

Mujeres al margen: *Deseo de ser punk* (2009, Belén Gopegui)  
y *Daniela Astor y la caja negra* (2013, Marta Sanz)<sup>1</sup>

ANNE LENQUETTE

*Université de Limoges*

*Résumé:*

Cet article étudie les différentes formes de marginalité féminine à l'œuvre dans la fiction espagnole à partir de deux romans: *Deseo de ser punk* (2009) de Belén Gopegui et *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz. Nous nous pencherons d'une part sur le personnage de la femme hors la loi ainsi que sur celui de la «rebelle». De l'autre, nous examinerons l'écriture particulière de Marta Sanz fondée sur un discours en marge du récit fictionnel puis nous nous interrogerons sur la portée idéologique et politique de ces récits romanesques.

*Mots-clés:* marge, femme, roman, Belén Gopegui, Marta Sanz

*Abstract:*

This article tackles the various forms of female marginality in Spanish works of fiction within two novels: one by the author Belén Gopegui, *Deseo de ser punk* (2009) and the other by Marta Sanz, *Daniela Astor y la caja negra* (2013). The aim of the essay is to analyse the characteristics of the outlaw woman as well as those of the «rebellious young woman». Furthermore, the study will also focus on Marta Sanz's peculiar writing, relying on a discourse based on the margins of the fictional narrative. Finally, this thesis will examine the ideological and political scope of these novelistic texts.

*Keywords:* margin, woman, novel, Belén Gopegui, Marta Sanz

---

<sup>1</sup> Belén GOPEGUI, *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama, 2012 [1<sup>a</sup> ed. 2009]; Marta SANZ, *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama, 2013.

Hablar de marginalidad con respecto a las mujeres quizá resulte en parte tautológico. De hecho, el papel asignado a la mujer a lo largo de los siglos ha sido hasta hace poco silenciado y relegado a las mazmorras de la historia. Habrá que esperar a los años 90 para que se publique tanto en Francia como en España, bajo el impulso de Georges Duby y Michelle Perrot, una historia de las mujeres en Occidente. Este trabajo dejará una estela seguida por Marcel Rodríguez y Michelle Perrot en su documental<sup>2</sup> o por Manuel Fernández Álvarez y Ángeles Caso en sus libros<sup>3</sup>. Con ser numerosos los relatos protagonizados por mujeres en la literatura española, estas se veían abocadas, todavía en los años 40, a formas menores y solapadas de expresión: «rebeldías camufladas»<sup>4</sup>.

Conviene también precisar que las «marginadas» de las que trataremos no son seres asociales, reacios a cualquier tipo de integración e incapaces de respetar las normas de la sociedad. En las dos novelas estudiadas, *Deseo de ser punk* y *Daniela Astor y la caja negra*, la noción de «marginado» no remite a un estatus que defina al individuo (vagabundo, ladrón, anacoreta, etc.) sino a un personaje trivial, de clase media, con un entorno familiar, escolar o profesional. Tan sólo una serie de circunstancias exteriores lo llevan a cometer un acto que lo coloca fuera de la ley. La primera parte de este trabajo se dedicará, pues, a estudiar la construcción narrativa del personaje de la «marginada» en ambas novelas. No obstante, en la novela de Marta Sanz, los personajes ficcionales femeninos cobran una dimensión particular mediante un juego contrapuntístico entre ficción y documento en el que nos centraremos a continuación. Este acercamiento a la parte documental de la ficción nos conducirá a reflexionar también, en la tercera parte, sobre la «historicidad» de ambos textos y sobre su carga política e ideológica.

## **Al margen de las convenciones y de la ley: De chica rebelde a esposa delincuente**

### **La construcción del personaje de Martina: estética y léxico de la rebeldía**

Martina, la narradora autodiegética de *Deseo de ser punk*, es una adolescente de 16 años que se precia de ser normal y que se caracteriza de entrada por su medianía: «No es que yo saliera mucho. Ni poco. Ni era una chica solitaria ni la reina del mambo [...]» (p. 31). Ahora

---

<sup>2</sup> Marcel RODRIGUEZ et Michelle PERROT, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, París, Arts et éducation, Université Paris-VIII Denis Diderot, 1995.

<sup>3</sup> Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

Ángeles CASO, *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Madrid, Planeta, 2008 [1ª ed., 2005].

<sup>4</sup> Jenny FRAI, *Rebeldías camufladas. Análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*, Madrid, Ayuntamiento Alcalá de Henares/ Centro asesor de la mujer, 2003.

bien, el día 4 de diciembre, a raíz de la muerte del padre de su mejor amiga, experimenta un periodo de desazón que la lleva a suspender unos exámenes, a enfrentarse a sus padres y a vivir un conflicto interior. A lo largo del relato, la narradora en primera persona se dirige a un «tú» anónimo. Se trata en realidad de un «un puto personaje inventado», un «puto amor platónico» (p. 21). El libro que el lector tiene entre manos no es más que el cuaderno que Martina ha decidido escribir para sincerarse con este personaje imaginario y contarle sus vivencias durante este momento de crisis. La novela culmina con un acto de rebeldía, concretamente un «atentado musical». La construcción identitaria de la protagonista descansa tanto en la puesta en evidencia de un referente cultural (musical, histórico y literario) como en el manejo de un léxico particular. Tanto uno como otro están allí tan sólo para subrayar la esencia rebelde y marginal del personaje.

### *La estética cultural de la rebeldía*

Hay que señalar, de entrada, que en los tres primeros umbrales de la obra (portada, epígrafe y primeras páginas) aparecen algunos de los referentes fundamentales que van construyendo en la mente del lector la marginalidad en ciernes del personaje de Martina.

Con la fotografía en blanco y negro de Iggy Pop, la portada convoca un referente musical «punk» y anuncia la omnipresencia de la «banda sonora» en la novela. Se hace notar que la imagen y el nombre de Iggy Pop enmarcan la ficción. De hecho, la fotografía de la portada ha de relacionarse con el final del texto, es decir la elección de la canción «Gimme danger» de Iggy Pop (disco *Raw Power*, 1973) para el atentado musical, no por su letra («Tampoco la elegí por la letra», p. 152) sino por la voz del cantante y la potencia del volumen («Les pediré que suban el volumen al máximo», p. 177). Martina sabe que una revolución como la de los claveles fue desatada por dos canciones<sup>5</sup>. Por ello, cree en el poder de subversión de la música:

Creo que las canciones son una especie de bombas que explotan ordenadamente. Bombas a pequeña escala, como romper cosas pero no por frustración; [...] la voz de Iggy [...] parece estar poseído, viviendo dentro de la música. [...] Si millares de personas oían una balada oscura [...] en una versión estremecedora, con un Iggy Pop que te hace entrar en la canción tanto que es como si no sólo te erizara la piel sino todo, los pulmones, el estómago, el cerebro; [...] entonces reaccionarían (p. 154-155).

