

**AMOR DE TANGO DE MARÍA XOSÉ QUEIZÁN
Y LOS DISCURSOS FEMINISTAS DE LA TRANSICIÓN
DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIOCRÍTICA**

**MARÍA XOSÉ QUEIZÁN'S AMOR DE TANGO
AND THE TRANSITION FEMINIST DISCOURSES
FROM A SOCIOCRITIC PERSPECTIVE**

Maria BOGUSZEWICZ
Universidad de Varsovia, Polonia
m.boguszewicz@uw.edu.pl

Palabras clave: *Amor de tango*, María Xosé Queizán, Galicia, Transición, narrativa feminista, crítica feminista

Resumen: *Amor de tango* es la novela de referencia para la narrativa feminista en Galicia que pretende situarse ideológicamente frente a la memoria histórica de la guerra civil y el franquismo. Las herramientas que propone la sociocrítica son idóneas para el análisis de los discursos feministas de la Transición que se manifiestan en el texto. La perspectiva crítica que ofrece Marie-Pierrette Malczuzynski dentro de la corriente feminista es a la vez aplicable a otros discursos periféricos, como el de la minoría étnica. Gracias a la desmarginalización de los discursos periféricos que son presentes en *Amor de tango* se descifra el modo de reelaborar desde la Transición el discurso republicano y franquista sobre la mujer en Galicia.

Keywords: *Amor de tango*, María Xosé Queizán, Galicia, Spanish Transition to Democracy, Feminist Narrative, Feminist Criticism

Abstract: *Amor de tango* is the key novel in the galician feminist narrative. The novel debates about the memory of the civil war and Franco dictatorship. The tools of sociocriticism are suitable to analysis of the feminists discourses in the spanish transition to democracy. The critical perspective of Marie-Pierrette Maluczynski, within feminist criticism, is also applicable for analysing the others discourses of minorities like ethnic minorities. The demarginalisation of the peripheral discourses in *Amor de tango* makes possible to realize the republican and Franco's discourse about the women in Galicia.

Mots-clés : *Amor de tango*, María Xosé Queizán, Galice, transition espagnole, récit féministe, critique féministe

Résumé : *Amor de tango* est un roman essentiel pour le récit féministe en Galice. Le roman débats sur la mémoire de la guerre civile et la dictature franquiste. Les outils sociocritiques sont propres à l'analyse des discours féministes dans la transition espagnole. La perspective critique de Marie-Pierrette Maluczynski, dans le cadre de la critique féministe, est aussi utile pour l'analyse des autres discours des minorités comme les minorités ethniques. La démarginalisation des discours périphériques dans *Amor de tango* permet de déchiffrer le discours républicain et celui du Franco régime sur la femme en Galice.

Amor de tango (1992) de María Xosé Queizán es considerada una novela que recoge y elabora el tema de la opresión de la mujer en Galicia bajo el franquismo. Como la sublevación muy pronto triunfó en Galicia, la guerra civil supuso una experiencia de represión más que propiamente bélica. De forma que el franquismo con su modelo opresivo se ciñó sobre la mujer gallega prácticamente desde el principio de la guerra. El *Amor de tango* es una de las pocas novelas de autoría femenina en Galicia donde aparece el tema de la guerra civil¹ y seguramente la más evocada por su perspectiva feminista.

¹ Otras escritoras que trataron el tema de la guerra civil en Galicia son Marina Mayoral, Margot Chamorro, Rexina Vega y Helena Villar (con Xesús Rábade). (Thompson, 2009: 172)

Las aportaciones a la crítica feminista hechas desde las posiciones sociocríticas de Marie-Pierrette Malcuzyński, especialmente las expuestas en su artículo “Yo no es un O/otro” (2006),² son muy útiles no sólo para el análisis del discurso minorizado de la mujer sino de las voces periféricas en general, cualquiera que sea la causa de su discriminación.³ Si nos atendemos a lo que Malcuzyński llama la desenmascarización, desmarginalización o descolonización de los sujetos oprimidos, podemos descifrar lo que los textos producidos desde la periferia nos ofrecen de lo “no dicho” y, aún más, de lo “no decible”.

La narrativa de Queizán es calificada como una “reflexión sobre la condición de la mujer y de sus capacidades intelectuales” (Noia Campos, 2000: 249) y percibida como la pantalla para defender las tesis feministas de la autora (Noia Campos, 2000: 249). El peso de la ideología, según varios críticos (Acuña y Mejía, 1992: 11), es excesivo por lo cual su prosa ficcional se acerca a la ensayística. En *Amor de tango* incluso en algunos momentos la novela adquiere los rasgos de un texto historiográfico cuando habla de la segunda República, describe la Vigo de preguerra, o puntualiza los crímenes de los franquistas. Juntando estas dos perspectivas (la ideológica y la historiográfica), la novela reelabora desde la Transición el discurso republicano y franquista sobre la mujer en Galicia.

² También su texto anterior “Poder canónico /secularización del discurso” publicado en 1995 en *Literatura y poder*.

