

Maria Boguszewicz
Universidad de Varsovia
m.boguszewicz@uw.edu.pl

¿Cómo hablar de guerra, represión y exilio desde la perspectiva de género?

Amor de tango de María Xosé Queizán

Resumen:

La crisis económica que afecta a España desde 2008 genera varias preguntas en la sociedad sobre la clase política y su modo de solucionarla. Estas reflexiones llegan a la raíz misma del actual régimen político español y la revisión de la historia. Desde las posiciones feministas se intenta recuperar una perspectiva de género que permita incorporar a la mujer en el sistema hegemónico sin por ello neutralizar su toma de posición. *Amor de tango* de María Xosé Queizán es una de las posibles respuestas a esta interrogante. Su modo de enfrentar la Guerra Civil en Galicia y la represión de la mujer en este territorio es más bien un intento de *humanización* del discurso historiográfico que de su *desmasculinización*.

Palabras clave: *Amor de tango*, María Xosé Queizán, género, historiografía feminista, memoria histórica.

Abstract:

The economic crisis affecting Spain since 2008 raises several questions in society on the political class and possible ways of finding solutions for that. These reflections arises the questions about current Spanish political regime and revision of history. Feminists try to retrieve a gender perspective that allows

incorporating women in the hegemonic system without thereby neutralize their stance. *Amor de tango* of María Xosé Queizán is one of the possible answers to this question. His way of dealing with the Civil War in Galicia and the repression of women in this region is rather an attempt of *humanizing* his historiographical discourse than *demasculinization*.

Keywords: *Amor de tango*, María Xosé Queizán, gender, feminist historiography, historical memory.

La crisis económica que desde 2008 afecta a España y otros países europeos produce, como afirma Álvarez-Uría (2013: 630) “una amplia desafección de la política y de la clase que maneja los asuntos públicos”. Esta desafección consiste también en el rechazo del *mito de la Transición* y de la memoria histórica del Estado sobre la Guerra Civil y el franquismo (Vinyes, 2009: 23-66). Dentro de la corriente revisionista del franquismo, destaca la reelaboración de la historiografía desde la perspectiva de género. Si bien generalmente en España se emprendió esta tarea hace algunos años¹, en Galicia el tema sigue siendo un tanto descuidado (Martins Rodríguez, 2011: 90), aunque últimamente surgen cada vez más iniciativas (principalmente de alcance local) de recuperación de la memoria de las mujeres gallegas².

Antes de que lo hicieran las disciplinas académicas, fue la literatura la que debatió la represión de género en Galicia. Aunque el tema de la Guerra Civil apareció en otras escritoras³, es sin duda la obra de María Xosé Queizán la más emblemática en este sentido. Su novela *Amor de tango* de 1992 enfrenta el tema de la II República, la Guerra

¹ Habría que señalar aquí en primer lugar el trabajo fundamental de Ricard Vinyes sobre las cárceles de mujeres, *Las irredentas* de 2010.

² Por ejemplo *A memoria das mulleres* que se dedica a la recuperación de / a recuperar la historia de las mujeres en Pontevedra.

³ Otras escritoras que podríamos mencionar aquí son Marina Mayoral, Margot Chamorro, Rexina Vega y Helena Villar (con Xesús Rábade).

Civil y el franquismo de manera directa⁴ y desde la perspectiva de género por la cual aboga desde las primeras páginas:

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).

Su novela pues será la voz de esas *víctimas tácitas* que quedaron atrapadas en la relación de subsidiariedad con las *víctimas efectivas* que eran los hombres (fusilados o fugados) tras el triunfo inmediato de la sublevación militar en Galicia (Martins Rodríguez, 2011: 89).

Amor de tango comienza durante la Transición que, en la opinión de la protagonista, Margot, debería convertirse en el desajuste de cuentas con el franquismo, algo que, obviamente, no se produce: “Por ahí andan os criminais tan tranquilos” (Queizán, 2002: 159). Esta frase, referida en la novela al régimen franquista, no parece haber perdido la actualidad cuando la protagonista deambula por la ciudad.

Margot se detiene ante un cartel del *Último tango en París* en el cual la imagen de Marlon Brando y, sobre todo, la palabra *tango* la hacen recordar su juventud que transcurrió bajo el régimen republicano. Fue entonces cuando ella y sus dos amigas experimentaron por primera vez en sus vidas la libertad y algunas de ellas también el amor.