---

<sup>5</sup> «Hubo dos canciones que sirvieron de señal. La primera sonó a las once de la noche. Se llamaba “Y después del adiós” [...]. La segunda, “Grândola, Vila Morena” fue la que se hizo más famosa [...]». (p. 145).

La comparación con las bombas subraya los posibles efectos físicos, por no decir fisiológicos, de la música punk en el oyente («estremecedora», «erizar la piel [...], los pulmones, el estómago») y, a la vez, sus consecuencias en la psique («el cerebro», «reaccionar») y su poder de concienciación. Elegir la música punk es pertenecer al margen tanto por el lugar de nacimiento de ésta (el garaje) como por su carga ideológica, alejada de la sensibilidad de las salas de espera<sup>6</sup>. Y además, significa criticar el sistema capitalista, «el originario movimiento británico de mediados de los setenta estaba basado precisamente en los principios libertarios de oposición a un estado opresor»<sup>7</sup>. Lo punk tiene que ver, pues, con la estética de la marginalidad y de la resistencia.

Lo mismo pasa con la referencia poética e histórica a Sitting Bull. El epígrafe, un verso del poeta maldito Leopoldo María Panero, reza lo siguiente: «Sitting Bull ha muerto: no hay tambores que anuncien su llegada a las Grandes Praderas. Deseo de ser piel roja». Como lo recuerda el blog [deseodeserpunk.blogspot.fr](http://deseodeserpunk.blogspot.fr), Sitting Bull encarna el espíritu de resistencia ya que se enfrentó al ejército estadounidense del general Custer y ganó la batalla de Little Big Horn en 1876. En el imaginario indio e incluso europeo, representa una especie de mártir, defensor de un pueblo minoritario y «al margen» (los pieles rojas), que luchó hasta el final contra el afán de dominación de un «estado opresor» (el gobierno estadounidense). Al fin y al cabo, el epígrafe potencia la noción de marginalidad y la eleva al cuadrado, al celebrar tanto a un poeta maldito (Panero) como a un héroe del pueblo indio (Buffalo Bill).

Por último, el personaje de Martina se construye de cara al lector a partir de varias referencias literarias. Nos limitaremos a las que nos parecen más relevantes por surgir en las primeras páginas del texto. En primer lugar, Martina es vista por los demás como el paradigma de la «chica rara»: «Mis padres hace tiempo que decidieron que yo era rara» (p. 15). Ello viene corroborado por el resto de la novela: «Hay que salir para no ser un solitario, para no ser una tía rara [...]» (p. 35) o «Le asusté. Chica rara [...]» (p. 94). Fue Carmen Martín Gaité quien, en un ensayo escrito a mediados de los 80, hizo de Andrea, la protagonista de *Nada* (1944), el precedente literario de la «chica rara»:

---

<sup>6</sup> «Musicologists generally regard Iggy Pop as a proto-punk, a figure emerging from the garage rock tradition of 1960s. [...] that's the proper term garages, a marginal location from ordinary living quarters [...]. The harsh chords of garage rock antagonized cultivated, sitting-room sensibilities», in María T. PAO, «Letter from a Young Contrarian: Belén Gopegui's Deseo de ser punk», *Ojancano*, n°43, abril de 2013, p. 17-42 [p. 22 citada]. Le doy las gracias a la profesora T. Pao por haberme facilitado la lectura de su trabajo. El «garaje» aparece en la novela como un espacio idealizado por ser el de la música rock por antonomasia (*Deseo de ser punk*, p 135).

<sup>7</sup> Carmen DE URIOSTE, «Cultura punk: la *Tetralogía Kronen* de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido», *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 2004, p. 1-14 [p. 1 cité].

Este paradigma de mujer que, de una manera o de otra pone en cuestión la *normalidad* de la conducta [...] que la sociedad mandaba acatar. [...] en abierta ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores [...]. De ahora en adelante, las nuevas protagonistas de la novela femenina, capitaneadas por el ejemplo de Andrea, se atreverán a desafinar, a instalarse en la marginación y a pensar desde ella<sup>8</sup>.

Esta libertad de «desafinar» (tanto en lo relativo a la sociedad como a los gustos musicales) adquirida por la Andrea de Martín Gaité es la que va a heredar la Martina de Belén Gopegui. Nos parece también reveladora la alusión a Holden Cauldfield, el joven de *El guardián entre el centeno* (1951): «[...] no soy muy fea ni muy guapa. ¿Tú sabes si Holden Cauldfield es guapo?» (p. 35). Pese a que B. Gopegui «quería alejarse de esa novela porque hay en ella un narcisismo autocompasivo que no [le] gusta [...]»<sup>9</sup>, Martina tiene en mente a este personaje. Además, Holden Cauldfield y Andrea son personajes coetáneos (mediados de los 40- principios de los 50) que simbolizan ambos la sed de libertad de dos jóvenes que se rebelan para escapar a un destino determinado, el matrimonio y la maternidad para Andrea, una vida repleta de convenciones sociales para Cauldfield. En este sentido, se hermanan con Martina que también se rebela a su manera, no contra su educación sino más bien contra el consumismo y el individualismo a ultranza de la sociedad. Su acto de rebeldía no pasa por la decisión de estudiar (Andrea) o el rechazo de los estudios y de las convenciones de su medio social (Cauldfield) sino por la música<sup>10</sup>.

#### *El discurso de la rebeldía: un léxico recurrente*

La rebeldía adolescente de Martina queda plasmada en un léxico muy preciso. La expresión «tener música» se convierte así en una expresión recurrente a lo largo de la novela. ¿Qué significa? ¿Qué relación guarda la expresión con el espíritu de disconformidad de Martina? Señalemos que la protagonista insiste reiteradamente en que no tiene música<sup>11</sup>. De hecho, la expresión viene casi siempre definida *a contrario*. «No tener música» es ser consciente de que el «blandiblú» (p. 87), los «sonidos empaquetados» (p. 14) o

<sup>8</sup> Carmen MARTÍN GAITE, «La chica rara», *Desde la ventana*, Madrid, Austral, 1999, p. 101-122.

<sup>9</sup> Elena HEVIA, «Gopegui retrata la rebeldía de los adolescentes», *El periódico de Catalunya*, 5 de octubre de 2009.