³ De hecho, la misma Malcuzyński llama la atención sobre la utilidad de esta perspectiva para los estudios coloniales y poscoloniales que realiza por ejemplo Iris M. Zavala, si bien señala el peligro de reescribir el canon, es decir, de crear uno nuevo que no tiene que ser intrínsecamente menos opresor que el anterior (1995: 124). Volvemos a este peligro al analizar “Yo no es un O/otro” de esta autora.

Amor de tango es protagonizada por tres mujeres: Margot, Alma y Chelo, cuyas vidas se vieron truncadas por la sublevación militar y la consiguiente introducción del modelo nacionalcatólico en la sociedad gallega. La novela empieza en los años de la Transición cuando Margot camina por las calles de Vigo y hace un dictamen crítico de los cambios políticos de los últimos años no por ser melancólica del franquismo, al revés, por anhelar el desajuste de cuentas con el sistema anterior por el cual se siente mutilada psíquicamente, emocionalmente, socialmente, políticamente y hasta físicamente. Este desajuste por lo visto no se produce. Y si se produce, se produce de una manera también mutilada: “Moito falar dos cárceres, dos «paseos», dos que lograron fuxir polo monte... Pero nunca falan das outras vítimas, vítimas escuras como ela e tantas outras que non chegaron a colocar ante o muro dos fusilamentos [...]” (Queizán, 2002: 9-10). Estas víctimas oscuras son sobre todo las mujeres que la historia construida en clave masculina invisibiliza. La historiografía feminista se propone rescatar las protagonistas de la historia y legitimizar el discurso femenino sobre el pasado.

[...] a necesidade de que outras voces narrasen outras historias, isto é, de facer unha reconstrución da memoria colectiva máis inclusiva na que estean presentes moitos outros puntos de vista que dean conta tamén das contribucións das mulleres nas súas propias voces e desde as súas múltiples posicións (Castro y Reimóndez, 2013: 231).

En *Amor de tango* la voz silenciada de la mujer es representada por las tres protagonistas mencionadas anteriormente. La historia de Margot es la historia del despertar del cuerpo femenino que se produce en el periodo republicano cuando la visita su tío Chinto con un pasado sombrío y misterioso. Además, Chinto viene desde

Argentina, el país del tango. Al tío se le dan bien las mujeres. Es seductor incluso en relación con su sobrina aunque parece no darse cuenta de eso. Le ofrece clases de baile que despierta la sensualidad dormida en el cuerpo de la moza. Sorprendidos ambos por el efecto que produce en la joven el tango, se dejan llevar por el deseo. Chinto por la segunda vez en su vida traspasa los normas sociales en la relación con una mujer. Cuando era joven, tuvo que marchar por el escándalo que causó su amor a una bailarina. Esta vez también el secreto se descubre y Chinto tiene que abandonar a Margot.

Margot, que se relaciona sexualmente con su tío, no corresponde a sistema de valores tradicional, no sólo por su carácter incestuoso. Todo lo contrario: se trata aquí de una relación, aunque no desprovista de la dimensión sentimental, sobre todo de carácter carnal.

Volveu o resto para Chinto que a miraba engaiolado, como a unha aparición, e, lentamente, achegou a súa boca á súa, ao principio suavemente un contacto externo que xa lle produciu un estremecemento en todo o corpo, pero despois, con ímpeto, os seus beizos pegáronse como aguaneiras, con ansia, abríndose para deixar pasar as linguas desexosas que se xuntaban con frenesí. Ao principio Margot sentía nos labios, na lingua... Logo a sensación foise desprazando e invadíndolle a carne, o corpo enteiro (Queizán, 2002: 125).

Así, el cuerpo pasa a ser el protagonista central de esta historia. Además, es el cuerpo femenino. Tenemos que ver aquí con una inversión del concepto del cuerpo femenino y masculino. Según la óptica conservadora, la mujer, no debe gozar de su corporalidad. Su cuerpo debe servir sólo al placer masculino. La mujer tiene que separarse de su propio cuerpo para poder al mismo tiempo

entregarlo al disfrute del hombre y ella misma no participar en este goce.

La alternativa a la imagen de la mujer-virgen y mártir emanada desde la Iglesia católica (Álvarez-Uría, 2013: 634) es la mujer sensual del amor romántico. La que representa en la novela este tipo de relación amorosa es la abuela de Chelo, mulata que acompañó a su marido desde Cuba por lo cual gozó de más permisividad social: “[...] oíran comentar que as mulatas eran máis sensuais e sentían dun modo máis espontáneo, máis primitivo, no fondo” (Queizán, 2002: 62). La figura de la abuela cubana se corresponde con la de Bertha Mason de la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. La reescritura de este personaje en *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys combina los temas feministas del libro de Brontë con los racistas partiendo de un co-texto diferente que es la segunda ola del feminismo. Tanto Bertha Mason como Antoinette Cosway son los personajes “lost in the liminal space” (Mericle, 2012: 238). Es en este espacio fronterizo donde se sitúa el mensaje transmitido a las adolescentes protagonistas por la criolla:

A avoa mulata ía preparádoas para o amor, para esa especialidade das mulleres, esa misión que deberían cumprir. A diferencia co adestramento que recibían nas familias e na sociedade era que, en lugar de preparalas para nais e esposas, a avoa incidía máis no aspecto pasional e romántico (Queizán, 2002: 64).

