de principios del siglo XXI. Leo tal revelación desde dos perspectivas en diálogo: una viene marcada por la especificidad del esquema ideológico de la clase media española, la cual es inseparable del desarrollismo franquista y por lo tanto de un tipo de aspiración más mundana que está basada casi exclusivamente en el poder de consumir. La otra perspectiva se entiende desde el giro específico que aporta el teórico cultural Jim McGuigan. Éste establece que la relación entre los centros de poder y la subalternidad está determinada por los mecanismos de seducción fatal de lo *cool*, por medio de los cuales se puede traducir el disenso político (en el original inglés «dissaffection») en aceptación dentro del engranaje capitalista en su etapa neoliberal (McGuigan 2011, 11).

En el caso español, la disconformidad con el estatus periférico que los centros de poder europeos designaron para este país se ve mitigada por medio de un mecanismo de lo *cool* específico: la construcción de una ideología de clase media que no solo busca anular el desafecto de ser periférico, sino que convierte en legítima la brecha entre el centro y la periferia. Así se puede aceptar como algo natural la desigualdad estructural entre el norte y el sur de Europa, entre los propios países del sur, y especialmente entre los ciudadanos de esos países, quienes deben asumir que no existen iniquidades de origen, pre-establecidas por la clase social o la geo-política. Y es esta serie de aceptaciones lo que en definitiva está en la esencia falaz del concepto de clase media española según mi lectura de *Animales domésticos*. La ideología de clase media se define en la novela desde una contradicción esencial: es una ideología que llama a los personajes a pensarse a sí mismos desde una posición de sujeto de clase media en el centro hegemónico en Europa, pero que solo los representa

como un constructo de lo *cool* (he aquí la esencia falaz de la concepción) en una España en la periferia de la economía europea, a las puertas de la crisis económica de 2008.

2 Capitalismo *cool* y clase media española

Antes de entrar de lleno en la particularidad analítica de la novela, es necesario acotar las ideas que construyen el marco teórico aquí utilizado (capitalismo *cool* y clase media), situarlas dentro del esquema ideológico del capitalismo neoliberal y finalmente precisar la terminología con relación al contexto español.

El capitalismo *cool* (originariamente en inglés «*cool* capitalism») es un término acuñado por Jim McGuigan en el libro del mismo nombre. Éste lo define escuetamente como: «la incorporación del desafecto [este término en su acepción en inglés, ‘*dissaffection*’, es definido como un estado de desencanto frente a una autoridad o un sistema de control] por parte del capitalismo mismo» (2009, 1). Dentro del desarrollo histórico político que hace McGuigan de lo *cool*, lo más relevante para mi análisis es una de las características esenciales del término hacia finales del siglo XX en lo que se ha denominado la etapa neoliberal: lo *cool* es un mecanismo que construye una cultura del desafecto político (desde la contra-cultura de los años sesenta) capaz de navegar la ola ideológica del capitalismo «organizado» (a partir del plan Marshall y la construcción del estado del bienestar) hasta llegar a la etapa neoliberal neutralizando cualquier tipo de disenso sistémico (McGuigan 2009, 6). Es así como la clase dirigente económica integra una ideología de la rebeldía dentro de las prácticas corporativas de administración laboral. Lo *cool* de este modo se hace parte inseparable de la lógica capitalista.

Este fenómeno tiene una expresión si cabe más hiriente en la etapa neoliberal, que domina lo que llevamos de siglo XXI. Aquí, según el propio McGuigan en *Neoliberal Culture*, se ha establecido una estructura neoliberal de los sentimientos («a neoliberal structure of feelings») que va mucho más allá de la incorporación simbólica del disenso en el esquema capitalista (2016, 22). Esta estructura a la que el teórico inglés se refiere representa un modo de vida por medio del cual el sujeto vive la explotación neoliberal como una manera de superarse a sí mismo, como una oportunidad para mejorarse. Dentro de este nuevo discurso vital, McGuigan establece los principios por los que se rige lo *cool*:

La avaricia ilustrada es el incentivo de motivación del yo [neoliberal]. En una inversión de la teoría del valor del trabajo de Marx, por medio de la cual el trabajador se convierte en un emprendedor a lo Schumpeter [en relación a Joseph Schumpeter, quien fue un economista austriaco

conocido por sus teorías sobre el papel vital del empresario como creador de riqueza en el ciclo económico]; y éste [nuevo trabajador] termina por considerar que la desigualdad no tiene por qué ser algo necesariamente malo, debido a que siempre habrá ganadores y perdedores en cualquier competición genuina. (2016, 118; trad. del Autor)

En el caso español, siguiendo el planteamiento propuesto por Luis Moreno-Caballud (2015, 21), la subjetividad neoliberal ha generado un paradigma donde el individuo es un sujeto autónomo, autorregulado, autosuficiente, que trabaja por dinero para ser capaz de satisfacer sus deseos individuales. Esto es especialmente relevante en España porque la falacia neoliberal de un modo de vida autosuficiente en el caso español viene de la mano del constructo ideológico de la clase media. Este paradigma de clase media en España se afianza durante la última etapa del franquismo por medio de los tecnócratas del Opus Dei, como señala Moreno-Caballud: «fue durante este período [de la dictadura franquista] que se establece en la sociedad española la importante percepción de querer llegar a ser clase media» (2015, 31; trad. del Autor). Ligado a esta voluntad de pertenencia a la clase media, culmina al mismo tiempo un proceso de despolitización cívica desde el cual se establecen las bases para el éxito del modelo neoliberal español. La institución de dicho modelo neoliberal está basada en la aceptación de la iniquidad, de la misma forma que se había aceptado la dictadura franquista: sin ambages. De tal modo, se crea en España una continuidad de un modo de vida enraizado en la desigualdad, o lo que Moreno-Caballud considera como una convergencia fundamental entre los de arriba y los de abajo: «la aceptación tácita de una desigualdad de raíz en la sociedad» (2015, 33; trad. del Autor). Esta aceptación de la desigualdad como algo natural tiene una continuidad histórica (por lo menos hasta la irrupción del 15-M en 2011) desde la que se define a la sociedad española como un contingente de individuos desiguales que solo pueden pertenecer a dos grupos posibles: los ganadores que se lo merecen y los que no, los perdedores.

Lo paradójico de dicho constructo de clase media en España es que el país, especialmente en la etapa neoliberal del capitalismo cuando el concepto de clase media llega a su clímax, mantiene una posición periférica frente a los países del norte europeos (como país receptor de fondos económicos estructurales, sin industria verdaderamente competitiva de alto valor añadido, cada vez más especializado en el sector servicios). Dicha posición periférica hace que el ser clase media en España haya estado casi exclusivamente ligado a la aspiración permanente del poder consumir; es decir, a su condición de posibilidad más que a un poder de consumo estable, debido precisamente al carácter periférico de la economía española. El concepto en el marco español pierde un tanto su cualidad trascendental y se hace mundano. Es más, la clase media asociada únicamente a la

sociedad de consumo no puede completar su esencia aspiracional a largo plazo (trascender al individuo consumidor-propietario para crear una comunidad de pertenencia ideológica), puesto que se queda restringida a la inmediatez de la compra.

La situación en España es muy diferente a la de Estados Unidos, donde se ha llevado a cabo la construcción más exitosa de la ideología de clase media y el concepto traspasa con creces el aspecto aspiracional-material. En este sentido, Martin Nunlee propone una definición esclarecedora en su libro *When did we all become middle class?*: «La clase media es el grupo que puede participar del ‘sueño americano’» (2016, 62; trad. del Autor). La idea del sueño americano aquí está basada en la pertenencia al éxito percibido de la nación (supremacía económica y político-militar). De tal modo, los estadounidenses, sin importar el tipo de ingresos que tengan (bajo, medio-bajo, medio o altos), perciben a su país como uno de clase media (Nunlee 2006, 79).

Esta demarcación conceptual de la clase media americana se traslada a Europa con mayor ahínco en la década de los cincuenta y sesenta: «La movilidad social de la clase media americana y la presuntas libertades americanas fueron admiradas por las clases medias urbanas europeas, especialmente en Alemania, Italia y Francia, quienes vieron en la cultura popular americana (tal y como la interpretaron) un medio legítimo de escapar lo tradicional» (Lanoue, Mirza, Pantaleon 2011, 136; trad. del Autor). Tal americanización de las clases medias europeas se desliga de las aspiraciones consumistas del concepto. Tanto es así que muchas mujeres europeas asociaron ambos términos (clase media y americanización) con las aspiraciones de la emancipación femenina y la entrada a una nueva modernidad (Lanoue, Mirza, Pantaleon 2011, 136). En líneas generales, si la clase media estadounidense se asocia con el sueño americano, la clase media europea hereda ese sueño y lo traduce en términos de modernidad frente a tradición.

Sin embargo, mientras que el desarrollo de la clase media europea se va concibiendo más allá del salario o la capacidad de consumo, en España surge al calor del desarrollismo del tardofranquismo durante los años sesenta y setenta. Es en esta época, tras la apertura de la dictadura franquista, cuando España consolida su sociedad de consumo por medio de los Planes de Desarrollo (desarrollismo) y el fin del régimen autártico. Araceli Rodríguez Mateos en su artículo «La función de la publicidad televisiva en la consolidación de la sociedad de consumo en España durante el régimen de Franco (1956-1975)» establece que es la compra de productos con «estatus social» (como, por ejemplo, los electrodomésticos) los que se asocian a la idea de ser clase media en España en este tiempo (2015, 261). La capacidad de consumo se convierte en el espacio simbólico aspiracional por excelencia de la clase media española. La modernización del país está entonces ligada al bienestar material. Un bienestar que en la dictadura

(incluso en la Transición a la democracia) va de la mano necesariamente de la despolitización ciudadana. Es decir, siguiendo lo establecido por Moreno-Caballud (2015, 49), el desarrollismo tardofranquista busca generar una sociedad de consumo de clase media desde un sujeto ajeno a la lucha de clases y fundamentalmente apolítico.