<sup>10</sup> La marginalidad de Martina se construye también en la mente del lector a través de otras referencias que abogan por los mismos valores pero que aparecen muy posteriormente en la novela. Las dejo de lado por ser mi propósito centrarme en la construcción *ab initio* del personaje. Estas referencias posteriores remiten a dos emblemas de la protesta ciudadana: Alexandros Grigoropoulos, muerto a manos de la policía durante las manifestaciones de 2009 en Grecia (p. 112, p. 140) y V, el héroe de la novela gráfica *V para Vendetta* (p. 143).

<sup>11</sup> «Tener dieciséis años y no tener música» (p. 13); «Creo que tener dieciséis años [...] y no haber tenido música es un asqueroso desastre» (p. 13); «tener música es como tener un código» (p. 14); «Te he encontrado y tú sí tienes música» (p. 21); «Y yo, que no tenía música, que odiaba la música de mis padres [...]» (p. 36); «[...] y si no tienes música, quizás tampoco tengas nada que perder» (p. 43); «La música, la que yo quiero tener [...]» (p. 51); «Esa voz tenía música y gritaba con ella» (p. 87).

«domesticados» (p. 109) no son la música que ella busca. La música cobra, pues, la forma de un grial que tan sólo se alcanza, en el último capítulo de la novela, tras un periplo iniciático. Entre el principio y el fin de su periplo, pasa revista a un sinfín de letras y de grupos musicales que acaba casi siempre desechando. En realidad, el dar con «su» música no resulta fácil porque descansa en una forma de arrobamiento donde una ha de quedar «abducida» (p. 35), sin percepción del entorno: «La música [...], la que yo no tengo y necesito, ha de ser capaz de hacer lo que hacía el padre de Vera: borraba el mundo mientras estaba contigo» (p. 51). Tanto «abducir»<sup>12</sup> como «borrar» son verbos que apuntan hacia el poder de una música que produce en la psique humana los mismos efectos que el «raptó»<sup>13</sup> místico. Este clímax emocional se alcanza con la instrumentalización política de la canción «Gimme danger» de Iggy Pop y el desvanecimiento de Martina en el momento del «atentado acústico». Martina se inscribe en la tradición de la «canción de protesta». Por lo tanto, tener música significa para ella encontrar una música con valor de reivindicación social, en este caso subsanar el problema de la falta de locales para los adolescentes.

Ahora bien, esta expresión enigmática viene puesta en correlación con otra expresión no menos misteriosa: «tener música es como tener un código» (p. 14). La correlación entre las dos expresiones estriba en que ambas se relacionan directamente con la música. De hecho, la expresión «tener un código» procede de una canción del grupo Crosby, Stills, Nash & Young titulada «Teach your children» [Educa a tus hijos]. La letra reza lo siguiente: «You who are on the road/ Must have a code that you can live by» [Tú que estás en la carretera/ debes tener un código según el cual puedas vivir]. Los fragmentos de letra de esta canción vienen traducidos y comentados en diferentes momentos de la novela (p. 14, p. 132-133). El lector irá descubriendo que el código evocado remite a unos valores concretos como la lealtad («en mi código la lealtad es importante», p. 85). El padre de Vera encarna, para Martina, el máximo exponente de este código (p. 27, p. 45). De hecho, viene emblemático en la figura simbólica del que pega los «vasos rotos» en lugar de dejarlos tirados. Lo caracteriza la empatía con los demás y una ética del «bene agere» que le lleva a cierto altruismo. La promoción de semejantes valores supone la denuncia de una sociedad regida por el individualismo y el egoísmo («parece como si aquí sólo valiera que cada uno se busque la vida por su cuenta» afirma Martina, p. 76).

---

<sup>12</sup> «Abducir» es secuestrar a alguien, con lo cual el verbo tiene en la novela un evidente valor proléptico. Se juega claramente con la doble connotación de una palabra que remite tanto a un proceso de enajenación con respecto a la realidad como al secuestro de una persona.

<sup>13</sup> Utilizamos adrede la palabra «raptó», por tener esta las mismas connotaciones que el verbo «abducir».

A continuación, la expresión «tener actitud» resulta tan enigmática como las dos anteriores y aparece también nada más empezar la novela, como si en estos tres elementos léxicos se cifrara una declaración de intenciones fundacional o un programa de vida de la narradora. Llama la atención el maniqueísmo de una visión del mundo que parece dividirse entre los que tienen (música, código o actitud) y los que no. Sin embargo, la narradora establece un vínculo entre la música y la «actitud». Según ella, una canción puede «transformar el ánimo, llenarlo de actitud» (p. 155) y, desde luego, el rock se caracteriza por su «actitud» («¿Qué hace distinto al rock? La actitud», p. 89). No se define la noción de «actitud» hasta el final:

Estás ahí para comerte los marrones, estás ahí para mantener la cara y por eso los adultos [...] deberían tener actitud. Y a lo mejor la adolescencia es aprender a tenerla. [...] Hay quien lo llama presencia escénica, pero es la actitud [...]. «Sé, respeta, camina», hablo del «Walk» de Pantera, sí, pero creo que la actitud son esas palabras tal como las dicen ellos, [...] hablo del asco por la crueldad gratuita, hablo de reaccionar y del latido del rock and roll<sup>14</sup>.

El concepto de «actitud» tiene, pues, que ver con el hecho de «mantener la cara», con una forma de «presencia» y de «respeto» para con los demás. Teniendo en cuenta que el término «actitud» se deriva etimológicamente de «agere», es decir «actuar», podemos postular que remite a una actitud existencial basada en la firmeza («comerse los marrones», «mantener la cara») y en una capacidad de estar presente para los demás y de volcarse en ellos.

La indagación en el poder subversivo de la música (sonido y letra) y la afirmación de valores (lealtad, altruismo) en contradicción con el pensamiento dominante van conformando la construcción de un discurso rebelde acorde con la ostentación de una estética literaria y musical encaminada a sugerir una filiación entre algunos héroes de la resistencia (Sitting Bull) o de la transgresión social (Andrea, Holden Caulfield) y la narradora protagonista.

### **Sonia Griñán o el ethos<sup>15</sup> de la transgresión**

La novela *Daniela Astor y la caja negra* nos hace partícipes de la historia de Sonia Griñán y de su hija Catalina durante unos meses de la Transición española (finales del 78-principios del 79). Después de quedar embarazada en el momento en que reanuda sus estudios, Sonia

---

<sup>14</sup> Belén GOPEGUI, *Deseo de ser punk*, op. cit., p. 161.