De todas formas, esta solución también es engañosa porque al fin y al cabo termina en la sumisión al hombre. “The problem of not belonging” (Mericle, 2012: 238): el espíritu rebelde, la insumisión, la independencia es en ambos casos, el de Bertha y de Antoinette, destructivo para las protagonistas que no caben en las normas que la sociedad europea preve para la mujer.

El amor de Margot es pues el amor pasional, romántico que no repara en las normas sociales. Y como todo amor romántico amonтона los obstáculos (Moszczyńska, 2012: 287): las conveniencias, la guerra, la separación y al final la confirmación del amor aunque sin el reencuentro entre los amantes. Sin embargo, Margot experimenta el amor de forma diferente. Su sensualidad no lleva sólo al goce masculino ni conduce a la entrega de la mujer al hombre. Margot concibe esta relación en pie de igualdad a pesar de que su amante la supera en experiencia, edad y estatus.

El recuerdo de Chinto es invocado por la figura de Marlon Brando que la Margot madura contempla en el cartel del *Último tango en París*. La protagonista le dedica un par de reflexiones al actor que le parece ya mayor y falto de su atractivo juvenil. De todas formas, esta consideración nos lleva a la impresión de lo importante que es el componente físico del hombre. Como se ha dicho, la relación que Margot establece con su amante es de tipo masculino en lo que al modo de percibir el amor se refiere. Según la óptica patriarcal, evidentemente. Según la óptica del texto, es simplemente el modo humano de experimentarlo. Ahora bien, esta manera de vivirlo por Margot, liberada y despreocupada, es posible precisamente gracias a lo atractivo que presenta para ella el cuerpo masculino. Chinto, un tipo mujeriego, y el actor americano, el paradigma del macho en un mundo patriarcal (la inevitable asociación con el “padrino”), parecen contradecir la idea de la igualdad y emancipación femenina. La figura del macho le sirve a la cultura hegemónica a confirmar la dominación del hombre sobre la mujer, a petrificar las relaciones de poder entre los sexos. Esa táctica se intensificó aún en los usos que de los modelos de representación de hombre y mujer hizo el poder durante el franquismo donde confluyeron el discurso fascista y el católico en lo que a la moral se refiere (Calero Delgado, 2012: 348-350). “[...] un régimen, el franquista, que había utilizado la

virilidad como símbolo de su poder, como atributo indispensable del ejercicio de su autoridad” (Picornell, 2010: 283).

De acuerdo con la teoría foucaultiana, el ejercicio de la autoridad puede conducir a la interiorización de las normas sociales que perturban la percepción del cuerpo por el individuo. Una de las tácticas de los movimientos culturales subversivos de la Transición era la reescritura de los significados sexuales atribuidos por el poder a los cuerpos (Picornell, 2010: 284). *Amor de tango* precisamente reescribe los roles en la relación de afecto entre hombre y mujer en la historia de Margot.

Alma también conoce por primera vez el amor durante la segunda República, pero en su caso éste servirá para conectar lo espiritual con lo político porque “Ubaldo e Alma unían a paixón amorosa coa rebeldía social” (Queizán, 2002: 89). Sin embargo, en este caso, la pasión lo es más la militancia política y social que la relación amorosa como “A [verea do namoro] de Alma era calma [...]” (Queizán, 2002: 89). El fruto de este amor calmado son dos hijas que Alma tiene con Ubaldo. Esta idílica imagen familiar es muy pronto destruida por la guerra que entra en su vida con especial violencia: ambos son detenidos y condenados a muerte. Llega aquí el momento clave de la historia de Alma que, al esperar la ejecución, se niega a ver a sus hijas.

[...] non as volverá a ver. Non quere que llas traian, mesmo se fose posible non queredría que llas trouxesen. ¡Iso si que non! Non quere que a vexan así, que esa imaxe da nai lles quede marcada, que poida perturbalas o día de mañá. O día de mañá... O que ela xa non ten (Queizán, 2002: 139).

El arquetipo católico de “la perfecta casada” codifica el estereotipo de la madre abnegada. La encíclica *Quadragesimo Anno* de Pío XI

(mayo de 1931) devolvía a la mujer al hogar reinscribiéndola en el oficio de la madre de la familia (Álvarez-Uría, 2013: 634). Este sacrificio por parte de la mujer, que no debe sentirlo como tal, es de suma importancia para la sociedad. La influencia que ejercen las madres en las futuras generaciones es definitiva. De esta manera la mujer se convierte en la cómplice del sistema patriarcal, paradoja que Simone de Beauvoir ha señalado ya en en el *Segundo sexo* y que la ideología fascista comparte percibiendo la familia como la célula constitutiva de la sociedad. Cualquier alteración de la estructura familiar patriarcal supondría una infracción contra el Estado (Calero Delgado, 2012: 349). “No hay imperio sin elevar espiritualizado el índice demográfico nacional” afirmaba Alfonso de la Fuente Chaos, el médico español muy influyente durante el franquismo (Calero Delgado, 2012: 349).