La propiedad y el consumismo se convierten en el modo más viable de autorrepresentación política, de conciencia de clase, en la idea de una España moderna alineada con los centros de poder europeos. El individualismo de clase media, típico de las clases medias americana y europea, en España pierde toda supuesta connotación liberadora (al contrario que la idea de libertad en Estados Unidos y del anti-tradicionalismo de la clase media urbana europea). Es de tal forma que se establece una continuidad fundamental por medio de este concepto de clase media consumista entre la sociedad franquista, la Transición a la democracia y la burbuja de la propiedad inmobiliaria que explota en 2008-2011 (Moreno-Caballud 2015, 48-9). Y es dicha continuidad en la que baso mi lectura de *Animales domésticos* para empezar a deshacer la falacia de lo que denomino la *ideología de clase media periférica*.

3 Lucrecia: desafecto y clase media

En España ser clase media nunca ha estado ligado a ningún tipo de aspiración emancipadora (por más superficial y banal que esa emancipación pudiera ser) más allá de los índices de consumo. Muy al contrario, siguiendo la trama que teje Marta Sanz en la novela que aquí me ocupa, ser clase media española está íntimamente relacionado con el desafecto crónico. En la lectura que hago de la novela, se puede trazar una línea simbólica entre el desafecto de los personajes a nivel personal y la desafección política intrínseca a la ideología de la clase media. La desafección aquí se entiende como la muestra de una indiferencia afectiva entre los personajes y la indiferencia hacia cualquier toma de conciencia social más allá del consumo. Hay entonces una relación proporcional entre la falta de afecto que los personajes tienen respecto a cada uno (e incluso hacia sí mismos) y la carencia existencial que provoca llevar una vida de clase media intranscendente; lo que aquí denominaré como clase media periférica. De tal modo, Sanz crea unos personajes que aceptan como natural un doble desafecto interrelacionado: la antipatía personal y la aversión que debiera provocar la falacia de ser clase media en la periferia europea. Este sentimiento se apunta ya desde el propio título: la mayor parte de los personajes en la novela son animales domésticos no tanto porque estén animalizados en su caracterización, sino porque carecen de agencia, son manipulables, dependientes y están enjaulados en un instinto de clase media, casi irracional, que les impide cambiar de modo de vida tanto a nivel

personal como a nivel social. Es así como los personajes viven un mundo de desafectos que son aceptados como si fueran fenómenos atmosféricos.

En este sentido, la trama principal de *Animales domésticos* gira en torno a una serie de personajes de una familia marcada por la desafección. Los progenitores: Lucrecia, lectora desencantada de su realidad, de su familia y hasta de las novelas que lee, casada con Julio, jubilado inconsciente de la desavenencia familiar que se genera a su alrededor; los hermanos: Elías, parado de larga duración desencantado de su propia existencia, y Esteban, un hombre privilegiado de clase media que vive autoengañado en su identidad proletaria, aquejado por la desafección constante que genera esta contradicción vital; ambos están conectados sentimentalmente con Carola, esposa de Elías que lo abandona para estar con Esteban con la intención de encontrar algo más que el desafecto crónico que Elías representa. Finalmente, la desafección hecha cuerpo es Marcela, hermana de Esteban y Elías, hija de Lucrecia y Julio, quien vive rodeada de desafectos: por parte de su marido, Santiago, y del resto de la familia, pero especialmente de su madre. Este retablo de personajes representa un desafecto que va de lo personal, expresado en sus desafecciones existenciales, a lo colectivo, originado en la ideología de la clase media periférica; algo que se desarrolla de manera más visible alrededor de la madre: Lucrecia.

El primer encuentro con Lucrecia lo hacemos mediados por la narradora, que la describe pasando las últimas páginas de una novela del escritor ruso Ivan Turgueniev, a quien lee «para reconocerse precisamente como Lucrecia y no como una anodina hembra de setenta y nueve años» (Sanz 2003, 11-12). La literatura funciona aquí como una toma de conciencia del sujeto lector; es un acto que sirve para reconocerse a uno mismo. Sin embargo, la lectura en Lucrecia es un acto temporal encerrado en sí mismo y por tanto esa toma de conciencia termina cuando deja de leer, pasando a ser otra vez «una anodina hembra de setenta y nueve años» que duerme al lado del «bulto omnipresente de Julio», su marido (Sanz 2003, 12). En realidad el pensamiento de Lucrecia, el aparato que supuestamente genera su toma de conciencia, está «cincelado a partir de frases hechas de pamplinas [...] y duda de que leer a Turgueniev sirva en medio de una bronca de sábado por la noche o en un fin de mes apretado» (12-13). Lo anodino de la toma de conciencia real de Lucrecia se basa en un utilitarismo intrínseco al concepto de clase media. Es decir, si la conceptualización de la clase media en España se hace a través de la capacidad de consumo y de la utilidad del consumismo para sentirse algo más arriba en la pirámide de las clases sociales, la concientización de Lucrecia que llega con el acto de leer no es el paso previo a un tipo de (pseudo)emancipación relacionado con un espíritu de modernización de la ideología de clase media instalada en Europa (anti-tradicionista, aunque pudiera ser de naturaleza conservadora). Por el contrario, su concientización está fijada por un pragmatismo fundado en «pamplinas» argumentales destinadas a resolver discusiones sobre los

ingresos familiares a final de mes. Ahora bien, paradójicamente Lucrecia vive una vida sin grandes decisiones que tomar (al contrario de lo que dictaría la ideología de clase media europea) a pesar de que a ésta «le exaspera la indecisión y el darle vueltas al mismo círculo» (13). La vida de Lucrecia es una vida útil, en el sentido más doméstico de la palabra. Así Lucrecia solo aspira a seguir viviendo en una línea continua, previsible y anodina: «Lucrecia lleva casi cincuenta años viéndole hacer lo mismo [a Julio, su marido]; así que ya no tiene que mirarlo ni con curiosidad ni con cariño ni con gesto de reproche» (13). He aquí el problema que revela la concepción de clase media que Sanz propone en la novela: la aspiración de Lucrecia está exenta de trascendencia; son aspiraciones regidas por lo anodino, lo mismo que ir de compras. Lucrecia está vehiculada por una vida insignificante que ella asume sin ambages; tal y como le dice Carola, su nuera: «Lucrecia, tú eres una mujer inteligente. Pero eres tonta» (19). Y esto en la novela no supone ningún tipo de crisis existencial. Sanz no nos relata a un personaje consumido por la compresión repentina de su vida insignificante.

Muy al contrario, son los momentos más significantes, aquellos eventos que de algún modo podrían sacar a Lucrecia de esta línea aspiracional hacia la nada, los que constituyen un momento de crisis en la vida del personaje. Por ejemplo, el nacimiento del hijo de Marcela, su único nieto, revela el momento de crisis más agudo del personaje en toda la novela. Simbólicamente Marcela se queda embarazada «al mismo tiempo que a Julio dejaban de funcionarles bien los riñones» (101). El embarazo que aparece ligado a la muerte de Julio en la novela genera en Lucrecia un cierto ánimo de confrontación de lo anodino que le rodea, lo cual está marcado especialmente por la figura de su hija Marcela. Debido a lo que parece ser una epifanía de la madre en relación al desafecto que siente por su hija, Lucrecia consecuentemente decide no asistir al parto de su único y primer nieto, lo cual provoca la reacción airada de Marcela: «Marcela tan sólo se cagó en su madre por abandonarla en un trance tan irrepitable como el que estaba viviendo [el parto de su hijo]» (101). El hecho de no asistir al parto rompe la línea previsible de lo que se espera en Lucrecia. Tal ruptura supone un primer acto de confrontación explícita hacia Marcela que se opone frontalmente al espíritu de indiferencia, anodino, que caracteriza a Lucrecia y a su familia hasta este momento. Enraizado en el propio acto de confrontación por parte de Lucrecia, está la toma de conciencia de su propia desafección. No obstante, esto es primordialmente un acto de conciencia sin recorrido trascendental. Tan solo es un acto de rebeldía temporal que no conlleva una reevaluación de su existencia dentro del esquema familiar. En este sentido, uno puede leer la falta de trascendencia de la rebelión de Lucrecia en el ámbito familiar como el paradigma intrascendente que define su existencia como mujer de clase media en la periferia europea.

De manera significativa, el tercer y último capítulo está sugerentemente titulado: «Un desenlace de clase media» (153). Aquí se activa el aparato de pseudo-rebeldía de la madre: «Lucrecia hoy deja la cocina sin recoger y va hacia su dormitorio... se pone el abrigo y sale de su casa, a una hora desacostumbrada, sin dar a nadie una explicación» (199). Dentro del retablo familiar de la novela, esta actitud de Lucrecia se considera un acto de rebeldía que va a confrontar directamente a Marcela y a su inconsciencia generadora de voluntades fútiles, constreñidas a una geografía limitadísima por el desafecto de su clase media del que no puede ser ni siquiera consciente. Así el enfado de Marcela cuando llama a su madre y ésta no coge el teléfono está fundamentado en una indignación desarraigada:

Mi madre es una desconsiderada. Llevo llamándola una hora seguida y no lo coge. Lo hace a propósito para llamar la atención, porque estoy segura de que está en casa, ¿dónde puede estar si no? Quiere que nos preocupemos, que pensemos que se ha puesto mala, estoy convencida. (204)

Es un enfado sin consciencia de que existe un otro, una Lucrecia a la que combatir, vencer o simplemente anular. Es un enfado que solo habla de un desafecto estructural del que Marcela es inconsciente y solo puede entender de manera contingente. Su enfado solo se entiende en términos de supuestos aislados: de la supuesta desconsideración temporal (y no crónica, como se le ha hecho saber en multitud de ocasiones anteriores en la novela) hacia la propia Marcela, de la supuesta preocupación que ésta debe sentir en el caso de que su madre estuviera enferma, de la supuesta inconsciencia de su madre.