<sup>15</sup> Le damos a la palabra una acepción que descansa sobre una forma de actuar y de vivir más que sobre una forma de hablar. Descartamos el valor retórico del término en provecho de un sentido psicológico (carácter y forma de ser) y sociológico («El ethos resulta indisoluble de un *ars vivendi*, de una manera global de actuar»). Para más señas, se leerá a Dominique MAINGUENEAU, «L'ethos», *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, p. 203-221.

Griñán, madre de Catalina y esposa ejemplar, decide abortar a pesar de la frontal oposición de su marido y de su suegra. Tras ser denunciada, es castigada con seis meses de cárcel.

Antes de abordar los aspectos relacionados con la transgresión social del personaje, importa señalar que Sonia Griñán lleva en su nombre y apellido los estigmas de la transgresión. Por una parte, Sonia es un nombre de pila que tiene fuera y dentro de España una resonancia muy particular: «En España, la moda comienza en los años 70, por ser el nombre artístico de una conocida actriz española y el nombre de una real dama europea, además de habérselo impuesto Dostoievski a la protagonista de *Crimen y castigo* [...]»<sup>16</sup>. La conocida actriz es Sonia Bruno, la real dama es Sonia de Noruega y la heroína literaria es Sonia Marmeladova<sup>17</sup>. En los años 60, Sonia Bruno encarna, con su minifalda y su pelo corto peinado con flequillo, el prototipo de la mujer libre y moderna. La historia de Sonia Haraldsen se vincula directamente con una transgresión clasista, ya que esta joven costurera de origen plebeyo acaba casándose en 1968 con Harald de Noruega, heredero del trono. Por último, la transgresión social de Sonia Marmeladova estriba en su destino de prostituta y en su redención. En efecto, esta mujer fuerte acaba expiando su culpa y salvándose al final de la obra. En el personaje de Sonia se condensan de forma implícita la libertad, la modernidad y la transgresión de las mujeres que llevaron este nombre. Por otra parte, Sonia se apellida Griñán<sup>18</sup>, lo que no deja de ser muy revelador. En efecto, la condesa de Griñán era hija de Madame de Sevigné, es decir una feminista *avant la lettre*<sup>19</sup>. Asimismo, Sonia Griñán admira a «*simondebubuar*» (p. 99) y lee *Las bellas imágenes* (p. 154). Todos estos elementos onomásticos delatan la carga simbólica del nombre de la madre y dejan entrever la posibilidad de un destino transgresor.

---

<sup>16</sup> Consuelo GARCÍA GALLARÍN, *Los nombres de pila españoles*, Madrid, Ediciones del Prado, 1998, p. 286.

<sup>17</sup> La influencia de la novela rusa viene sugerida por la propia narradora: «Pero a Sonia no le sirve de nada llamarse así, con un nombre que suena a Rusia y a nieve y a manguitos de marta y a María Silva, que hace de Anna Karenina [...] en la novela de la televisión [...]» (p. 24).

<sup>18</sup> Según la narradora, «Griñán suena a piedra, monasterio, puente, excursiones, campo, Cid Campeador, viñedos [...]», (p. 27). La afición a los nombres de la autora quedó ya señalada en su autobiografía *La lección de anatomía* (2008, reed. 2014). En ella evoca su «nominalismo» (p. 106) y su fascinación por los nombres de las personas (p. 84-85).

<sup>19</sup> El feminismo de Mme de Sevigné radicaba tanto en su feminización del lenguaje como en su modo de vida y en su proximidad con las «Preciosas». Según Ahmed JAAFARI: «[...] la préciosité tient un discours moderne sur la condition féminine. Les précieuses [...] affirment le droit de la femme à disposer librement d'elle-même, à choisir le compagnon de sa vie, à cultiver [...] l'art et les belles lettres [...]. Cette posture féministe avant la lettre fait de la préciosité un mouvement de pensée d'une grande modernité [...]. La question de la condition des femmes commence à être posée à cette époque-là, et Mme de Sévigné va donner une réponse dont l'intertextualité avec Simone de Beauvoir surprend, surtout que les perceptions de Mme de Sévigné précèdent les concepts de la théoricienne du féminisme moderne d'au moins trois siècles [...]», in <http://www.marocagreg.com>, consultado el 21/10/2014.



En realidad, la marginación de Sonia tiene dos facetas, la primera inmanente a la sociedad española y la segunda externa a ésta. La sociedad de aquel entonces descansaba sobre un patriarcado que les daba a los hombres, fueran hijos o maridos, una posición central con respecto a las mujeres. De hecho, la novela de Marta Sanz da cuenta de este papel marginal de las hijas en comparación con los hijos: «Las madres sienten predilección por sus hijos varones y se sienten hembras elegidas de la especie [...]: han parido los machos que cualquier estirpe espera para perpetuarse» (*Daniela Astor*, p. 159). Lo mismo ocurre con las esposas condenadas a la dependencia y a la infantilización con respecto a sus maridos: «[...] nuestros padres tratan a sus mujeres como si fueran aún niñas pequeñas. Caperucita no sabe atravesar el bosque» (*Daniela Astor*, p. 33). En la familia, se impone la tradición falocéntrica: «Pero aunque mi madre sugiera o chille como el pitorro de la olla exprés, en mi casa siempre se termina haciendo lo que dice mi padre» (p. 35). La marginalidad de Sonia Griñán se debe a su condición de mujer y a una subordinación inscrita en las estructuras profundas y arcaicas de la sociedad en la que vive inmersa.

Si en la novela el proceso de estigmatización de Sonia culmina con el aborto, en realidad ya viene determinado por una serie de factores externos. A imagen y semejanza de la España de aquel entonces, Sonia Griñán se nos presenta como una mujer «en transición». Forma parte de esta categoría de mujeres emancipadas que trabajan. Ahora bien, su posición profesional reproduce el esquema de la mujer satélite del hombre, puesto que es enfermera de un odontólogo. Además, se trata de una actividad a tiempo parcial (por las tardes), o sea que su trabajo no tiene una función principal dentro del núcleo familiar sino complementaria con respecto a la de su marido.