Sin embargo la figura de Alma no se corresponde con este ideal nacionalcatólico. En la historia de Alma, el narrador insiste en la primacía de lo político sobre lo personal, tanto en la relación con su hombre, como en la con sus hijas. Uno de los ejes de las campañas feministas de la Transición era la revisión de la sexualidad femenina desde lo personal a lo político por lo cual se quería conseguir una sexualidad al margen de la maternidad (Larrondo Úreta, 2009: 632). Para el feminismo español, emergido desde una dictadura de corte nacionalcatólica, la liberación de la mujer tiene que pasar por la renuncia a la maternidad concebida en estos términos: “Seguramente a ciencia, no futuro, substituirá o útero das mulleres e isto suporá unha auténtica liberación” como afirma la misma Queizán (Queizán, 2008: 82).

Para que sea así, la formación de las nuevas generaciones no puede depender de la mujer. La solución a este dilema es la responsabilización de toda la sociedad de esta tarea. En la novela se invierte el papel tradicional de la mujer, pero no al negarle el po-

der (y el deber) de formar las futuras generaciones, sino al revés, responsabilizándola por formar los miembros de una sociedad más justa. Federica Montseny, en el exilio en Francia, reconoció en una entrevista: “Pensaba que si hacíamos una revolución social y política habíamos también de hacer una revolución cultural, una revolución de costumbres” (Álvarez-Uría, 2013: 639).

La defensa de los derechos de la mujer era entendida por las políticas de la segunda República (Clara Campoamor, Victoria Kent) como el progreso social de toda humanidad (Álvarez-Uría, 2013: 637). Sin embargo, “el infeliz matrimonio” (Heidi Hartmann) entre el marxismo y feminismo ni funcionó en 1931 ni en 1975 porque, como corrobora Iris Young, la “teoría marxista [...] es completamente ciega al género” (Young, 1992). El movimiento feminista en España que emergió durante el tardofranquismo, pero se desarrolló principalmente durante la Transición, fue aliado de diferentes culturas políticas antifranquistas. En las campañas y acciones de denuncia iniciadas desde los medios feministas durante el cambio democrático:

Los temas abordados representaron una novedad trasladando a la escena pública cuestiones como la sexualidad libre, anticoncepción, despenalización del aborto, igualdad civil, laboral y política. Reivindicaciones específicas que eran un desafío al modelo de mujer, madre y esposa, impuesto por el franquismo. También eran un desafío para las fuerzas de la izquierda, porque en sus planteamientos la lucha de clases era el eje fundamental para analizar la opresión, mientras que las cuestiones de género, la «cuestión femenina», no tenía ninguna consideración (Verdugo Martí, 2010: 262).

Amor de tango junta la problemática de género con la de clase. Las obreras son las que tienen que sufrir un constante acoso por

parte de los hombres de clases privilegiadas y cuando quedan embarazadas no pueden contar ni con el apoyo de su propia clase en las luchas sindicales por mejorar las condiciones de trabajo. El tema se debate cuando las conserveras organizan la huelga: “As mulleres tiñan fillos, como era natural. As obreiras traballaban como mandaba a lei. O resto das dificultades que tiñas para facer as faenas coas barrigas gordas, en iso que condicións parían, como se amañaban para criaren a prole, iso non era cousa deles” (Queizán, 2002: 118).

Desde finales del siglo XIX, se estableció la ambigua relación entre el movimiento feminista abanderado por diferentes clases sociales. Los motivos que los movían en ambos casos eran bien diferentes: las obreras querían liberarse del abrumador trabajo en las fábricas y las burguesas del aislamiento doméstico (Álvarez-Uría, 2013: 633). El padre de Alma, anarquista, considera que sus hijas deben ser independientes económicamente. “Tanto Alma como as irmás aspiraban a prepararse para no futuro ter o seu traballo e a súa independencia económica mentres a maior parte das rapazas da súa clase eran educadas para a economía doméstica, para seren boas nais e esposas” (Queizán, 2002: 53).

La emancipación femenina durante la segunda República dependía en gran medida del talante del medio en el cual se socializaban las mujeres concretas. Según resulta del análisis realizado por Fernando Álvarez-Uría de las políticas de mujeres de este periodo, su trayectoria pública empezó en los “locos años veinte” cuando participaron en las charlas izquierdistas, leyeron lecturas que las sensibilizaron y, en la mayoría de los casos dejaron la religión (Álvarez-Uría, 2013: 635). En *Amor de tango*, aparte de las alusiones a estas mujeres y su militancia en pro de la causa femenina, se comenta la capacidad del sexo femenino a desempeñar las tareas políticas y públicas: “O que importa é a cabeza. Igual que os homes. ¿A quen lle importa que un gran home sexa guapo?” (Queizán, 2002: 49). Las mujeres