Finalmente, en el último acto de la toma de conciencia de Lucrecia, Marta Sanz plantea no tanto un desafío al esquema conceptual de la clase media española como el clímax de la revelación discursiva de lo que significa ser clase media en España. Lucrecia, entonces, retoma simbólicamente la lectura de Turgueniev que dejó sin terminar y «vuelve a reflexionar sobre su propia vida» mientras Marcela da «timbrazos» a la una de la madrugada en busca de su madre (Sanz 2003, 215). La literatura sirve ahora para concientizarse más allá de la pamplina utilitarista. De esta manera se desactiva el estado doméstico de Lucrecia. Así en una confrontación con Marcela - que le dice «Mamá, ¿tú estás imbécil o qué te pasa?» (215) - Lucrecia «muerta de risa» empuja a Marcela sobre el sofá y le quita la llave con la que ha entrado en su casa, que ahora afirma como solamente suya (215). Este conflicto, sin embargo, no resulta en ninguna transformación esencial de ninguno de los dos personajes. El choque aquí revela simplemente la jerarquía del desafecto de clase media que rige la novela y la afirmación de Lucrecia como propietaria en exclusiva de la casa familiar. Al final de la novela Lucrecia ha expulsado a todos sus hijos

de su propiedad, y este es el máximo acto de emancipación, de rebelión contra su estado doméstico al que Lucrecia llega.

De acuerdo con la conceptualización de clase media que aquí he trazado, la madre solo sale de su ámbito doméstico (como momento explícito de confrontación y toma de consciencia) para reivindicar su propiedad inmobiliaria. Lo que aquí se determina es el reclamo propietario de la casa familiar por parte de Lucrecia y el destierro definitivo de cualquier tipo de afecto en la relación con su progenie. Lucrecia se convierte en una premonición de lo que será la ideología de propietarios de clase media que precede a la crisis económica de 2008-2011 en España. Se trata de una ideología contradictoria por excelencia, puesto que el individualismo exacerbado típico del neoliberalismo (desde el que Lucrecia rompe todo esquema de afectos) solo sirve para recuperar la causa por excelencia de la debacle de la clase media en España: la obsesión por la propiedad inmobiliaria. De esta forma, Lucrecia sigue los patrones marcados por el centro neoliberal (exaltación de la individualidad y la acumulación material) pero desde su condición periférica como española de clase media, sin ningún atisbo de intención trascendente (estancada en lo anodino) más allá del acto de poseer. Es así que Lucrecia se convierte en el mejor exponente de lo que puede denominarse una clase media periférica típicamente española: una que se rige por un desafecto crónico, simbolizado aquí por la posesión de una casa familiar sin familia.

4 Esteban y Elías: capitalismo cool

Este aparato de clase media periférica no se sostendría si no fuera por los mecanismos de autoengaño diseñados desde el capitalismo *cool* (según la definición propuesta por McGuigan anteriormente explicada). Esteban y Elías, los dos hijos varones de Lucrecia, son productos por excelencia de lo *cool*: Esteban es un operario eléctrico en una compañía que fabrica cables de alta tensión que cree que la condición obrera se puede elegir. Esto le lleva a crearse una impostura revolucionaria y una solidaridad con una clase que no es la suya (puesto que Esteban es un hombre privilegiado de clase media que ha optado por ser obrero eléctrico exclusivamente por motivos ideológicos), la cual termina en el momento que sus intereses personales pueden verse afectados. Elías, el hermano mayor, representa los daños colaterales de la adopción de pleno en España de las políticas neoliberales globales (que van decimando inexorablemente el escenario ideológico del estado del bienestar europeo) y su aceptación como marco indiscutible, regidor de lo económico, lo político, lo social y hasta lo vital. Elías, un parado crónico sin expectativas laborales, se autoengaña continuamente al pensarse como un «self-made man», un hombre hecho a sí mismo, como un emprendedor de su propio destino. No obstante,

inconsciente (al igual que Marcela) del desafecto que determina su clase media, acaba desahuciado de su propia casa, sin hogar y sin dinero pero todavía imaginando el éxito de sus futuros negocios (cada vez más ficticios).

Tanto Esteban como Elías son productos de la ideología de lo *cool* en la etapa neoliberal española. Por un lado, Esteban representa la incorporación de la rebeldía (lo *cool* como desafecto contracultural) por parte de la clase dirigente; de lo obrero como etiqueta inherente a una revolución que solo toca la postura, en la acepción más superficial del término, y cuya banalidad se adopta frente a cualquier problema sistémico de clase. Por ejemplo, esto se ve claramente cuando Esteban se alinea con Ángel, el dueño de la empresa, para parar las diferentes acciones de protesta de los trabajadores, y tras el accidente laboral que le cuesta la vida a su compañero de trabajo Jarauta, decide abandonar su radicalismo inconformista de clase obrera. Así, de manera significativa, justo antes de la previsible muerte de Jarauta, Ángel le dice a Esteban: «Con tíos como tú, da gusto trabajar. Te lo digo con el corazón en la mano» (212). Esteban es así desenmascarado en su impostura revolucionaria. Y cuando llega el momento de luchar por la clase obrera (de la que supuestamente se siente parte), se convierte en aliado del empresario.

Sin embargo, dentro de la lógica de lo *cool*, la traición de Esteban no le hace renunciar a su percepción como obrero, sino que ahora canjea su (im)postura de obrero revolucionario por la de un obrero *cool*, producto de la competencia capitalista. Es en definitiva un obrero «ganador». Al contrario que sus compañeros «perdedores» en el esquema neoliberal del capitalismo. La propia concepción de Marta Sanz de cómo funciona el capitalismo encaja dentro de este esquema de lo *cool*: «Creo que el capitalismo en su modalidad eufemística neoliberal cambia nuestra moral cotidiana, nuestras emociones y maneras de sentir, y está en el sustrato de una cultura que reduce a los lectores a la categoría de clientes de un supermercado» (De Eusebio 2014, 118). En este sentido, Esteban es un cliente de clase media que ha estado comprando una ideología de usar y tirar, la de ser un obrero que lucha por la hegemonía de la clase obrera, y que parcialmente devuelve/desecha en el momento en el que tiene que pasar de la teoría a la práctica.

Dentro del esquema de lo *cool*, la impostura de Esteban encaja en lo argumentado por Sanz y no toca el sistema de valores en el que se mueven los personajes. Es más, Esteban es recompensado por su impostura (ya que se deja entrever que será promocionado por Ángel una vez se haya calmado la situación). Solo el lector, quien evidentemente tiene acceso a las conversaciones de este último con el dueño de la fábrica, es capaz de darse cuenta plenamente de la impostura del personaje y la desafección que lo rige. Se trata de una desafección que apunta tanto a sus compañeros, a quienes no solo abandona sino que conspira

en su contra, como a sí mismo, puesto que su decisión de no apoyar la protesta le valdrá el vacío emocional de Carola, la cual finalmente decide abandonarlo. No obstante, Esteban nunca se arrepiente de la decisión, y de hecho continúa su impostura de líder obrero: «El tocomochó con el que Esteban se aprovechaba de los demás, era el mismo que todos los días se hacía a sí mismo» (Sanz 2003, 217). Al final de la novela, seguimos encontrando a un Esteban autoengañado por los códigos establecidos desde lo *cool*, donde el desafecto y la falta de moral son viables siempre y cuando promuevan el enriquecimiento individual.

Elías, por otro lado, es el ejemplo paradigmático del sujeto neoliberal, emprendedor de sí mismo, eterno perdedor inconsciente de su propia pérdida, instaurado en un ciclo infinito de autoayuda. En este sentido, tras el abandono de su esposa Carola, los mecanismos de lo *cool* se ponen en marcha y edifican una máscara ideológica para Elías: «Durante esos meses se fue fraguando una nueva ideología para sí mismo que le hacía experimentar una felicidad antes perdida [...]; un aparato de pensamiento y acción, por fin confortable» (Sanz 2003, 97). Elías entiende la felicidad como un constructo separado de la carencia material y del desafecto crónico que lo rodea. Consecuentemente, la felicidad se vuelve un atributo *cool* (otra impostura como la de Esteban) que el sujeto neoliberal debe incorporar a su manual de autoayuda.

Por esta razón Elías puede ser feliz sin necesidad de tener ni un solo motivo para estar contento. Dentro de este esquema, de su nueva ideología (lo *cool* neoliberal), Elías solo necesita creer en sí mismo, quererse lo suficiente, reforzar su capacidad como individuo autónomo: «Ahora lo veo más claro, me siento con más fuerzas y sé que voy a encontrar un trabajo que redundará a su vez en mi autoestima» (115). De tal forma Elías es un individuo regido por la ficción de la autonomía de su ser, desligado de cualquier tipo de conciencia social: «El dinero no era un problema, el problema era el tesón» (118). Elías, en este sentido, se define como un «*self made man*. Tardío, pero un *self made man* a fin de cuentas» (Sanz 2003, 118). Elías en consecuencia solo tiene conciencia de sí mismo. Es un ser socialmente inconsciente: sin conciencia de clase, sin conciencia de la realidad que lo rodea, sin conciencia del desafecto que atraviesa y domina todas sus relaciones vitales.

Es más, Elías es incapaz de reflexionar sobre la precariedad sistémica no solo de su vida, sino del contexto laboral implacable con aquellos sujetos que, como el propio Elías, han pasado una determinada edad y son desechados por el mercado. De hecho, a estos sujetos solo les queda la autonomía precaria de su ser: el autoempleo, la autoayuda y la autosuficiencia. De ahí que una Lucrecia en la cúspide de su rebelión (contra su familia) le diga a Elías:

Sí, hijo, sí. Hay que quererse, pero no tanto, porque entonces quererse es lo mismo que no respetarse, que ponerse una venda para no ver cómo le clavan el cuchillo al cerdo durante la matanza y, después, comerse tan tranquilo las morcillas. (190)

Elías, por otro lado, en la cumbre de su autoengaño, reacciona pensando que «lo importante es hacer bien lo que se haga. No hay oficios indignos. [...] No hay trabajos indignos que resten la calidad moral a un hombre» (191). Por ello no se indignará ni siquiera en su indigencia al final de la novela, y cuando va deambulando por las calles de Madrid «llega a la conclusión de que los pobres siempre eligen los mejores barrios» y piensa, mientras se acomoda en un banco para pasar la noche que «mañana será el día en el que, por fin, se cumplan sus últimos sueños» (214-15). El personaje, al igual que su hermano al final de la novela, vive la utopía neoliberal de lo *cool* necesariamente guiado por el autoengaño, por medio del cual uno acepta el desafecto personal y colectivo, existencial y social, como una especie de afecto. Es más, se transige con esta desafección con buena disposición. Así uno puede creer que lo bueno siempre está por llegar aunque nunca llegue, ni pueda llegar.