La historia de Margot es la historia atravesada por el erotismo y por la toma de conciencia de su propia corporalidad. Todo empieza con la vuelta del tío Chinto que, siendo un hombre maduro y experimentado, llega a enamorar a la joven sobrina. Además, Chinto vuelve desde la patria de tango, Argentina. Le ofrece a la moza clases de baile despertando la sensualidad dormida en su cuerpo:

Volveu o resto para Chinto que a miraba engaiolado, como a unha aparición, e, lentamente, achegou a súa boca á súa, ao principio suavemente

⁴ Algunos afirman que demasiado directa para una obra ficcional (Noia Campos, 2000: 249; Acuña, Mejía, 1992: 11).

un contacto externo que xa lle produciu un estremecemento en todo o corpo, pero despois, con ímpeto, os seus beizos pegáronse como aguaneriras, 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).

Finalmente, justo antes del golpe franquista, la relación entre ambos sale a la luz y Chinto decide volver a Argentina.

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).

En el caso de Alma, que también conoce por primera vez el amor durante la II República, el centro de interés no recae en el cuerpo y el modo en que éste experimenta el amor, sino en el alma y su dimensión espiritual. Estaría equivocado el que pensara que se trata de un amor romántico⁵ aquí, porque la relación entre Ubaldo y Alma era de signo ideológico y era la política la que más les unía. El amor calmando de ambos trae al mundo a sus dos hijas pero muy pronto la guerra entra en su vida con especial violencia: ambos son detenidos y condenados a muerte.

Chelo, en cambio, antes de la guerra ni experimentó el placer carnal de la relación con un hombre ni se enamoró a nivel plátonico de nadie. Su gran amor era el padre, un tipo encantador, muy atractivo, intelectual y con ideas políticas progresistas. Después de la sublevación militar, es detenido, juzgado y fusilado, dando así el final al mundo de ideas igualitarias y *egalitarias*. Su hija, aunque evidentemente perturbada por esta tragedia, decide finalmente casarse con un falangista. 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.

⁵ Amor-pasión que nace conceptualmente en el siglo XIX en oposición al sistema de matrimonios arreglados y contra el capitalismo (Moszczyńska, 2012: 287).

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).

Su conciencia no puede con esta carga y Chelo se vuelve loca. Éste es el momento crucial de su historia, porque la locura la sitúa fuera de las normas sociales y le permite hablar de lo que los demás callan por miedo o por convicción, o porque ya no viven para contarlo. La enfermedad mental de Chelo será, paradójicamente, su salvación.

Las tres historias representan los tres roles fundamentales en la concepción patriarcal de la mujer: la esposa, la madre y la hija. Los tres papeles, cada uno definido en función de la relación que la mujer establece con el hombre, experimentan aquí una transgresión. Las tres categorías tradicionales, emanadas desde la antigüedad y reelaboradas por la Iglesia católica, *puella*, *uxor*, *mater familias*, aún regían la sociedad española durante el franquismo (Hernández Ochoa, 2011: 572-573) y en parte también durante la Transición (Segado Boj, 2009: 219). Cada una de estas categorías de mujer tiene su representación en *Amor de tango*.

El periodo de la II República, que se correspondería con la primera categoría de *puella* en el caso de las tres protagonistas, es dominado en la novela por un clima de la libertad, igualdad y, sobre todo, de emancipación femenina. Esta etapa de sus vidas no es nada inocente ya que la aspiración de las tres amigas no podría ser más lejana de la virginidad. Margot, Alma y Chelo están buscando su lugar en la sociedad, pero más que nada, están interesadas en su corporalidad. La sociedad republicana, aún arraigada en los viejos modelos, no puede proporcionarles una perspectiva satisfactoria, por ello acuden a la abuela de Chelo, que por proceder de un mundo diferente (de Cuba), no cabe en las normas: “[...] oíran comentar que as mulatas eran máis sensuais e sentían dun modo máis espontáneo, máis primitivo, no fondo” (Queizán, 2002: 62). Este personaje secundario se sitúa en lo que Mericle (2012: 238) llama *liminal space* en relación con las dos novelas emblemáticas para el feminismo británico: *Jane Eyre*

de Charlotte Brontë y *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys. La abuela de Chelo comparte con Bertha Mason de *Jane Eyre* y Antoinette Cosway de la novela de Rhys *the problem of not belonging* (*ibidem*: 238). Margot, Alma y Chelo, aun cuando pertenecen plenamente a la sociedad, prefieren situarse en este espacio fronterizo que les permitiría no caer en una de las categorías petrificadas de la mujer.