que querían salir del ámbito doméstico recibían el tratamiento paternalista y machista. El famoso doctor Gregorio Marañón en su *Sexo y trabajo* considera que las que quieren desempeñar las funciones varoniles son “mujeres de femineidad debilitada mezclada con elementos varoniles evidentes” (Álvarez-Uría, 2013: 637). Durante la segunda República, las anarquistas y otras defensoras de las ideas progresistas, reclamaban la diferencia y no la igualdad considerando por ejemplo que la maternidad y la educación son roles esencialmente femeninos (Núñez Ronchi, 2000: 207). Aún durante la Transición, pese a la eclosión del movimiento feminista en España, perdura el modelo del “ángel del hogar” al tiempo que se impone un nuevo modelo de “mujer liberada” (Segado Boj, 2009: 219). Esta imagen de la mujer progresista, aparte de su carácter superficial, tendía a ser interpretada de frívola en los medios más conservadores. Durante buena parte de la Transición, regían las tres categorías de mujer derivadas directamente de la antigüedad: *puella*, *uxor*, *mater familias* (Hernández Ochoa, 2011: 572-573). A las que no se calificaban a ninguna de estas categorías, sólo les quedaba una: la “puta”. La mujer caída, no lo es nunca por culpa del hombre, ni por el fallo del sistema.⁴ Es más, son ellas las responsables por la desmoralización de los hombres que acuden a ellas: “Porque as mulleres eran as axentes transmisoras da enfermidade, as responsables da ruína moral e física dos homes que as frecuentaban” (Queizán, 2002: 47).

La de Chelo es la historia de amor, pero de amor al padre. Si el padre de la otra protagonista, Margot, es un perfecto ejemplo

⁴ Véase el material del youtuber Coby Persin donde en un experimento social se humilla a las adolescentes que se dejaron estafar por él quedando a través de Facebook y al estafador se lo presenta como héroe: <https://www.youtube.com/watch?v=6jMhMVEjEQg>

de la hegemonía patriarcal, el de Chelo es un padre encantador, muy atractivo, intelectual y con unas ideas políticas claramente republicanas e izquierdistas. Será pues partidario de este otro mundo que cree posible donde no cabrían divisiones e injusticias, un mundo mejor para todos, las mujeres y los hombres. Después de la sublevación militar, es detenido, juzgado y fusilado dando así el final al mundo de ideas igualitarias. Su hija, aunque evidentemente perturbada por esta tragedia, decide finalmente casarse con un falangista.

Mira ti, esa rapaza, andar con ese canalla, cun dos asasinos, cun dos que lle deu gusto ao gatillo... ¡Ai, que espanto! Podía ser o asasino do pai. Tal vez non o fose, mellor era crer que non foi persoalmente, pero puido ser. Era deles. Era un dos que paseou a tanta xentiña... (Queizán, 2002: 153).

Esta decisión la integra en el grupo opresor. Se convierte simbólicamente en la asesina de su propio padre ya que en el banquillo está sentado todo el sistema: el crimen se comparte. Su conciencia no puede con esta carga y Chelo se vuelve loca. La locura sitúa al individuo fuera de las normas sociales y le permite hablar de lo que los otros callan por miedo o por convicción, o porque los otros ya no viven para contarlos. Es otra vez ese espacio fronterizo, el problema de no pertenecer (Mericle, 2012) que se presta a la rebeldía, que a la vez es la salvación y la pérdida del sujeto que lo experimenta. La locura como ausencia es el motivo frecuentemente explorado en el contexto de la opresión cuyo caso paradigmático en Galicia son las Dos Marías que llegaron a desafiar la moral franquista. Chelo, en su manía persecutoria, a la vez que descubre la verdad sobre el crimen, se autocastiga por él. Este castigo tiene un significado am-

biguo ya que el castigo es en este caso sólo simbólico. Chelo asume el crimen que no cometió realmente, lo asume por extensión. Así como lo hace la sociedad española cuando las Cortes votan la ley de amnistía de 1977 que impide juzgar los crímenes franquistas hasta la actualidad. La consecuencia de esta ley es la equiparación del balance de los dos regímenes, el democrático de la segunda República y el autoritario de la España franquista (Vinyes, 2009: 28). El discurso oficial del Estado no distingue entre los vencidos y vencedores y se apodera del imaginario colectivo español de tal forma que un escritor como Arturo Pérez Reverte no tiene reparos en ir aún más lejos afirmando:

Después de aguantar cuarenta años la maquinaria de propaganda del Invicto reiterándonos lo malvados que eran los rojos, y después de los veinte años largos de democracia que llevamos entre pecho y espalda, que a estas alturas se pretenda contarnos la guerra civil limitándose a cambiar de bando al malo, supone un insulto a la inteligencia (1996).⁵

Los comentarios de los vecinos acerca de la locura de Chelo concuerdan con el desencanto que produce la falta del castigo correspondiente al crimen: “Era el, o marido, o asesino, o que debía sentirse perseguido por tantos como matou, polas ánimas que debían vir doutro mundo a picalo, a comerlle a conciencia que non tiña. Pero nada de nada. [...] Por aí andan os criminais tan tranquilos” (Queizán, 2002: 159).

⁵ Véase también su artículo titulado “La guerra que todos perdimos” publicado en la *Revista Utopía* donde el autor “se caga” en las Brigadas Internacionales.