5 Conclusión

En resumen, la dialéctica político-económica que marcan las relaciones entre el centro y la periferia en mi lectura de *Animales domésticos* adquiere un carácter representativo y de revelación discursiva. Esto es, en mi análisis apunto las contradicciones insalvables de los requerimientos de los centros de poder (la adopción de una ideología de clase media europea dentro del esquema neoliberal global) para con la periferia (el contexto español concretamente). De tal manera, Lucrecia en la novela solo puede ser un sujeto emancipado de clase media en su individualismo extremo y como ganadora incontestable en el mercado de propiedades desde el desafecto crónico; hasta el punto de que su emancipación significa vivir completamente sola y aislada de todos los que alguna vez la rodeaban. Es más, este desafecto solo se puede hacer viable por medio de los mecanismos de autoengaño (o de seducción fatal de lo *cool*, como McGuigan lo denomina) sustentados por el neoliberalismo. Esteban y Elías así se vuelven ejemplos paradigmáticos de cómo se puede enmascarar el desafecto e incluso afrontarlo como una oportunidad de mejora. Todo esto revela dos partes que componen una misma falacia neoliberal: no se puede ser clase media europea en la periferia económica, en España en este caso; al igual que uno solo puede aceptar ser un sujeto neoliberal desde la impostura o el autoengaño.

Bibliografía

- De Eusebio, Carmen (2014). «Entrevista a Marta Sanz». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 768(40), 114-24.
- García Muñiz, Ana Salomé; Morillas Raya, Antonio; Ramos Carvajal, Carmen (2007). «Núcleos productivos en Europa y España. Un estudio a partir de modelos discretos centro-periferia». *Estudios de Economía Aplicada*, 25(1), 1-26.
- Lanoue, Guy; Mirza, Vincent; Pantaleon, Jorge (2011). «The Impending Collapse of the European Urban Middle Class: the European Union's De-Naturing of Space and Place». *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, 2(1), 135-52.
- McGuigan, Jim (2009). *Cool Capitalism*. New York: Pluto Press.
- McGuigan, Jim (2011). «From Cultural Populism to Cool Capitalism». *Art & Public Sphere*, 1(1), 7-18.
- McGuigan, Jim (2016). *Neoliberal Culture*. New York: Palgrave MacMillan.
- Moreno-Caballud, Luis (2015). *Cultures of Anyone: Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*. Liverpool: University of Liverpool Press.
- Nunlee, Martin (2016). *When Did We All Become Middle Class?* New York: Routledge.
- Pratt, Mary Louise (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Mateos, Araceli (2015). «La función de la publicidad televisiva en la consolidación de la sociedad de consumo en España durante el régimen de Franco (1956-1975)». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16(3), 255-73.
- Sanz, Marta (2003). *Animales domésticos*. Madrid: Destino.

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Sexualidades periféricas

Masculinidades alternativas en el cine español

José Colmeiro

(The University of Auckland, New Zealand)

Abstract This essay considers the problematic construction of alternative masculinities in Spanish cinema during the Franco regime and their reconstruction during the Transition. The analysis examines the cultural parameters of the performance of difference on screen, focusing on the representation of peripheral masculine sexualities, at odds with the fundamental elements of the hegemonic Francoist national-catholic ideology, whereby homosexuality and otherness are commonly denied, neutralised or made invisible to reaffirm the heteromale national paradigm. It also explores the fissures in the construction of hegemonic masculinity in Spanish cinema and diverse attempts of deperipheralisation.

Sumario 1 Introducción: hacia una revisión de las sexualidades periféricas. – 2 Las fisuras en la construcción de masculinidades hegemónicas. – 3 Sexualidad periférica y diferencia. – 4 Deseos prohibidos, ansiedades culturales, complejos y otras dudas. – 5 La coda maricona de Almodóvar.

Keywords Representation of homosexuality. Spanish Cinema. Harka. ¡A mí la Legión!. Diferente, No desearás al vecino del quinto. Laberinto de Pasiones. Pedro Almodóvar. Alfredo Landa.

1 Introducción: hacia una revisión de las sexualidades periféricas


Este ensayo examina la construcción problemática de las masculinidades alternativas en el cine español durante el franquismo y su reconstrucción durante la Transición. El análisis examina los parámetros culturales de la representación de la diferencia, centrándose en la representación de sexualidades masculinas periféricas, frente a la ideología hegemónica nacional-católica, por los que la homosexualidad y la alteridad son habitualmente negadas, neutralizadas o invisibilizadas para reafirmar el paradigma heteromale nacional. Es por ello que la sexualidad no heteronormativa viene asociada repetidamente con la otredad y la extranjería.

Me interesa ahondar aquí en la visibilidad/invisibilidad de las sexualidades periféricas, entendidas en el sentido original conferido por Michel Foucault como conductas al margen de la normalidad establecida, pero añadiendo una óptica *queer*, que yo llamaría *maricona*, y una perspectiva geopolítica

Biblioteca di Rassegna iberistica 13 e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

DOI 10.30687/978-88-6969-302-1/010

ISBN [ebook] 978-88-6969-302-1 | ISBN [print] 978-88-6969-303-8

© 2019 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

que rehistorifica el propio concepto foucauldiano. Se trata de focalizar las encrucijadas de género, sexualidad y nación, y visualizar las fisuras en la construcción de la heteronormatividad nacional en los discursos cinematográficos sobre las sexualidades periféricas, así como de explorar diversos intentos de desperiferialización.

Como han señalado estudiosos contemporáneos de la masculinidad, considero axiomático que «las ideologías de la masculinidad ya son complicadas en sus propios términos debido a sus propias contradicciones internas» (Reeser 2001, 28; trad. del Autor), y que, según veremos, las fisuras en las representaciones cinemáticas de la masculinidad hegemónica pueden revelar la inestabilidad de su propia construcción. Para ello voy a analizar la representación de sexualidades periféricas en el cine español centrandome mi análisis en las representaciones de la sexualidad no heteronormativa. Supone un intento de refocalización y revisión, en el sentido de revisar y repensar desde los márgenes la redefinición de las identidades sexuales periféricas, y de examinar cómo ha sido representada visualmente esta problemática en la producción cinematográfica española entre la guerra civil y la transición.

2 Las fisuras en la construcción de masculinidades hegemónicas

La representación de la homosexualidad en el cine español es una historia de práctica invisibilidad y opacidad hasta el final de la dictadura franquista. Tomamos como punto de partida la virtual ausencia en las películas realizadas durante el franquismo de un tratamiento explícito y realista de la homosexualidad, uno de los tabúes morales mejor defendidos por la censura oficial. Sin embargo, a veces por debajo de la superficie del discurso oficial se revelan ciertas fisuras que muestran la inestabilidad de las definiciones hegemónicas de la masculinidad. Ese es el caso, por ejemplo, del homoerotismo sublimado de las películas militaristas patriotas de la inmediata posguerra, tales como *¡Harka!* (dir. Carlos Arévalo, 1941) y *¡A mí la Legión!* (dir. Juan de Orduña, 1942), las cuales rezumaban una fuerte ideología misógina en donde los deseos homoeróticos eran sublimados y finalmente expulsados de la nación como algo diferente.¹ Estas películas de carácter eminentemente militarista y neoimperial formaban parte del género de producciones de propaganda pseudohistóricas conocido como «cine de cruzada», ampliamente explotado en los años

¹ Varios críticos contemporáneos han comentado sobre la ambigüedad sexual y el latente homoerotismo de este cine. Fanés considera algunas escenas como «sexualmente turbias» y Gubern ha señalado los «efluvios cripto homosexuales» en estas películas (citado en Miranda González, 2011). Ver también Galán 1984 y Mira 2004 para un análisis más detallado.

cuarenta, en títulos como *Sin novedad en el Alcázar* (dir. Augusto Genina, 1940) o *Raza* (dir. José Luis Sáenz de Heredia, 1941), quizá el modelo por excelencia de este tipo de producciones, que representa el grado cero y la «escena primaria» del cine de posguerra (Colmeiro 2012, 98). Este cine trataba de imponer un relato oficial de los acontecimientos históricos de la guerra civil que justificaron el alzamiento militar, al mismo tiempo que el régimen intentaba reconciliarse con los restos de un imperio fantasmal desaparecido y reinventado en la pantalla (y, a veces, en la realidad del norte de África).²

Resulta peculiar que en estas películas la extrema glorificación del ideal de masculinidad, del hombre sacrificado en nombre de la nación, prácticamente excluya a las mujeres. El resultado paradójico es que el nuevo modelo de masculinidad representado no está definido por una heterosexualidad obligatoria, lo cual revela fisuras internas en la construcción de la masculinidad hegemónica. La ausencia general de mujeres en las narrativas de guerra crea un universo masculino en el que se intensifican ciertas marcas de masculinidad (virilidad, vigor, fuerza). Cuando estos elementos son llevados al extremo, como es el caso de *¡Harka!* y de *¡A mí la Legión!*, pueden provocar un cortocircuito en el funcionamiento de sus resortes simbólicos, revelando la inestabilidad de la construcción oficial de la masculinidad y la intensidad de formas alternativas de deseo. La práctica ausencia de mujeres en la acción principal y la completa idealización en ambas películas de la masculinidad física, la virilidad y la fuerza naturalizan la dominación y subyugación de las mujeres, relegándolas a un rol secundario, en línea con los principios de la ideología falangista, pero en su implementación excesiva, estas características pueden volverse contra sí mismas, mostrando las fracturas del discurso subyacente.

La ambigua representación fílmica del deseo revela la dinámica interna y las contradicciones en la construcción de la masculinidad hegemónica, exponiendo las grietas en las identidades hegemónicas establecidas. De hecho, ambas películas revelan las fracturas en la construcción del régimen (el imposible deseo nostálgico del imperio) y la construcción de la masculinidad hegemónica (el imposible deseo de una mujer y el silenciado deseo de otro hombre). Hay en ellas una doble carga de exceso emocional que no se puede contener: un exceso patriótico, expresado en la forma de una epopeya masoquista, y un exceso de deseo homoerótico sublimado, expresado en clave lírica. Ambas formas de exceso chocan con la atmósfera sofocante de la vida burguesa y la normalidad heteronormativa de Madrid

2 Jo Labanyi hace una lectura muy sugestiva de la ambigüedad en estas películas, con la representación del deseo homoerótico no consumado y el desplazamiento del objeto de deseo hacia el otro colonial: «Lo que hace el proyecto colonial posible es el amor imposible» (2012, 129; trad. del Autor).