La relación amorosa de Margot no cabe en las normas sociales, no sólo por su carácter incestuoso, sino también por el modo de percibir esta relación, es decir, en pie de igualdad con el hombre. No es casual que el recuerdo de Chinto sea evocado por la figura de Marlon Brando que la protagonista contempla en el cartel de *Último tango en París*. Sus reflexiones sobre la pérdida del atractivo de este actor americano, cuya imagen es paradigmáticamente patriarcal (*El padrino*), son una clara señal del peso del componente físico en su historia. La figura de *macho* habitualmente le sirve a la cultura patriarcal para fortalecer las relaciones hegemónicas entre los sexos (Calero Delgado, 2012: 348-350) y el régimen franquista utilizó la virilidad como símbolo de poder (Picornell, 2010: 283). En *Amor de tango* el cuerpo masculino sirve precisamente para revisar estas relaciones. El objetivo de la relación amorosa entre el hombre y la mujer es la satisfacción que les proporcionan sus cuerpos. El placer carnal está directamente relacionado con el atractivo físico que ejerce uno sobre otro. El concepto de la mujer que incluso después de contraer matrimonio (*uxor*) sigue siendo mentalmente y emocionalmente virgen (el ideal de la mujer pura y casta del franquismo), es incompatible con la liberación de la mujer. Es decir, la emancipación debe empezar por la liberación del cuerpo femenino.

Alma, al casarse con Ubaldo y parir sus dos hijas, se inscribe en la categoría de *mater familias*. En la novela se insiste precisamente en este aspecto de su historia y se le otorga prioridad al componente espiritual en la relación sentimental con Ubaldo: “Ubaldo e Alma unían a paixão amorosa coa rebeldía social” (Queizán, 2002: 89). Así, en el caso de Alma, el texto contrarresta la óptica marxista que privilegiaba lo político frente a lo privado (Thompson, 2009: 190), insistiendo que lo personal es inevitablemente lo político en el discurso feminista. Y,

una vez más, el texto recurre al elemento de opresión para construir sobre este fundamento la nueva identidad femenina. Esta vez se trata de la maternidad, que desde siempre constituía el argumento clave para mantener la hegemonía patriarcal. Cuando Alma está en la prisión esperando la ejecución, rechaza ver a sus hijas:

[...] non as volverá a ver. Non quere que llas traian, mesmo se fose posible non quería 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).

La actitud de Alma no se corresponde con la figura de madre abnegada del imaginario nacional católico. Tanto la doctrina católica, como la ideología fascista veían en la familia y la maternidad el fundamento de la sociedad (Calero Delgado, 2012: 349). Las mujeres se convertían de esta manera en las cómplices del sistema que las oprimía. En *Amor de tango* queda claro que es la sociedad el fundamento de la familia. Volvemos así a la idea central del texto de que la liberación de la mujer tiene que pasar por su cuerpo: “Seguramente a ciencia, no futuro, substituirá o útero das mulleres e isto suporá unha auténtica liberación” como afirma la misma Queizán en uno de sus ensayos (Queizán, 2008: 82).

La historia de Chelo cierra el ciclo, ya que el hilo argumentativo da aquí un giro, volviendo a la categoría de *puella*. Chelo es la única de las protagonistas que no consume la experiencia republicana de liberación del cuerpo femenino a pesar de que su padre es partidario del concepto igualitario de la sociedad. En esta historia es precisamente la relación con el padre la que se convierte en espacio polémico. Así pues, Chelo realiza el modelo conservador de la mujer casándose e inscribiéndose plenamente en las normas franquistas de funcionamiento social. Sin embargo, esta situación lleva a la inevitable contradicción entre lo que la mujer siente como *natural*, es decir su cuerpo, y lo que su mente intenta imponer como *natural*, es decir, el discurso oficial. La locura, que es consecuencia de esta incoherencia, la sitúa otra vez en este espacio fronterizo al que aspiraron las tres al principio de la historia. De modo que la única de las protagonistas que se

inscribió en el modelo de mujer, reforzado por el franquismo, acaba fuera de la sociedad, sin pertenecerle.

La historia de Chelo, uniendo los hilos de las demás historias, demuestra que la emancipación de la mujer se produce por necesidad partiendo de su corporalidad, o sea, de la naturaleza invocada precisamente tantas veces en las disputas con el feminismo (y dentro de éste). Sin embargo, esta naturaleza femenina, y aquí está la clave para no confundir el mensaje de *Amor de tango* con el feminismo esencialista, no es diferente de la masculina. Es simplemente humana. Hablando de su relación con el marxismo, Queizán insiste en el carácter eminentemente personal de cada movimiento feminista por lo cual no puede entenderse en términos confrontativos:

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 (Thompson, 2009: 191).