Quiere llevar a cabo «una transición» hacia otra vida, más satisfactoria. Es consciente de que esta pasa por un doble proceso de autonomización, de la mente y del cuerpo. La declaración de autonomía intelectual de Sonia se manifiesta a través de su deseo de estudiar historia del arte. Semejante decisión será un primer motivo de marginalización invisible, en particular por parte de su hija Catalina. A partir de allí, la visión que la hija tiene de su madre delata una interiorización del discurso censor de la familia y de la sociedad. La hija cree que su madre «está loca» (p. 34), que «no entiende lo que lee» (p. 71), se avergüenza «de la alumna Sonia Griñán López que no sabe analizar las frases más simples» (p. 73), siente «desprecio hacia Sonia Griñán por sus ridículas ganas de aprender» (p. 129). La hija le niega verbal y mentalmente a su madre el derecho y la capacidad de estudiar porque intuye que este acto de libertad cuestiona el frágil equilibrio del grupo familiar y/o social. Semejante

desvalorización acaba cuajando en una imagen terrorífica pero muy concreta, la imagen de la marginada por antonomasia: la loca. La madre queda apartada, imaginariamente, del mundo civilizado: «[...] me imaginé a mi madre con camisa de fuerza, bizqueando, mientras le salían espumarajos entre los dientes» (p. 161).

La segunda etapa de la gesta de Sonia Griñán hacia la autonomía consiste en disponer libremente de su cuerpo<sup>20</sup>. Ello la lleva a abortar a pesar de las presiones familiares y de un marco legal represivo. De hecho, el aborto constituía en 1978 un delito con respecto a la ley<sup>21</sup>, en particular con respecto al artículo 413 del Código Penal que databa del franquismo y que preveía la cárcel<sup>22</sup>. Ahora bien, la novela se sitúa acertadamente en los 78-79, es decir, unos años bisagra en que se aprobó la Constitución y en que el problema del aborto saltó a la palestra mediante el caso de las abortistas de Basauri. Con el encarcelamiento de Sonia Griñán, lo que surge ahora es el espectro de otra marginada por excelencia: la delincuente. En el caso de la protagonista, el castigo será social (la cárcel), además de profesional: «La veo decirle al doctor Parra «Hijo de puta» cuando no la readmita. Sonia Griñán será una mujer con antecedentes penales y volverá a hacer aquellos trabajos del pueblo que ya creía olvidados» (p. 235). Peor aún, la novela pone énfasis en el carácter hereditario de la infamia. Cuando Catalina intente integrar un grupo de guitarristas de Dios, quedará excluida del grupo y sufrirá los insultos de los demás:

- Sí, tiene monos en la cara. Y una madre delincuente. [...]
- Para hacer algo así, hay que ser muy puta. [...]
- ¿Por qué no vuelves a subir a tu casa y asesinas al loro con una ramita de perejil?
- Asesina.
- Bruja.
- Hija de puta.
- Deberías quedarte estéril.
- Tú y tu madre. Las dos. [...]
- ¿Pero vosotros qué clase de cristianos sois ? [...]
- Unos que no matan niños [...]. (p. 210-211)

---

<sup>20</sup> Recordemos que este tipo de reivindicación no pertenece a épocas pasadas. En febrero de 2014, a modo de protesta contra la reforma de la Ley del Aborto del gobierno Rajoy, cientos de mujeres acudieron al Registro de la Propiedad de varias ciudades para inscribir sus cuerpos, con el impreso oficial de bienes muebles en mano. Pretendían también denunciar la «expropiación» a que se ve sometido el cuerpo de la mujer.

<sup>21</sup> La ley de despenalización del aborto se vota en 1985. A partir del caso de las abortistas de Basauri (1979), las feministas «trabajaron denodadamente en pro de las acusadas [...] sensibilizando a la población a favor del derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo y a la libre maternidad así como sobre la justa reivindicación de una ley en este sentido [...], in María Ángeles LARUMBE, *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 150.

<sup>22</sup> Este artículo de 1944 rezaba lo siguiente: «La mujer que produjera su aborto o consintiere que otra persona se lo cause será castigada con la pena de prisión menor».

En este breve intercambio, se convoca a todas las marginadas de la historia de la mujer (bruja, puta, asesina) como para mejor subrayar las múltiples facetas de la marginalidad femenina.

Con Martina y con Sonia Griñán, se está frente a dos formas muy diferentes de marginalidad. En *Deseo de ser punk*, Martina adopta un ideal que la lleva a situarse voluntariamente al margen del mundo de los adultos mientras que Sonia Griñán queda marginalizada por su encarcelamiento, muy a pesar suyo. Además, la marginalidad de Martina corresponde a una construcción imaginaria inspirada en una visión literaria, musical, idealizada y hasta cierto punto «romántica»<sup>23</sup> de la rebeldía mientras que la de Sonia Griñán corresponde a una realidad muy dura (la cárcel), impuesta por las leyes y por una sociedad falocéntrica. Por último, el acto marginal de Martina no tendrá consecuencias (se desmayará y no llegará a suicidarse). En cambio, el acto marginal de Sonia Griñán (el aborto) se saldrá con unos meses de cárcel y el oprobio para ella y su hija.

## **Al margen del relato ficcional: las «cajas negras» de Daniela Astor**

### **La metáfora de la caja negra**

La expresión «caja negra» remite al «aparato que, en un avión, registra todos los datos e incidencias del vuelo» (*Diccionario Clave*). En caso de accidente, todo queda grabado en ésta. En la novela, esta imagen metaforiza la psique humana, es decir el lugar en que se registran las palabras, las emociones, las imágenes oníricas, mnemónicas, icónicas etc. De hecho, la ficción se construye en parte mediante la técnica del contrapunteado, es decir que en el relato alternan la ficción narrada por una instancia en primera persona, que cuenta la historia de Catalina (alias Daniela Astor) y de Sonia Griñán, y una serie de diez «cajas», o apartados documentales, diseminadas e intercaladas entre los diferentes capítulos del relato ficcional. Las cajas negras se nos presentan desde el principio como un documental de Catalina H. Griñán titulado «La caja negra» y rodado en 2014 (MMXIV, p. 17) por la protagonista ya adulta. El lector se encuentra, pues, frente a un doble discurso: el de la ficción, totalmente inventado y compuesto esencialmente por palabras y, al margen de este, el discurso del (falso)

---

<sup>23</sup> Con este adjetivo, no me refiero a la corriente literaria del romanticismo sino más bien a algunos rasgos «psicológicos» del personaje romántico en el imaginario colectivo: exaltación del yo, insatisfacción ante el mundo, búsqueda de un ideal, yo herido y atormentado, tendencia a la soledad y a la ensoñación etc. Sin embargo, Martina no es *stricto sensu* un personaje «romántico», aunque sólo fuera porque pasa de la «contemplación» del mundo a la acción.

documental, basado en blogs, vídeos y páginas web ubicados en la red. Un añadido final (p. 265-267) le proporciona al lector las direcciones electrónicas en las que se inspiran las cajas.