(con su ansiedad asociada a la emasculación, la nostalgia por la epopeya militarista y la camaradería masculina). Por esa razón, este exceso de emoción solo puede resolverse con la inmolación del protagonista. Así, la expulsión del deseo homoerótico a las colonias (Marruecos) funciona como una válvula capaz de mantener la heteronormatividad integral del territorio español.

3 Sexualidad periférica y diferencia

Un caso verdaderamente excepcional en la cinematografía de posguerra, por diversas razones, es la película *Diferente* (dir. Luis María Delgado, 1961), protagonizada por el actor y bailarín argentino Alfredo Alaria. Esta película ha sido categorizada por algunos críticos como «cripto gay», ya que las referencias a la homosexualidad son hechas de manera consciente pero indirectamente, por debajo de la superficie de la película y el radar de la censura, desde las catacumbas de la heterodoxia sexual.³ *Diferente* es la primera película española que refleja una cierta realidad homosexual, aunque oblicuamente, con una estética rabiosamente camp y una perspectiva periférica «diferente» que podría llamarse apropiadamente «proto-queer» o «proto-maricona».⁴ También representa un tipo diferente de película en la historia del cine español: es en ese sentido una película única, ya que fue el único film producido durante el franquismo que rozaba el tema de la homosexualidad de una manera no transcendida o cómica. Desde un punto de vista estético, también fue un film diferente, rebosante de exceso, extravagancia, exotismo y otredad.

Pensada y realizada desde una posición periférica, *Diferente* es una deslumbrante fantasía musical, visual, musical y conceptualmente 'diferente' y cosmopolita, y sólidamente anclada en una estética que explota las posibilidades transgresoras del camp. Dada la estrecha relación entre la homosexualidad y la otredad como signos de no pertenencia y exclusión, tal vez no debería sorprender que el principal arquitecto de esta película radicalmente diferente fuera extranjero y homosexual, y que su extravagante contenido *queer* fuera igualmente extraño y exótico. La película fue diseñada como vehículo para la expresión artística y la identidad de su protagonista, el artista argentino Alfredo Alaria, que fue el principal promotor del proyecto y creador de la historia original, así como co-guionista y creador de la coreografía - y así aparece al principio

3 Véase, por ejemplo, Monleón 2011, 166.

4 Dapena ha propuesto que la representación de masculinidad alternativa en *Diferente* podría considerarse una «masculinidad queer»: «Dada la fluida identidad sexual de Alfredo, tal vez la masculinidad heterodoxa que surge de los intersticios de *Diferente* podría describirse más o menos como queer» (2012; trad. del Autor).

en los créditos de la pantalla «un film de Alfredo Alaria». Modernidad y otredad por lo tanto se unen en esta película, con un proyecto conceptual y estético que era absolutamente nuevo y diferente de todo lo que se había hecho en España en esos años.

Debido al estricto control censorial del régimen franquista, no había posibilidad de defensa explícita de la homosexualidad, la cual permanece silenciada y sublimada en la creación artística, pero sin embargo hay abundantes signos de la imaginación y cultura homosexual que no dejan dudas sobre la intencionalidad de la película para un espectador 'entendido'. En el film se utiliza toda una variedad de estrategias diferentes para la inscripción velada de un discurso alternativo de la masculinidad con el fin de superar la barrera de la censura, dentro de la aparente narrativa normativa del musical y el cine de baile, géneros que se basan en convenciones poco realistas y que, por su propia naturaleza, permiten ciertos excesos y desviaciones de la normalidad prescrita.⁵

Diferente recurre abiertamente a una inconfundible estética camp y una sorprendente perspectiva *queer*, a la cual me he referido en el contexto cultural español como una óptica maricona de la pluma («Plumas», Colmeiro 2010, 590-1). La película incorpora la sensibilidad de la teatralidad camp y una genealogía homosexual internacional, haciendo múltiples alusiones simbólicas y referencias explícitas para el público cómplice (con primeros planos de libros en la secuencia de créditos de conocidos autores homosexuales como García Lorca, Oscar Wilde, André Gide, Marcel Proust, y Hans Christian Andersen, así como las obras completas de Sigmund Freud). En ese sentido, la película se inscribe dentro de cierta tradición camp y de ciertos patrones reconocibles de la cultura homosexual que estaban bien codificados internacionalmente. El recurso a los códigos del camp facilita la decodificación de mensajes cifrados y por lo tanto permite que la identificación de los espectadores homosexuales, ya que el camp tradicionalmente se ha usado como estrategia de doble codificación que va más allá del brillo y el exceso en la superficie discursiva, como Powrie, Davies y Babington (2004) han argumentado.

5 La película se construye como una serie de performances escenificadas, lo cual ya agrega un cierto nivel de metaficcionalidad y permisividad a la narración. Es relevante recordar aquí la importancia histórica de las artes escénicas, particularmente las centradas en la corporeidad física, para el establecimiento de masculinidades alternativas, que pueden problematizar la realidad de la masculinidad como una performance construida, y al mismo tiempo ofrecen la oportunidad para el reconocimiento, identificación y afirmación de identidades sexuales periféricas, tanto a nivel individual como grupal. Como ha señalado Reeser, la masculinidad hegemónica «puede ser resistida por performances reales (teatrales, cinematográficas, musicales, artísticas) que podrían tener cierto efecto en el espectador o un efecto colectivo en un grupo de espectadores de ideas afines. Tales performances a menudo involucran el uso del cuerpo como herramienta» (2001, 34; trad. del Autor).

A pesar de que *Diferente* no articula explícitamente un discurso sobre la homosexualidad, es posible leer entre líneas, una habilidad desarrollada por el público durante el período de la dictadura que Manuel Vázquez Montalbán ha llamado metafóricamente «el reinado de la elipsis» (1986, 36). En ese sentido, el uso de la estética camp durante la dictadura para llegar a un público particular anticipa un patrón de estrategias de representación que se desarrollarán en las películas de directores antifranquistas como Carlos Saura y Víctor Erice en los años sesenta y setenta: la codificación simbólica y alegórica, anticipando la doble recepción de sus películas, tanto para el público en general como para un público restringido que podría decodificarlos, en este caso los espectadores gay. Esta estrategia permite una doble lectura: por un lado, una condena moralista de un estilo de vida bohemio/alternativo en la superficie, centrado en los conflictos del artista atormentado, con culpa internalizada; y por el otro, la reivindicación y disfrute del exceso, lo camp, el deseo y el disfrute de la belleza masculina y la virilidad, desde posiciones periféricas y antihegemónicas. Sin duda esta doble codificación fue un factor por el cual la película logró pasar por debajo de la mirada estricta, pero a menudo ciega, de los censores (véase Alfeo Álvarez 2002).

Otro elemento estético empleado en la película que realiza alusiones homosexuales más o menos indirectas es el componente simbólico del expresionismo teatral, con la tortuosa geometría del espacio físico y la oscuridad del escenario que reflejan el tormento psicológico del bailarín protagonista, Alfredo, y el uso recurrente de estructuras fálicas y penetraciones visuales. Una de las escenas más memorables en la película en ese sentido tiene lugar en un gran edificio en construcción realizado por la empresa familiar del padre de Alfredo, en la cual él no acaba de encajar. En esta secuencia, las imágenes de un sudoroso trabajador de la construcción pre-Village People usando un martillo hidráulico son entrecruzadas con primeros planos de los desarrollados músculos de los brazos del obrero, la acción de perforación del martillo hidráulico y el rostro frenético y transpuesto del protagonista a la vista del objeto de deseo. A través de estas imágenes del deseo no autorizado efectivamente se ‘tuerce’ de forma maricona el edificio patriarcal y la ideología del desarrollismo tecnócrata franquista que la sostiene. La mirada maricona, del protagonista y de la óptica de la película (a la que se suma la del espectador entendido), simbólicamente campifica la nación, al proyectar el deseo no autorizado sobre el proyecto familiar y nacional, a la vez que revela las fisuras en la construcción del flamante proyecto político, económico y cultural del franquismo en los años sesenta, representado por los planes de desarrollo y los polígonos residenciales diseñados por la retrógrada tecnocracia opusdeista.

En general, la representación de las diferentes masculinidades en la película sigue la clara oposición maniquea del melodrama tradicional. El

protagonista Alfredo muestra un rechazo completo de la masculinidad hegemónica, negándose a seguir el modelo patriarcal, la empresa familiar exitosa y el respetable estilo burgués de vida heterosexual, representado por su padre y su hermano mayor. Por el contrario, se asocia con el mundo del teatro, los clubs nocturnos y la cultura *underground* del jazz, y con posiciones marcadamente periféricas e identidades marcadas por la otredad (negros, drogadictos, personajes de sexualidad ambigua y prácticas de santería afro-caribeña). Alfredo es un rebelde, bohemio y bailarín, que ha elegido un estilo de vida alternativo en lugar de seguir el negocio familiar, en oposición a su hermano mayor Manuel, que encarna el ideal de la masculinidad hegemónica heterosexual, «el hombre recto, perfecto, respetable», o a su propio padre, que lo regaña por rechazar a su familia, la moral tradicional y los privilegios de clase: «Te has hecho un extraño entre nosotros. ¿Por qué huyes de los de tu clase?».

La música y la danza son para Alfredo formas de escapar de las sofocantes ataduras del orden heteronormativo y funcionan como metáfora de su identidad masculina alternativa. Su imaginación lo lleva a lejanos y fantásticos paraísos, en los Andes, las Antillas o París, espacios de creatividad camp muy alejados de la vulgar y asfixiante rutina de su entorno. Algunos de los números de baile claramente identifican lo *queer* y la otredad, como en la escena del bar de jazz con los negros y la escenificada pelea del triángulo amoroso, o la escena final de la macumba con los afro-caribeños, inmersos en rituales de santería y vudú. La yuxtaposición de imágenes y el montaje paralelo de cenas familiares y escenas de bares reflejan la oposición de Alfredo al orden patriarcal y la ortodoxia religiosa oficial, un contraste reforzado por el rechazo de la cena familiar de Navidad y su decisión de ir a los clubs alternativos *underground*. Otra manera indirecta de aludir a la sexualidad de Alfredo en la película es mediante el uso de un doble discurso. El amor prohibido hacia el mundo del teatro, el espectáculo musical y el baile funciona como paralelo, y en sustitución, del silenciado amor prohibido hacia otro hombre, una pasión frustrada, como se alude indirectamente en la amonestación de su hermano: «no has hecho más que esconderte en la mentira del teatro para justificarte en casa», o las repetidas referencias a su falta de madurez para seguir el modelo patriarcal (Melero 2012).