Entonces, ¿cómo hablar de guerra y represión en términos genéricos? En el contexto de la actual crisis humanitaria generada por el exilio masivo al que no logran dar respuesta los gobiernos de los países *desarrollados*, esta pregunta se hace aún más pertinente que en el momento en que la formulaba Queizán para España en general y para Galicia en particular. Incorporar la perspectiva femenina en el sistema hegemónico patriarcal conlleva el riesgo de neutralizarla (Malczynski, 2006: 36). La visión canonizada de la historia es la visión concebida como objetiva. Cuanto menos emocional es el discurso, tanta más distancia *objetiva* conserva. Como la dimensión emocional se oponía a la racional que representaba el varón, esta objetividad de la realidad se interpretaba como masculinización. Sin embargo, si acudimos al modo de relacionar la actual crisis humanitaria (bautizada así por los medios de comunicación), veremos que las imágenes que más influyeron en su recepción fueron las que protagonizaron

los hombres, como por ejemplo la foto de Javier Bauluz tomada en la playa de los Alemanes de Tarifa, la de Daniel Etter representando un refugiado sirio con el hijo en los brazos y, sobre todo, la de Nilufer Demir de la agencia turca Dogan que conmocionó al mundo entero con la imagen de un niño de tres años que yacía boca abajo en la playa. Resulta que el modo emocional de representar la realidad y, aún más, la guerra, el paradigma de la experiencia viril, deja de ser ya de exclusiva competencia femenina. Para no caer en el imaginario patriarcal y neutralizado de esta experiencia extrema, se recurre en su relato al discurso supuestamente femenino. Así como en *Amor de tango*, la emancipación femenina en la II República es la clave para entender el drama de la represión de la mujer en el franquismo, hoy en día el único modo de impactar la sociedad con una guerra es precisamente eludirla mostrando su reverso: la normalidad que arrastra. No se trata por tanto de superar la visión *masculinizada* de la historia sino la *deshumanizada*. De modo que la respuesta que el *Amor de tango* da a la pregunta inicial de cómo se debe enfocar el tema de la guerra, la represión y el exilio desde una perspectiva de género es que no deben presentarse desde tal perspectiva sino defenderla como la única perspectiva posible.

Referências bibliográficas

- ACUÑA, A., MEJÍA, C. (1992), “O amor na obra de M. X. Queizán”, *Madrugal*, 2, Madrid, pp. 11-20.
- ÁLVAREZ-URÍA, F. (2013), “Mujeres y política. Las políticas de las mujeres en la Segunda República y la Guerra Civil”, *Papers*, 98/4, Barcelona, pp. 629-646.
- CALERO DELGADO, M. L. (2012), “La imagen de la mujer en el primer franquismo a través del «Diario Odiel»”, *EREBEA*, 2, Huelva, pp. 343-369.
- HERNÁNDEZ OCHOA, D. (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, Barcelona, pp. 569-587.

- MALCUZYNSKI, M.-P. (2006), “Yo no es un O/otro”, *Acta Poetica*, 27, México, pp. 19-44.
- MARTINS RODRÍGUEZ, M. V. (2011), “Cárceles y mujeres en Galicia durante el franquismo”, *Studia histórica*, 29, Salamanca, pp. 87-117.
- MERICLE, M. (2012), “The Madwomen in Our Attics: «Jane Eyre» and «Wide Sargasso Sea's» Treatment of Feminism”, Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research, Weber State University, Utah, pp. 236-240.
- MOSZCZYŃSKA, K. (2012), “Amor, género y orden social en el *Último patriarca* y *La cazadora de cuerpos*, de Najar El Hachmi”, *Sociocriticism*, Vol. XXVII, Granada, pp. 279-302.
- NOIA CAMPOS, M. C. (2000), “La narrativa gallega de mujeres”, en: Zavalá, I. M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Vol. VI, Anthropos, Barcelona, pp. 237-264.
- QUEIZÁN, M. X. (2002), *Amor de tango*, Xerais, Vigo.
- QUEIZÁN, M. X. (2008) *Anti natura*, Xerais, Vigo.
- PICORNELL, M. (2010), “¿De una España «viril» a una España travestí? Transgresión, transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia”, *Feminismo/s*, 16, Bahía, pp. 281-304.
- SEGADO BOJ, F. (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, Bizkaia, pp. 203-224.
- THOMPSON, J. (2009), *As novelas da memoria*, Galaxia, Vigo.
- VINYES, R. (2009), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a lostrauumas de la historia*, RBA libros, Barcelona.