Cada caja lleva un título: «Una teta intelectual», «Señoras», «Fantaterror español», «Fragilidad», «La muerte de Sandra Mozarowsky y otras perlas del cronicón amarillo», «Destape», «Españolas en París», «Subasta», «Fata Morgana se pone las bragas de oro» y «los platos bárbaros». La mitad de las cajas evoca, por medio de una voz en off y de retazos de imágenes (fragmentos de películas o de programas televisivos, anuncios, entrevistas), a algunas de las actrices más emblemáticas de la Transición: Susana Estrada (caja 1), María José Cantudo (caja 2), Ámparo Muñoz (caja 4), Sandra Mozarowski (caja 5) y Bárbara Rey (caja 10). Dos de las cajas nos proponen un repaso del cine de la Transición, ya sea a través del subgénero del cine de terror erótico (caja 3) y de la comedia de destape (caja 6), o bien a través de películas de culto como *Españolas en París* de Roberto Bodegas (caja 7), *Fata Morgana* o *La muchacha de las bragas de oro*, ambas dirigidas por Vicente Aranda (caja 9). Por último, la caja 8 pasa revista a algunas portadas eróticas de la revista *Interviú*. Se encuentra el mismo esquema en cada caja: frente a unas líneas entre paréntesis y en negritas que van indicando, a modo de didascalia, la intensidad del volumen, el fondo musical, la presencia de una voz en off, de fotos, de fotogramas, de carteles o de imágenes de película, el lector «oye» la descripción o el comentario de la voz en off – la voz de Catalina Griñán, narradora y personaje de la ficción pero también directora del documental – sobre el tema elegido.

La «caja negra» del título remite, por tanto, al conjunto de estas cajas que van conformando un imaginario personal (el de la propia Marta Sanz; también el de Catalina Griñán, directora de un documental inspirado en su panteón interno de imágenes de la Transición) y colectivo (el de la generación de la Transición en quien perviven todavía hoy estas imágenes; el de los lectores que no han conocido este periodo pero que pueden ir construyendo una historia fotográfica, televisiva y fílmica de la Transición y de sus musas gracias al estímulo del documental).

### **De la ficción al (falso) documental**

El lector podría, a primera vista, tener la impresión de que el relato documental (las «cajas») no guarda relación alguna con el relato ficcional. Esta aparente disyunción resulta engañosa. Para empezar, el personaje de Catalina Griñán, artífice de ambos relatos, cumple la

función de hilo de Ariadna. Es la voz adulta tanto del relato ficcional<sup>24</sup> como del documental. En la ficción, la voz de Catalina recuerda *a posteriori* la fascinación ejercida por cierto modelo de feminidad mientras que en el documental rastrea los orígenes cinematográficos de dicha mitología femenina. Llama la atención el que el documental venga interrumpido, en la caja 6, por un corte en que «Catalina, sin maquillar, mira a cámara y se burla del texto en off» (p. 138). El que Catalina se burle de su propio texto le otorga un nuevo estatus. Ya no es tan sólo una voz sino que la aparición de su cara ante la cámara y la descripción que de ella se hace le otorga cierta corporeidad, como un plus de realidad. Esta injerencia de la autora, además de recordar la presencia de otra autora detrás de la novela, pone en evidencia la falsa objetividad de un documental que sacrifica la imparcialidad en aras de lo espectacular mediante el uso de superlativos («una guapísima Patricia Adriani») o de fórmulas con gancho («Valerio Lazarov, verdadero espeólogo de talentos femeninos»).

A continuación, hay que subrayar que, a lo largo de la novela, la narradora no escatima esfuerzos para crear un vínculo narrativo entre la ficción y las «cajas». Por ejemplo, la primera caja versa sobre una foto que causó escándalo en 1978: la de Susana Estrada que se saca un pecho en un acto oficial con el alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván. De forma lógica, la ficción empieza con los comentarios de un personaje novelesco sobre esta foto (real). Asimismo, la caja 2 incluye un corte publicitario en que «María José Cantudo aparece en un vídeo para exaltar las virtudes de su casa, que acaba de poner en venta» (p. 41). El relato ficcional que sigue a la caja 2 empieza con una alusión indirecta a semejante práctica: «Como las actrices que enseñan sus casas en las revistas del corazón [...]» (p. 45). Acatando las mismas pautas, la caja 3 enlaza con la ficción. Inmediatamente después de las «imágenes de prácticas bondage» (p. 63) que cierran la caja 3, el lector se sumerge en la ficción y descubre a Gloria Adriano «tendida sobre la cama [...] [que] gime con las muñecas atadas a los barrotes del cabecero» (p. 65). Además, las actrices o musas de la Transición evocadas en las diferentes cajas van apareciendo también a lo largo de la ficción. Las actrices de la Transición, que aparecen en el falso documental, están omnipresentes en el universo de las dos niñas de la ficción por medio de la tele (cf. la referencia al programa *Eva a las diez*, p. 33, o a la película *Las garras de Lorelei*, p. 67) y de la prensa del corazón. Están tan empapadas de este entorno que este pasa a ocupar todo su mundo imaginario, desde las fantasías orales (repentizan las entrevistas de famosas que hablan del amor, p. 176) hasta los *collages* del

---

<sup>24</sup> Catalina H. Griñán, narradora en primera persona del relato ficcional, tiene 50 años cuando rememora su infancia (p. 128, p. 130, p. 173).

cuaderno de la niña Catalina («la boca de Sara Mora, los ojos de Pilar Vázquez, el pelo rubio de Maribel Martín», p. 131) pasando por los juegos en la leonera. En efecto, Catalina y Angélica se encierran en la sala de juegos para transformarse en mujeres fatales o en actrices. Por arte y magia de la palabra y del travestismo, Catalina se convierte en Daniela Astor y Angélica en Gloria Adriano. El contrapunto «documental» hace desfilar ante nuestros ojos las estrellas del destape, es decir los modelos femeninos que contribuyeron a la construcción identitaria de las dos niñas. Por lo tanto, la relación entre ficción y (falso) documental subraya la filiación entre las niñas y sus modelos femeninos. A mayor abundamiento cuando el tema medular de la ficción – el aborto en España a finales de la Transición – viene retomado de forma más o menos solapada en las cajas 5, 6 y 7. Estas forman un núcleo que vuelve una y otra vez sobre el tema de la novela.