Las tres historias se completan dando una clara imagen de lo que supone el franquismo para la mujer: la privación de su propio cuerpo que se entrega simbólicamente al hombre y a los hijos obligándola a sentirlo como el cuerpo del otro. Este cuerpo no siente, no habla. Se la reduce a un ser carente de su propia materialidad y voz. “Aquel verán do 36 foi espantoso. No momento en que ela descubría o amor, en que era totalmente feliz, foi cando se desatou o trebón da insurrección, do golpe militar dos fascistas. Entráballe a luz por un lado e fomentaban a escuridade por outro” (Queizán, 2002: 126).

La liberación de la mujer tiene que pasar por su cuerpo. No obstante, si no se trata de caer en las mismas trampas patriarcales, independientemente del régimen, la mujer no debe recuperar el cuerpo femenino sino el humano. El objetivo final no es que la mujer sea igual al hombre sino que sea su equivalente. “Nós somos as súas mulleres [...]. ¿de quen son os homes?” (Queizán, 2002: 41) pregunta irónicamente uno de los personajes secundarios en *Amor de tango*.

El feminismo forma parte de cada movimiento político cuyo propósito es la justicia social. La plena liberación de la mujer no depende sólo de ella misma sino que es de responsabilidad común, de toda la sociedad que se cree democrática. En este sentido, no se debe hablar del feminismo en términos confrontativos como la lucha por la libertad de las mujeres. La sociedad no puede luchar contra sí misma como constata Queizán:

O marxismo, por exemplo, xoga co abstracto. O proletariado e o burgués son termos abstractos. Entón o proletariado pode decidir exterminar á burguesía tranquilamente porque está a falar dun termo abstracto. Nós xogamos con cousas moi concretas porque concretos son os homes que nos

rodean: os nosos pais, os nosos fillos, os nosos homes, os nosos amantes. Non podemos xogar coa exterminación. Só queremos eliminar un modo de ser, unha actitude (Queizán apud Thompson, 2009: 191).

En *Amor de tango* el régimen republicano se traduce a la liberación de la mujer que experimenta esta libertad en varios niveles: político, social, privado. Los cambios de la situación de la mujer generan la metamorfosis de la mentalidad colectiva donde los roles tradicionales femeninos no tanto evolucionan sino más bien desaparecen a consecuencia de la evolución de la mentalidad que ya no ve sentido en ellos. Al introducir la igualdad de sexo, el papel de la esposa, de madre, de hija es el mismo que el del marido, padre o hijo. Se trata simplemente de una relación de afecto que no produce efectos diferenciados en función de sexo. Cuando a la mente liberada se le impone de nuevo la diferenciación de roles, se produce el rechazo traducido a la locura que al fin y al cabo no debe ser vista como tal sino precisamente todo lo contrario: como la recuperación del equilibrio mental. Al situarse fuera del imaginario que lo representa, el sujeto puede por fin autorrepresentarse.

As nosas relacións con outros pobos están tamén marcadas por narrativas e por un *imaxinario* que fai que nos entendamos a nós mesmas e as demais en relacións que tornamos irreflexivas e que nos semellan “naturais”. Non podemos esquecer en ningún momento que somos herdeiras directas da colonización e esta consciencia debería facernos sospeitar de calquera imaxe herdada da outra” (subrayado en el original, Reimóndez, 2014: 26).

En este sentido María Reimóndez resalta el problema de la auto-representación. Así como remarcaba Malcuzyński,⁶ la investigadora gallega subraya la dificultad de inscribirse del sujeto minorizado en el imaginario en el cual ya está representado. Del mismo modo, Teresa Moure (2012: 15) se pregunta cómo puede expresarse el sujeto femenino a partir del lenguaje que en sí mismo es el producto de la cultura patriarcal.⁷

Más que buscar inventarse un, digamos, «nuevo» lenguaje, remito a una política sociocrítica que lleve a cabo a una hermenéutica responsable de mediación cultural; es decir, que descolonice, por decirlo así, la problemática genérica impuesta por el patriarcado, y desmarginalice al sujeto femenino sin por ello neutralizar su toma de posición (Malcuzyński, 2006: 36).

El momento desde el cual el texto de *Amor de tango* reinscribe los discursos republicano y franquista sobre la mujer no es casual. Como recuerda Katarzyna Moszczyńska (2013: 37), los periodos de las transformaciones políticas son umbrales en los cuales se encuentran varios discursos, contradictorios a veces, pertenecientes al viejo y nuevo orden a la vez. El presupuesto que opera la sociocrítica de que un texto no consta solamente de lo que articula directamente

⁶ Si bien cabe señalar aquí una cierta reticencia que manifiesta Malcuzyński respecto esta noción en concreto: “Más que trabajar sobre los problemas eternos de la representación, quisiera proponer una reevaluación sociocrítica de la constitución del sujeto y del discurso sobre la construcción de la identidad sociocultural [...]” (Malcuzyński, 1996: 27).