En muchos sentidos, *Diferente* excede las fronteras nacionales y los cánones culturales, en lo que respecta a sus orígenes y el uso de referencias internacionales a la cultura gay. Asimismo, exhibe numerosos rasgos de modernidad y cosmopolitismo, con la incorporación de ritmos latinoamericanos, ecos de la música de jazz, canciones cantadas en inglés o los nuevos aires de *West Side Story*. Gran parte de su contenido excesivo proviene directamente de las periferias. El exceso coreográfico en la película es visible y audible en las fabulosas fantasías latinas exóticas, las barrocas y surrealistas danzas folklóricas inspiradas en bailes indígenas con un fuerte sabor a camp, tales como el híbrido *carnavalito gitano*

andino, la macumba afrolatina, o el baile «gaucho en drag», según la caracterización del crítico argentino Diego Trerotola (2011).

La crítica de años recientes ha reevaluado la importancia de *Diferente*, ahora considerada un hito en la historia del cine español, pero también una película pionera excepcional en el contexto internacional pre-Stonewall, cuando la homosexualidad simplemente no era visible en el cine convencional. Algunos, como Trerotola, han visto a Alaria incluso como un precursor del uso del melodrama camp, la teatralidad y el humor posteriormente desarrollados por Pedro Almodóvar: «No es extraño ver en el desembarco español de Alfredo Alaria, que incluyó espectáculos teatrales de sensibilidad camp con un melodrama quebrado a fuerza de humor, un adelanto del cine de Pedro Almodóvar» (Trerotola 2011, s.p.).

4 Deseos prohibidos, ansiedades culturales, complejos y otras dudas

A principios de la década de 1970, ya en la etapa final del franquismo, la representación de la homosexualidad finalmente hace su entrada de manera explícita en el cine español por primera vez. Esta aparición funciona como una forma de negación, representada de manera no realista como la caricatura del marica afeminado, dentro del popular producto subcultural conocido como la «comedia sexy», justamente anterior al cine de destape de la Transición. La película que mejor resume esta visión homofóbica paródica es *No desearás al vecino del quinto* (dir. Ramón Fernández, 1970), protagonizada por el inefable Alfredo Landa, el actor más característico del género, en su recurrente papel de macho ibérico reprimido y obsesionado con el sexo. La «comedia sexy» fue un género extremadamente popular en la España de finales de los años sesenta y principios de los setenta y *No desearás* (una coproducción hispano-italiana) fue durante varias décadas la película de mayor recaudación del cine español, un hecho que es altamente indicativo de la gran ansiedad cultural que causó la introducción de esta «novedad», así como de la homofobia generalizada en la sociedad española de la pre y post-Transición.

Desde el principio de la película hay un reconocimiento claro y explícito de la ansiedad provocada por los cambios sociales de la época, en particular los cambios en la conducta sexual (o su nueva visibilidad) y las nuevas definiciones de la masculinidad, afectados por la nueva abundancia de la naciente clase media y la atracción del consumismo.⁶ Una nueva economía

6 Para un penetrante análisis sobre la importancia de esta visibilidad, en el contexto de «la heteronormatividad, el tabú homosexual, y el monopolio heterosexual del orden simbólico» de la sociedad franquista, véase el capítulo de Martínez-Expósito «Visibilidad y puesta en escena: *No desearás al vecino del quinto*» (2004, 219).

libidinal surge a raíz del contacto más estrecho con culturas extranjeras, gracias a la proliferación de medios de comunicación, la interacción directa con los turistas (así como la emigración a la Europa del Norte), y la aparición de una clase media consumista. Por entonces, España ya se había consolidado como uno de los destinos preferidos de los turistas europeos cuyas actitudes morales y sexuales más abiertas chocaban con las tradiciones locales provinciales, un marcado contraste sintetizado en el lema del mercado turístico «Spain is different». La exposición a nuevas formas de consumo y deseo interrumpió los patrones culturales tradicionales y creó nuevas ansiedades relacionadas con el advenimiento de la modernidad.

En *No desearás* la diferencia española frente a Europa se simboliza en una aletargada Toledo, donde transcurre la acción de la película: la antigua capital de un viejo y agotado imperio, ahora lugar provinciano y destino turístico, representa su incapacidad de hacer frente a la modernidad o tan solo lograr una modernidad incompleta y superficial. El continuo despliegue a lo largo de la película de las últimas modas, con el moderno diseño de interiores, automóviles y los actos relacionados del consumismo, como la compra de ropa, viajes o el turismo, reflejan la nueva y brillante modernidad del desarrollismo español, pero dejan de lado las implicaciones morales y políticas de modernidad (democracia, emancipación, igualdad social, justicia). El antiguo héroe masculino del nacional-catolicismo, devoto, severo, fuerte, sacrificado, representado en el «cine de cruzada» producto de la ideología falangista y las condiciones socioeconómicas de la posguerra, da paso ahora a una nueva forma de masculinidad, el nuevo macho ibérico, de conducta histérica e hipersexualidad compulsiva, culturalmente reprimido y acomplejado, y obsesionado con afirmar su poder y masculinidad con mujeres extranjeras. Como parte fundamental del sistema de la masculinidad hegemónica heteronormativa, el nuevo macho español debe mostrar su nuevo poderío y su virilidad sexual, pero los códigos morales no permiten que las mujeres españolas tengan relaciones prematrimoniales. En este nuevo contexto, donde se persigue el acceso a bienes antes inalcanzables, la masculinidad se redefine como éxito en la escala social y en la conquista de mujeres, en particular las turistas extranjeras, negando cualquier rastro de carencia (económica o sexual).

Las palabras de Jacinta en el hospital al comienzo de la película funcionan como una advertencia frente a un paisaje cultural cambiante, conformado por las fuerzas extranjeras de la modernidad. El problema con su esposo Pedro, su presunta «rareza», es el resultado de haber sido expuesto a las influencias del exterior. La diferencia cultural de España, el resultado de una modernidad insuficiente, está en la raíz de los problemas. En su explicación al médico, ella misma proporciona el diagnóstico clínico:

Hay una confusión tremenda de ideas, de gustos, de opiniones. El aire moderno contrasta con los viejos prejuicios; las antiguas tradiciones se entrecruzan con tendencias revolucionarias. [...] Somos demasiado modernos para ser provincianos y demasiado provincianos para ser modernos. Estamos acomplejados, ¿comprende?

La película muestra por medio de este autodiagnóstico la conciencia autorreflexiva de un complejo de inferioridad colectivo y la total falta de preparación para las nuevas realidades de la modernidad. La crisis de la masculinidad es un reflejo de este nuevo conflicto, que revela las fisuras de su propia construcción. Las relaciones heteronormativas establecidas con la llegada de turistas, en particular las míticas suecas sexualmente deseables y disponibles, puede revelar las ansiedades culturales de una masculinidad sexual reprimida, y un complejo de inferioridad con respecto a los nórdicos económica y culturalmente más avanzados. Como ha señalado Reeser, la ansiedad por la inversión de las posiciones de poder y el temor a la afeminación podrían estar en la raíz de esta reconstrucción de la masculinidad (2001, 192). El conflicto se produce en la encrucijada de la modernidad y la tradición, los prejuicios y la liberación, la represión y la libertad, la vida provincial y el cosmopolitismo. De hecho, el contacto con la homosexualidad, como el contacto con los extranjeros, son signos de una modernidad nueva y extraña, que debe ser contenida y neutralizada. La ansiedad producida por las turistas sexualmente «liberadas», así como la posibilidad de contaminación de cualquier «rareza», tienen como resultado la histeria masculina, representada en el histrionismo y la sobreactuación del macho ibérico, el sexualmente obsesionado Antonio (Alfredo Landa). La grotesca trama de la película se basa en el hecho de que Antonio está en el armario hetero. Así tiene que actuar abiertamente como homosexual y pasar como marica para poder disfrutar secretamente del contacto íntimo visual y físico con las inocentes mujeres locales, pero al mismo tiempo debe ser «macho» a escondidas con las turistas extranjeras en Madrid para afirmar su castrada masculinidad. Su amigo Pedro, un obstetra local, con el tiempo seguirá asimismo su ejemplo de aparentar afeminamiento con el fin de potenciar su clientela femenina (ya que los varones de las familias no permitirían que «sus mujeres» fueran vistas y tocadas por un médico joven, guapo y atractivo).⁷

Paradójicamente, la película se deconstruye a sí misma, puesto que la simetría de ambas situaciones subraya la naturaleza de ambos actos como

⁷ Hay un juego constante con la posibilidad de una relación homosexual entre los principales personajes, que por supuesto se escenifica como falsa. Como en las películas donde el travestismo es circunstancial y para efecto cómico, «la masculinidad coquetea con la idea de la homosexualidad, pero para contener su posibilidad y reafirmar la masculinidad heterosexual a través del gesto» (Reeser 2001, 125; trad. del Autor).

performances. En última instancia, la masculinidad *queer* en cuestión se revela como un acto continuo de actuación, una mascarada, un conjunto continuo de prácticas, rituales y gestos, y la inversión del paradigma del armario sugiere la reversibilidad de las construcciones culturales de género, y la fluidez de la sexualidad.⁸ La exagerada «rareza» de Antón es una actuación socialmente aceptada porque refuerza el estereotipo preestablecido. Solo los rasgos superficiales de su extravagancia son expresados, por medio de gestos externos codificados, habla afectada y vestimenta y gestos femeninos. El homosexual es tolerado, mientras no sea sexual y se ajuste a la imagen prescrita de «la loca», una figura cómica y extravagante que reafirma la normatividad heterosexual. Pero cuando el presunto homosexual es un hombre casado de manerismos convencionalmente masculinos como Pedro, el modelo de marido ejemplar y miembro respetado y exitoso de esta sociedad conservadora, y por lo tanto bastión de la masculinidad hegemónica, todo parece explotar, y todos los miembros de la familia se ven involucrados en una «intervención».