En efecto, la caja 5 se centra en la muerte de la joven actriz tangerina Sandra Mozarowski en 1977 en condiciones misteriosas. La caja se cierra con una evocación de la posible relación de la actriz con el rey y con una controversia desde algunos blogs sobre un posible embarazo. La tesis conspiracionista, según la cual la actriz hubiese sido asesinada por los servicios secretos, no es más que un pretexto para poner énfasis en el peso sumamente político del embarazo. Las cajas 6 y 7 se adentran en el tratamiento del tema de la maternidad en el cine desde dos perspectivas convergentes. Si la comedia de destape encomiaba la fertilidad del hombre y la fecundidad de la mujer en películas como *El padre de la criatura* (Pedro Lazaga, 1972), el mismo año una película titulada *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1972) se aproximaba a la problemática del aborto «desde la sordidez y la parafernalia de la hechicería» (p. 169). No obstante la puesta en evidencia de la visión «machista» (p. 133) o «reaccionaria» (p. 169) del cine sobre el embarazo o su interrupción le permite a la documentalista facilitarle al lector datos históricos sobre el aborto que enlazan directamente con la historia ficcional de Sonia Griñán:

En España pronto la interrupción voluntaria del embarazo fue esgrimida como un derecho de las mujeres. [...] En España había mujeres encarceladas por haber abortado. El código penal franquista continuó vigente incluso después del referéndum de la Constitución. [...] La mujer que abortaba podía cumplir condenas de entre seis meses y seis años. [...] En España, hasta el año 1978 no fueron legales los métodos anticonceptivos (p. 171).

Según reza la didascalía en negritas, este comentario en voz en off viene asociado con una «panorámica y fotos en detalle de manifestaciones y concentraciones feministas del periodo al que se hace referencia» (p. 171). El verismo y realismo de estas supuestas imágenes documentales (el lector tiene que imaginarlas) se compagina con la historicidad de los datos

proporcionados. Paradójicamente, a pesar de descansar esencialmente sobre ficciones fílmicas y sobre las actrices como papeles y como personajes más que como personas, la parte documental de la novela nos proporciona el contexto en que se desenvuelve la ficción y, al mismo tiempo, arroja una luz «realista» sobre esta e indaga en los cimientos culturales e ideológicos de la sociedad postfranquista.

## **El mensaje contrahegemónico y subversivo de la ficción: una respuesta al discurso dominante**

### **Centro y márgenes del espacio literario**

Algunos críticos como Alain Brossat<sup>25</sup> han señalado la existencia de cierto ecumenismo cultural, o por decirlo con palabras de Marta Sanz de un «discurso único» y de una «uniformización espúrea de la opinión»<sup>26</sup>, en las sociedades democráticas actuales. En España, el espectro del cainismo de la guerra civil y la necesidad de «consenso» durante la Transición han sido terreno abonado para el enraizamiento de semejante unanimismo. Como lo recalca Anne-Laure Bonvalot:

En Espagne [...] ce qui prévaut, c'est précisément une acception rassembleuse et fédératrice de la culture, qui servira l'établissement d'un modèle consensuel. [...] une culture définie [...] comme un espace consensualiste dont les discours «non-idéologiques» configurent à loisir le champ du possible en littérature, dans un mouvement global d'invisibilisation ou de marginalisation de la parole dissidente<sup>27</sup>.

En el campo cultural los textos y autores «no-ideológicos» llevarían, pues, la voz cantante. Existiría en España un boicot invisible de la diversidad cultural y un ostracismo encaminado a apartar del campo literario a los autores «disidentes», es decir, a los que se valen de la ficción para pregonar discursos ideológicos. Da la casualidad de que Belén Gopegui y Marta Sanz pertenecen precisamente a esta franja del campo literario. Ambas son escritoras comprometidas, por no decir «politizadas», que comparten postulados afines y un léxico similar en lo que respecta a su visión del novelista y al papel de la literatura hoy en día. Los han teorizado en sendos ensayos.

El parentesco ideológico y político de ambas novelistas se trasluce, por ejemplo, en el hecho de que, en un ensayo firmado por un colectivo de escritores (entre los cuales Marta

---

<sup>25</sup> Alain BROSSAT, *Le grand dégoût culturel*, Paris, Seuil, 2008.

<sup>26</sup> Marta SANZ, «Razones para la novela hoy», *Youkali. Revista crítica de las artes y del pensamiento*, 2012, p. 1-6.

<sup>27</sup> Anne-Laure BONVALOT, «Pragmatique du roman engagé: *Babelia* ou le partage du possible en littérature», *Dissidences*, n°5, Primavera 2013, p. 1-11 [p. 3 citada], para una consulta en línea: <http://revuesshs.u-bourgogne.fr>

Sanz), se cita a Belén Gopegui y se comentan sus escritos<sup>28</sup>. Apoyándose en una fraseología marxista, Sanz y Gopegui abogan por una literatura ubicada en los márgenes de un sistema dominado por la lógica del mercado y la sociedad de consumo «capitalista». Para Marta Sanz y su colectivo, la literatura viene condicionada por «los intereses de la clase dominante capitalista»<sup>29</sup>. Del mismo modo, para Belén Gopegui, la verosimilitud literaria «ha sido secuestrada por los dueños del discurso dominante»<sup>30</sup> y los personajes negativos de muchas novelas «sirven al régimen capitalista vigente»<sup>31</sup>. Además, ambas denuncian la hipocresía de un sistema discriminatorio que rechaza en literatura determinado discurso político, muy concretamente el de la izquierda radical y del marxismo<sup>32</sup>. Para B. Gopegui, en la novela «la prohibición de la política es, como casi siempre, la prohibición de una política determinada aunque nadie la enuncie con claridad»<sup>33</sup>. Muy parecidamente, el colectivo de Marta Sanz pone énfasis en una censura implícita que arremete «contra determinados discursos políticos e ideológicos mientras que a otras formas de discurso, igualmente ideológico, se las denomina por medio de otras categorías *aideológicas*»<sup>34</sup>. Por último, tanto para Marta Sanz como para Belén Gopegui la «literatura política» no coincide necesariamente con un «tema que el lector pueda reconocer dentro del campo semántico de *lo político*»<sup>35</sup>, tampoco «la que se ocupa sobre todo de la política»<sup>36</sup>.

¿Cómo se ha de entender este concepto de «literatura política»? Para ambas, la literatura política guarda relación con un saber. Los narradores de las novelas de B. Gopegui «no narran para *entender* sino para *saber*, para buscar los pliegues epistemológicos de la realidad [...]»<sup>37</sup>. Asimismo, este requisito sigue vigente para Marta Sanz, puesto que, según esta, el autor aspira a «colocar a [sus] lectores en un brete cognoscitivo»<sup>38</sup>. Además, ambas creen en el poder performativo de la literatura. Si para Marta Sanz la literatura tiene que «dejar atrás su función de interpretar el mundo y empezar a cambiarlo»<sup>39</sup>, Belén Gopegui utiliza la novela

---

<sup>28</sup> Marta SANZ, David BECERRA MAYOR, Raquel ARIAS CAREAGA y Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Qué hacemos con la literatura*, Barcelona, Akal, 2013, p. 45-48.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>30</sup> Belén GOPEGUI, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Universidad Complutense, 2008, p. 41.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>32</sup> Anne-Laure BONVALOT, *art. cit.*, p. 5-6.