⁷ Cuestión en la que insistía también Malcuzyński (1995, 2006).

sino que igualmente expresa lo que silencia hace de la obra literaria “una red de interrelaciones” (Chicharro, 2011: 41) donde se encuentran varias prácticas socioculturales. En *Amor de tango*, “lo dado” son precisamente estos co-textos que produce una sociedad aún inmersa en los viejos hábitos y cuya capacidad de incorporación de los nuevos modelos es limitada de acuerdo con el concepto de *habitus* desarrollado por Bourdieu. Aunque desde 1975 en España reina el caos ideológico donde unos discursos deconstruyen a otros, se puede distinguir, como observa Cros (2003: 243), la tendencia a “dis-sincronía” que opone la coincidencia a la no-coincidencia.

La transgresión que se manifiesta en las relaciones fundamentales que la mujer establece en relación con el hombre (la esposa-amante, la madre, la hija) en *Amor de tango* transforma los modelos de género que rigen la sociedad española desde la Transición. La reelaboración de estos modelos se realiza en concordancia con los discursos feministas emergidos en España a partir de 1975 que enlazaban con los feminismos europeos y norteamericanos (Verdugo Martí, 2010: 262) por lo cual aparte de la lucha contra el patriarcado adquirieron el matiz anticapitalista (Larrondo Ureta, 2009: 632).

Malcuzyński insiste en que “los «tradicionalismos» institucionalizados minan los modos y los medios de producción, recepción y difusión de la cultura cuando es la mujer la que habla y escribe” (1995: 123) y advierte ante el peligro de descolonizar el canon del patriarcado a través de la reapropiación y la re-escritura de las culturas ya que el nuevo canon no tiene que ser intrínsecamente menos opresor que el anterior (1995: 124).

Este mismo riesgo lo comparten los sistemas literarios periféricos donde a través de posiciones nacionalistas de los sistemas dominantes se pretende a desterritorializar en vez de reterritorializar las manifestaciones nacionalistas periféricas. La periferia, como remarca la misma Malcuzyński, es generalmente susceptible a re-colonización:

[...] las «voces» que articulan la hegemonía patriarcal desde el interior del discurso son, ellas mismas, las que encuadran, dirigen y legitiman, desde el exterior, las estructuras discursivas oprimidas, en ocasiones llamadas «minoritarias» frente a las consideradas «mayoritarias» del discurso social (Malcuzyński, 2006: 35).

La necesidad de abordar la problemática del discurso periférico o minoritario (minorizado) en su conjunto se manifiesta en el proyecto de Iris M. Zavala *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*: “[...] reinscribir las categorías centrales del género y del patriarcado en un marco de trabajo que enlaza los factores étnicos y de localización geográfica sea regional o nacional, con determinados contextos históricos y socioculturales” (Malcuzyński, 1995: 124).

El discurso femenino sobre tales acontecimientos como la guerra o la represión sigue siendo socialmente ilegítimo como en esta reseña de *Frauen auf der Flucht* de Marianne Weber sobre la experiencia femenina de la segunda guerra mundial en las tierras antiguamente alemanas: “Al leer es pues importante mantener la distancia: recordemos que las mujeres presentando sus experiencias de los años 1944-48 transmiten una carga emocional enorme en sus relaciones lo que a veces borra la visión *objetiva* de la historia” (el subrayado es mío; Radecki, 2008).

Si bien en España se emprendió ya la tarea de la revaloración de la perspectiva de género en la historiografía, en Galicia se nota un importante retraso en esta materia (Martins Rodríguez, 2011: 90). Además de la excesiva masculinización del relato sobre la guerra civil y la dictadura franquista, la represión de las mujeres gallegas ofrece una singularidad en el contexto español. Lo específico de la situación de las gallegas en el franquismo radica en el triunfo inmediato de la

sublevación militar en Galicia.⁸ Por lo tanto, el territorio gallego se convirtió en el “laboratorio de estudio” (Martins Rodríguez, 2011: 88) en lo que a los mecanismos de detención, clasificación y organización de represión de mujeres se refiere. Al ser abandonadas por los hombres que huyeron ante la llegada de los militares sublevados, las mujeres se convirtieron en las “víctimas tácitas” (Martins Rodríguez, 2011: 89) del sistema cuyo objetivo real de la persecución eran los varones inalcanzables en aquel momento. La presión sobre los familiares fugados era la causa más utilizada para encarcelar a las mujeres en Galicia por lo cual “la represión penitenciaria sobre las mujeres gallegas estuvo en muchos casos condicionada por esta relación de subsidiariedad con las «víctimas efectivas»” (Martins Rodríguez, 2011: 88).

Amor de tango reelabora el discurso historiográfico, masculinizado y centralizado por la retórica dominante, dejando de lado la guerra y las “víctimas efectivas”. Las tres protagonistas, Margot, Alma y Chelo, representan el destino de las “víctimas tácitas” cuya represión no sólo fue ignorada sino que además fue deslegitimizada al negarle la categoría de tal. De esta forma, la novela de Queizán desritualiza y desfeticiza el discurso hegemónico de acuerdo con el postualdo de Malcuzyński: “La tarea interactiva sociocrítica consiste en poner de relieve las posibilidades de engendrar tomas de posición socioideológicas que desenmascaren el sistema mitológico, no sólo de lo «no dicho» de la razón genéricamente determinista, sino también su espejo deformador «no decible»” (2006: 43).