Como resultado, en esta película la homosexualidad es negada y reemplazada por su caricatura, de acuerdo con los patrones prevalecientes de la cultura homofóbica. La caricatura puede verse como una deformación de las distorsionadas conceptualizaciones de género que prevalecen en el momento. Esta aparición de la homosexualidad en la «comedia sexy» española de comienzos de los años setenta coincide con los efectos de la llegada masiva del turismo, como un doble signo de entrada a la modernidad y al mismo tiempo de europeísmo y extranjería. Esta es la típica ambivalencia del desarrollismo tecnócrata y los discursos populares que lo sostienen, particularmente los medios de comunicación, ya que el régimen quería ofrecer una nueva imagen de la nación remodelada y moderna, desarrollada por el empuje del turismo y el consumo, básicamente disfrazando la vieja España tradicional y antidemocrática con una envoltura pop de modernidad, sin hacer ninguna concesión real de las pautas ideológicas más retrógradas.

La mitología popular de las turistas suecas como presa fácil para el macho español sexualmente insaciable se basa en una ideología profundamente nacionalista, sexista y homofóbica. Al final, el intento de redefinir España como nación moderna demuestra ser meramente cosmético, superficial y falso, tan falso como el mimetismo del homosexual interpretado por Landa. Tal tergiversación, una mera actuación que sirve de cobertura para

8 Mary Ann Doane (1999) teorizó la construcción de las identidades de género desde una perspectiva feminista basada en la noción de «mascarada» excesiva, noción que más tarde fue desarrollada por Judith Butler en su conceptualización de la performatividad. Del mismo modo, Christine Holdmund ha discutido «la mascarada múltiple» de la masculinidad construida mediante el uso de «accesorios de vestuario» (Powrie, Davies, Babington 2004, 222; trad. del Autor).

las obsesivas relaciones heterosexuales del personaje principal, revela toda una serie de simulaciones y malentendidos: el homosexual falso, el heterosexual confundido como homosexual, la ilusión colectiva de la familia y la comunidad, y finalmente, de todo un país, una España que tiene «complejos», que pretende ser lo que no puede ser – moderno – al verse dividido entre «viejos prejuicios» y «tendencias revolucionarias». La idea de nación que surge de la representación negativa de la homosexualidad y los extranjeros (turistas, azafatas, gánsteres de Chicago de cine B, familias italianas estereotipadas) es radicalmente retrógrada, como una reafirmación de la heteronormatividad y la españolidad compulsiva, tan excesiva como caricaturesca. El hecho de que esta caricatura distorsionada es llevada a cabo por Alfredo Landa, el mayor representante del machismo ibérico en el cine español de la época, y un icono de la masculinidad hegemónica no reconstruida, convierte a la película en una caricatura de sí misma, y por lo tanto, de todo el género de la nueva españolada.⁹ En su negación de cualquier diferencia con respecto a la ortodoxia política y cultural, España evidentemente seguía siendo profundamente ‘diferente’. A la película no le faltaba más que un pequeño giro para convertirla en un objeto camp y lograr la caricatura completa del género. Pero esto en realidad ocurriría tan solo unos años más tarde, con la aparición del cine de Pedro Almodóvar en plena efervescencia de la cultura de la Movida, usando y abusando de todos los clichés de la ‘comedia sexy’ desde una perspectiva verdaderamente *maricona*.¹⁰

5 La coda maricona de Almodóvar

No deja de ser sintomático que el record de taquilla de *No desearás* tuviera que esperar casi dos décadas a la llegada del cine de Almodóvar para ser derrocado (con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en 1988). Terminaré este recorrido con una referencia a *Laberinto de pasiones*

9 La película juega con la doble «hilaridad» para el público de ver a un actor famoso como Alfredo Landa – reconocible por sus performances de hipermacho hispánico – interpretando a un personaje heterosexual que se hace pasar por marica.

10 De hecho, hay muchos elementos en la película que son a posteriori reconocibles como parte del mundo almodovariano: la dimensión cosmopolita/provinciana, el despliegue de una modernidad plástica y una estética kitsch sesentera en la decoración y la moda; la frenética comedia de errores; la exploración de patrones culturales tales como los complejos psicológicos y sexuales, las dinámicas familiares disfuncionales, con la madre sobreprotectora y la abuela senil, las relaciones sociales con los vecinos y la cultura del cotilleo; y reconocibles gags particulares, tales como la esposa abandonada que maneja un arma (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*), o el uso del telescopio por un varón reprimido para espiar a los vecinos (*Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*). Almodóvar recicla y parodia en sus películas todos estos elementos desde una perspectiva *queer*. Para una exploración más detallada, véase Colmeiro 2016b.

(1982), quizás la película de Almodóvar que mejor refleja la transformación paródica de los códigos culturales de las películas franquistas en el cine de la Transición. Este segundo largometraje que ha adquirido el estatus de clásico film de culto, como una de las producciones audiovisuales literalmente más visibles y representativas de la Movida, ejemplifica la reescritura paródica e irreverente de los guiones homofóbicos del tardofranquismo, a la vez que enlaza con la transgresora estética camp y el melodrama excesivo de *Diferente*. *Laberinto* es una farsa optimista camp, desinhibida y provocativa, con una perspectiva claramente *queer*. Como se sugirió anteriormente, podríamos decir que *Laberinto* es una inversión *maricon* de películas como *No desearás al vecino del quinto*. Precisamente uno de los aspectos destacados de *Laberinto* es que todos los deseos y todas las identidades sexuales periféricas son fluidos y sin límites, y todas las ortodoxias están sujetas a la parodia rampante, la exageración y la inversión. La película recicla, parodia y subvierte todas las normativas, revelando por medio de la exageración caricaturesca las distorsiones de los medios de comunicación, el exceso de los melodramas, las limitaciones de las teorías científicas psicoanalíticas de la orientación y el deseo sexual, las deficiencias de los «complejos» de la psicología popular, la falsedad de las curas y conversiones sexuales, así como la naturaleza ridícula y absurda de la «comedia sexy».

La aparición de la temática homosexual representa un signo de modernidad, de manera en parte similar a las «comedias sexys» de la década anterior tales como *No desearás* que Almodóvar recicla y parodia. Sin embargo, en lugar de presentarla como una burla fingida que finalmente refuerza la auténtica orientación heteronormativa y rechaza la posibilidad de cualquier otra alternativa, que permanece invisible, en Almodóvar esta «conversión» solo representa otra configuración de las múltiples posibilidades del amplio espectro de la identidad y orientación sexual. Su propuesta representa una parodia de las posiciones fijas establecidas culturalmente, ya que las sexualidades periféricas como ser gay, bisexual o transgénero pueden ahora ser reconocidas y celebradas como identidades fluidas e intercambiables.¹¹

11 Para una revisión de la representación de la homosexualidad en el cine postfranquista en un contexto global, véase mi artículo «Revisiones periféricas» (Colmeiro 2016a).

Bibliografía

- Alfeo Álvarez, Juan Carlos (2002). «Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles». *Dossiers Feministes*, 6, 143-60.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Colmeiro, José (2010). «Plumas y pistolas: La crisis constitucional del 23-F y la memoria histórica de Eduardo Mendicutti». *Revista de estudios hispánicos*, 44, 589-609.
- Colmeiro, José (2012). «Galician Cinema: Making the Invisible Visible». Labanyi, Jo; Pavlović, Tatjana (eds), *Companion to Spanish Cinema*. Malden (MA): Blackwell, 98-110.
- Colmeiro, José (2016a). «Revisiones periféricas: Nación, homosexualidad e inmigración en el cine español». Horswell, Michael; Godón, Nuria (eds), *Discourses on Peripheral Sexualities in Hispanic Studies*. Madrid: Fundamentos, 153-82.
- Colmeiro, José (2016b). «Old Traditions and Revolutionary Tendencies: Reformulating Different Masculinities in Spanish Cinema». Corbalán, Ana; Ryan, Lorraine (eds), *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spain*. New York; Abingdon: Ashgate; Routledge, 19-35.
- Connell, R.W. (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Dapena, Gerard (2012). «Diferente: Queering Spanish Masculinity». *Post Script*, 31(3). URL <https://goo.gl/9ZemqR> (2018-12-15).
- Doane, Mary Ann (1999). «Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator». Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory, A Reader*. New York: New York University Press.
- Fanés, Fèlix (1982). *Cifesa: la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Foucault, Michel (1978). *An Introduction*. Vol. 1 of *The History of Sexuality*. New York: Pantheon.
- Galán, Diego (1984). «¡Harka!», patriotería y ambigüedad». *El País*, 23 de enero. URL https://elpais.com/diario/1984/01/23/radiotv/443660403_850215.html (2019-01-07).
- Labanyi, Jo (2012). «Love and Colonial Ambivalence in Spanish Africanist Cinema of the Early Franco Dictatorship». Passerini, Luisa; Labanyi, Jo; Diehl, Karen (eds), *Europe and Love in Cinema*. Bristol; Chicago: Intellect, 127-50.
- Martínez Expósito, Alfredo (2004). *Escrituras torcidas: ensayos de crítica «queer»*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Melero, Alejandro (2012). «Representación y exceso». *Centro Virtual Cervantes*. URL <http://cvc.cervantes.es/artes/cine/parejas/melero.htm?es> (2018-12-15).

- Mira, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.
- Miranda González, Laura (2011). *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: Estudio analítico* [Tesis doctoral]. Oviedo: Universidad de Oviedo. URL <https://www.tdx.cat/handle/10803/133690> (2019-01-07).
- Monleón, Sigfrid (2011). «Actores argentinos». *Imágenes compartidas: Cine argentino - Cine español*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires, 50-183.
- Powrie, Phil; Davies, Ann; Babington, Bruce (2004). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London: Wallflower.
- Reeser, Todd W. (2001). *Masculinities in Theory: An Introduction*. Wiley InterScience (Online service). Chichester; Malden (MA): Wiley-Blackwell. URL <https://onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.auckland.ac.nz/doi/book/10.1002/9781444317312> (2019-01-07).
- Trerotola, Diego (2011). «Baila para mí». *Página/12*, 8 de julio. URL <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2029-2011-07-14.html> (2018-12-15).
- Vázquez Montalbán, Manuel (1986). *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Perfiles biográficos de colaboradores

Lara Anderson es coordinadora del programa de Español en la Universidad de Melbourne, Australia. Su investigación se centra en la cultura gastronómica de España de los siglos XIX y XX con énfasis en el nacionalismo culinario, el género y el nacionalismo autoritario. También ha publicado sobre la comida étnica y la xenofobia culinaria en los contextos de España y Australia.