⁸ Hasta el 27 de julio, los sublevados llegaron a controlar todo el territorio gallego.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, Ana y MEJÍA, Carmen (1992), “O amor na obra de M. X. Queizán”, *Madrygal*, 2: pp. 11-20.
- ÁLVAREZ-URÍA, Fernando (2013), “Mujeres y política. Las políticas de las mujeres en la Segunda República y la Guerra Civil”, *Papers*, 98/4, pp. 629-646.
- CALERO DELGADO, María Luisa (2012), “La imagen de la mujer en el primer franquismo a través del «Diario Odiel»”, *EREBEA*, 2, pp. 343-369.
- CASTRO, Olga y REIMÓNDEZ, María (2013), *Feminismos*, Vigo: Xerais.
- CHICHARRO, Antonio (2011), *Entre lo dado y lo creado (una aproximación a los estudios sociocríticos)*, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- CROS, Edmond (2003), *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín: Editorial Universidad EAFIT.
- HERNÁNDEZ OCHOA, David (2011), “La «confluencia» de los géneros a través del sistema madiático: De la *mujer sumisa* y el *macho ibérico* al «ser andrógino»”, *Papers*, 98/4, pp. 569-587.
- LARRONDO URETA, Ainara (2009), “La representación pública del movimiento de la liberación de la mujer en la prensa diaria española (1975-1979)”, *Historia contemporánea*, 39, pp. 627-655.
- MALCUZYNSKI, Marie.-Pierrette. (2006), “Yo no es un O/otro”, *Acta Poetica*, 27, México, pp. 19-44.
- (1995), “Poder canónico / secularización del discurso. Elementos para una teoría sociocrítica feminista”, en *Literatura y poder*, Leuven: Leuven University Press, pp. 121-140.

- MARTINS RODRÍGUEZ, María Victoria (2011), “Cárceles y mujeres en Galicia durante el franquismo”, *Studia histórica*, 29, pp. 87-117.
- MERICLE, Megan (2012), “The Madwomen in Our Attics: «Jane Eyre» and «Wide Sargasso Sea’s» Treatment of Feminism”, *Proceedings of the National Conference on Undergraduate Research*, Utah: Weber State University, pp. 236-240.
- MOSZCZYNSKA-DÜRST, Katarzyna (2013), “Usos amorosos e identitarios de Esther Tusquets: ¿hacia una transición inconclusa?”, *Studia Romanica Posnaniensa*, Vol. 40/2, pp. 27-38.
- MOSZCZYŃSKA, Katarzyna (2012), “Amor, género y orden social en el *Último patriarca* y *La cazadora de cuerpos*, de Najjar El Hachmi”, *Sociocriticism*, Vol. XXVII, pp. 279-302.
- MOURE, T. (2012), *Queer-emos un mundo novo: sobre cápsulas, xénero e falsas clasificacións*, Vigo: Galaxia.
- NOIA CAMPOS, María do Camiño (2000), “La narrativa gallega de mujeres”, en Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Vol. VI, Barcelona: Anthropos: 237-264.
- NÚÑEZ RONCHI, Ana (2000), “Mitos y contra-mitos de la mujer libertaria en «La Indomable» de Federica Montseny”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 2000, 12, pp. 199-210.
- QUEIZÁN, María Xosé (2008) *Anti natura*, Vigo: Xerais.
- (2002), *Amor de tango*, Vigo: Xerais.
- PÉREZ REVERTE, Arturo (1996), *Nacionales malos, rojos buenos*, en línea:
<http://arturoperez-reverte.blogspot.com/2009/11/nacionales-malos-rojos-buenos.html> [20.08.2015]
- PIORNELL, Mercè (2010), “¿De una España «viril» a una España travestí? Transgresión, transgénero y subversión del poder

- franquista en la transición española hacia la democracia”, *Feminismos*, 16, pp. 281-304.
- RADECKI, Jakub (2008), “*Kobiety wypędzone*”- *Marianne Weber*, en línea:
<http://www.konflikty.pl/recenzje/ksiazki/kobiety-wypedzone-marianne-weber/> [15.07.2015]
- REIMÓNDEZ, María (2014) *A alternativa está aquí*, Vigo: Xerais.
- SEGADO BOJ, Francisco (2009), “Un tópico perpetuado. La imagen de la mujer y el feminismo en el humor gráfico de la prensa diaria durante la transición”, *Zer*, 27, pp. 203-224.
- THOMPSON, John (2009), *As novelas da memoria*, Vigo: Galaxia.
- VERDUGO MARTÍ, Vicenta (2010), “Desmontando el patriarcado: prácticas, políticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática”, *Feminismos*, 16, pp. 259-279.
- VINYES, Ricard (2009), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Barcelona: RBA libros.
- YOUNG, Iris (1992), “Marxismo y feminismo, más allá del «matrimonio infeliz» (una crítica al sistema dual)”, *El cielo por asalto*, 4, en línea:
<http://www.democraciasocialista.org/wp-content/uploads/2014/03/139104361-Young-Marxismo-y-feminismo.pdf> [15.07.2015]