Enric Bou es catedrático de Estudios Ibéricos en la Universidad Ca' Foscari Venezia, Italia. Ha sido profesor en Francia, España y Estados Unidos, donde fue Professor de Hispanic Studies en Brown University (1996-2011). Sus áreas de investigación cubren una amplia gama de aspectos del siglo XX en la literatura española y catalana incluyendo la poesía, la autobiografía, las relaciones entre arte y literatura, el estudio del espacio urbano, y la literatura y el cine. Algunas de sus publicaciones son: *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad* (Pre-Textos, 2001), *La crisi de la paraula. La Poesia Visual: un discurs poètic alternatiu* (Ed. 62, 2003) y *Daliccionario. Objectes, mites i símbols de Salvador Dalí* (Tusquets, 2004), *Invention of Space. City, Travel and Literature* (Vervuert-Iberoamericana, 2013) e *Irradiacions. Estudis de literatura i cine* (Calembur, 2017). Fue director de *Catalan Review* (2010-2017) y actualmente lo es de *Rassegna iberistica* (2014-). Está terminando un libro sobre representaciones de la vida cotidiana en la literatura y el cine.

José Colmeiro es doctorado en Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Berkeley. En la actualidad ocupa la *Cátedra Príncipe de Asturias* de Estudios Hispánicos en la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda. Anteriormente ha sido profesor en Dartmouth College y en Michigan State University. Ha publicado y editado 14 libros y numerosos ensayos sobre estudios culturales hispánicos, cine, música y literatura popular. Sus libros más recientes como autor son *Peripheral Visions/Global Sounds: From Galicia to the World* (Liverpool University Press, 2017) y *Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán - Historia y ficción* (Anthropos, 2014), y como editor *Encrucijadas globales: Redefinir España en el siglo XXI* (Iberoamericana, 2015) y *El Pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán (Cátedra, 2017).

José Miguel Díaz Rodríguez es profesor en la Universidad de Massey, Nueva Zelanda. En su carrera profesional ha trabajado en China, Filipinas y Reino Unido, tanto en la esfera académica como en el mundo de las artes y la cultura. Es Doctor en Estudios Culturales Españoles de la Universidad de Leeds (Inglaterra), en donde recibió un Premio del Consejo de Investigación de Artes y Humanidades para realizar su proyecto de investigación. Entre sus intereses académicos se encuentran los estudios culturales españoles y filipinos, la representación cultural, el poscolonialismo, los intercambios interculturales y la promoción de la cultura en contextos transnacionales. Ha publicado varios artículos sobre la promoción oficial de la cultura española en Filipinas, y algunos aspectos poscoloniales subyacentes en este contexto. Estos trabajos han aparecido en revistas académicas tales como *Kritika Kultura*, *Postcolonial Text* y *Journal of Iberian and Latin American Research*. Su trabajo más reciente es una monografía publicada por Routledge titulada *The Appeal of the Philippines: Spain, Cultural Representation and Politics*. Este trabajo explora los intercambios culturales

contemporáneos entre España y Filipinas y analiza críticamente la política cultural española relacionada con la promoción cultural en el exterior y, específicamente en Filipinas.

Nicola Gilmour es profesora titular de Estudios Hispánicos en la Universidad de Victoria en Wellington. Su campo de investigación actual abarca el estudio de representaciones narrativas de las minorías étnico-religiosas de la España medieval (hispanomusulmanes y judíos sefarditas) tanto en la novela histórica española contemporánea como en la historiografía española. Examina también cómo se emplean estas imágenes dentro del discurso social y literario de la España contemporánea. Nicola Gilmour ha sido Visiting Fellow en Wolfson College (Universidad de Cambridge) y en el Centro de los Estudios Islámicos de Oxford (Universidad de Oxford). Estas estancias han resultado en varios artículos académicos sobre el tema. Estos incluyen «Transforming Legacies: The Denial and Recovery of Spain's Islamic Past» (*JILAR*, 23.3, 2017), «Contemporary Spanish Fictional Representations of Ethno-Religious Convivencia in Medieval Iberia» (*Postmedieval*, 7.2, 2016) y «Representing and Accounting for the Expulsion of the Sephardic Jews in Contemporary Spanish Historical Fiction» (*Journal of Modern Jewish Studies*, 2016), entre otros. En el presente volumen, su ensayo desarrolla este interés en la ficción historia española de temática medieval para examinar las conexiones más amplias entre dicho género literario y la memoria colectiva o cultural.

Sarah Leggett es catedrática de Estudios Hispánicos en la Universidad de Victoria, Wellington, Nueva Zelanda. Es autora de los libros *Memory, War, and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women* (2015), *The Workings of Memory: Life-Writing by Women in Early Twentieth-Century Spain* (2008) y *History and Autobiography in Contemporary Spanish Women's Testimonial Writings* (2001), y co-editora de *Memory and Trauma in the Postwar Spanish Novel* (2014). Ha publicado además numerosos artículos sobre la literatura femenina española de los siglos XX y XXI.

Ramón López Castellano granadino de nacimiento, es profesor titular en el Departamento de Español de la Universidad de Deakin en Victoria, Australia. Escribió su tesis doctoral sobre el poeta español Leopoldo María Panero. Ha publicado artículos sobre temas relacionados con la poesía, el cine y la traducción literaria. En la actualidad se encuentra desarrollando una sociología de la música popular española contemporánea, prestando especial interés a evoluciones menores del flamenco acaecidas en los últimos cincuenta años de un lado, y a la llamada escena independiente o 'indie' de la música española de otro.

Stewart King es profesor titular de Estudios Españoles y Catalanes y coordinador del programa de Literaturas Internacionales de la Universidad de Monash, Australia. Sus investigaciones se centran en el tema de la identidad cultural en la narrativa contemporánea de Cataluña, la novela negra de España y en la novela criminal como forma de literatura mundial. Es el autor de *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña* (Tamesis 2005) y ha editado o coeditado los siguientes estudios: *The Space of Culture: Critical Readings in Hispanic Studies* (University of Delaware Press, 2004), *La cultura catalana de expresión castellana. Estudios de literatura, teatro y cine* (Reichenberger 2005), «Beyond the Periphery: Narratives of Identity in the Basque Country, Catalonia and Galicia» (*Antípodas*, 18, 2007), «The Global Crime Scene» (*Clues*, 32.2, 2014) y «Memories for the Future: Debating the Past in Contemporary Spain» (*Bulletin of Hispanic Studies*, 94.8, 2017). En la actualidad está completando un libro monográfico titulado *Detective Fiction from Spain: Murder in the Multinational State* (de próxima aparición).

Alfredo Martínez-Expósito es catedrático de Estudios Hispánicos y director del Departamento de Lingüística y Lenguas Modernas de la Universidad de Melbourne, Australia. Es autor de numerosas publicaciones sobre género y sexualidad en la ficción contemporánea, tanto literaria como cinematográfica. En su libro más reciente, *Cuestión de imagen: cine y Marca España* (Vigo, Editorial

Academia del Hispanismo, 2015), introduce el concepto de marca-lugar en los estudios sobre varias cinematografías periféricas del estado español. Es miembro de la Academia Australiana de Humanidades y está en posesión de la Orden del Mérito Civil por su labor de promoción de las lenguas y culturas hispánicas en Australia.

Rubén Pérez-Hidalgo tiene un doctorado en Estudios Culturales Hispánicos por la Universidad de Illinois en Chicago. Es profesor de Estudios Hispánicos en la Universidad de Sydney. Su investigación gira en torno a la intersección de la cultura popular y la política, con especial atención a cómo se (auto)representan las agencias colectivas de una manera transhistórica y transnacional. Está particularmente interesado en analizar cómo diferentes grupos adquieren una conciencia colectiva y cuáles son los procesos representativos que la instan a poder formar parte de lo popular desde un punto de vista tanto político como cultural. Actualmente está preparando un libro sobre las cualidades performativas del populismo en la España contemporánea.

Ekaterina Volkova es candidata doctoral en la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda. Su interés académico se centra principalmente en los Estudios Gallegos. Su investigación en curso (*Re)imagining Galicianness* tiene como objetivo explorar la interacción entre los discursos de la identidad y la cultura visual en Galicia. En su tesis de Master realizada en la misma universidad, *Magia contra poder*, ha examinado la presencia del realismo mágico en la producción cultural de Galicia. Ha presentado ponencias en varias conferencias internacionales (Auckland, Ann Arbor, Buenos Aires, Melbourne y Nueva York) sobre diversos aspectos de la cultura de Galicia. Su ensayo «Sargadelos and the Aesthetic Formation of Galician Identity» ha sido recientemente publicado en el volumen colectivo *Rerouting Galician Studies* (eds. Benita Sampedro Vizcaya y José A. Losada Montero, 2017). Dos artículos también dedicados a la cultura gallega contemporánea serán publicados este año en las revistas españolas *Madrygal* (Universidad Complutense de Madrid) y *Abriu* (Universidad de Barcelona).

Este volumen es un intento de renovación y desperiferialización de los estudios ibéricos, enfocando lo periférico como posicionamiento geográfico, cultural e ideológico, a la hora de cuestionar la óptica hegemónica del centro y revisar los cánones culturales preexistentes, y sus vacíos, exclusiones e invisibilidades. Se trata de una múltiple tarea – realizada desde Australia y Nueva Zelanda – que incluye el estudio de formas culturales periféricas, tanto de las llamadas nacionalidades históricas ausentes del canon cultural/literario/lingüístico castellano, como de otros grupos minorizados que han sido tradicionalmente desplazados a diferentes tipos de periferia, tales como los exiliados, los presos políticos, los inmigrantes, los gitanos, las clases trabajadoras, los sujetos coloniales o las minorías sexuales, en un contexto global.



Università
Ca'Foscari
Venezia