<sup>33</sup> Belén GOPEGUI, *Un pistoletazo en medio de un concierto...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>34</sup> Marta SANZ *et alii*, *Qué hacemos con la literatura*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>35</sup> Marta SANZ, *art. cit.*, p. 4.

<sup>36</sup> Belén GOPEGUI, *Un pistoletazo en medio de un concierto...*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>37</sup> Luis MARTÍN-CABRERA, «Presentación», in Belén GOPEGUI, *op.cit.*, p. 8.

<sup>38</sup> Marta SANZ, *art. cit.*, p. 3.

<sup>39</sup> Marta SANZ *et alii*, *Qué hacemos con la literatura*, *op. cit.*, p. 55.



como «instrumento para transformar las condiciones de existencia»<sup>40</sup>. No obstante, esta le da al término «político» una carga semántica más amplia que la habitual. Para ella, lo político abarca a la vez el contexto socio-económico y la psique humana. Puede tener una vertiente «intimista» y remitir a lo que ocurre dentro del alma, a la intimidad de las conciencias. Tiene que ver con la insumisión de los personajes y la legitimación de la lucha individual y colectiva en la trama narrativa<sup>41</sup>.

El caso de Marta Sanz y de Belén Gopegui es una prueba de que, a pesar de su heterodoxia cultural, la novela política consigue existir en los márgenes del campo cultural<sup>42</sup>. Ahora bien, este tipo de novela no aspira a quedar marginalizada sino a entrar en el campo cultural. Desde este punto de vista, resulta muy reveladora la metáfora del caballo de Troya (CT) para introducirse en la CT (Cultura de la Transición)<sup>43</sup>, o sea en la cultura «oficial», «bienpensante» y/o «políticamente correcta».

### **Subversión de la ficción: las sociedades democráticas en la picota**

A pesar de compartir muchas afinidades en lo que respecta a la misión política de la novela, cada una de estas escritoras le hinca el diente al tema de la sociedad de forma muy personal. Sería poco acertado reducir la novela de Gopegui a una novela sobre el poder subversivo de la música. La subversión de semejante ficción radica sobre todo en su incitación a actuar. La alusión a la revolución portuguesa (p. 145), la recuperación de una tradición de personajes rebeldes (sean ficcionales o no) y la actuación individual de Martina le proponen al lector un mismo modelo: el de la posibilidad de la disconformidad individual y colectiva. Martina encarna a un personaje que no se resigna<sup>44</sup> y que intenta crear una brecha en el «sistema» de los poderosos a partir de una demanda: «–Es una sola: locales para los adolescentes. [...] Locales donde podamos juntarnos cuando nos parece [...]. – ¿A quién le haces esa demanda? – A los adultos con poder, a vuestros jefes, a los banqueros [...]» (p. 184). Los locales no son más que la imagen de la necesidad de un «espacio» simbólico, en relación con el reconocimiento social y económico de la juventud. Más allá del

---

<sup>40</sup> Luis MARTÍN-CABRERA, «Presentación», in Belén Gopegui, *op.cit.*, p. 8.

<sup>41</sup> Belén GOPEGUI, *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>42</sup> Hablando de sus pinitos en literatura y de la cultura de la Transición (CT), Belén Gopegui opina que «en aquellos días – y la pregunta es si aún ahora – no existía literatura española al margen de la CT», in Guillem MARTÍNEZ *et alii*, «CT: ¿para olvidar qué olvido?», *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Mondadori, 2012, p. 207-216.

<sup>43</sup> Belén GOPEGUI, *op. cit.*, p. 209.

<sup>44</sup> Para poner en perspectiva a este personaje, recordemos que el bestseller de Stephane HESSEL, *Indignez-vous ! (¡ Indignaos !)* se publica en 2010, es decir al año siguiente de la novela de B. Gopegui. Los movimientos del 15-M empiezan en mayo de 2011. Todo pasa como si B. Gopegui hubiese intuido algo que estaba en el aire, «l'esprit du temps».

replanteamiento de la posición del adolescente (y del joven) en la sociedad de hoy, el ejemplo de Martina alimenta la creencia de una posible desestabilización del sistema establecido y de los «explotadores» (la Banca y los «jefes» en sentido literal y figurado). Con todo y ser una iniciativa individual, Martina es consciente de la fuerza de los medios de comunicación. Por eso, su atentado radiofónico podría generar émulos y despertar las conciencias. Así lo expresa la protagonista: «[...] millones de personas [...] mil, más mil, más mil y así muchísimas. Yo creo que por lo menos a una parte de esa gente le pasará algo» (p. 177). Esta frase, con sabor metaliterario, resume también el alcance de la literatura, y quizás la finalidad de esta novela.

Con Marta Sanz cambia la mirada: no se analiza el papel de los adolescentes en las sociedades democráticas<sup>45</sup> sino el papel y la imagen de la mujer española durante la Transición. El enfoque elegido descansa sobre un cuestionamiento de estos a partir de dos temas: por una parte, las representaciones del aborto (y de su corolario, la maternidad) y por otra, la representación del cuerpo a partir del famoso «destape».

Esta problematización del aborto se logra mediante la ejemplificación del conflicto entre los valores progresistas de la Transición (encarnados por Sonia Griñán y su amiga Inés) y los valores rancios y casposos del patriarcado (encarnados por el marido de Sonia y la abuela Consuelito). Notaremos que, con el encarcelamiento y el ostracismo social, la resolución del conflicto se hace a costa de los valores progresistas. Además, la alternancia entre ficción y documental enfatiza el hiato entre la realidad del aborto y sus representaciones cinematográficas. La parte documental, que completa la ficción y arroja una luz nueva sobre esta, también subraya el acondicionamiento cultural secular que las mujeres padecieron. El enaltecimiento sistemático de la maternidad en las películas españolas aludidas, su asociación explícita con la feminidad (caja 6) y la tremendización del aborto en numerosas películas (*Españolas en París* vg, caja 7) subrayan el papel nada inocente de lo cultural en nuestras construcciones identitarias. *A contrario*, el aborto ficcional de Sonia Griñán muestra un aborto realizado en un ámbito médico, sin traumas ni victimización. Muy al contrario, se trata más de

---

<sup>45</sup> La acción transcurre en Madrid pero la actitud de Martina, sus gustos musicales (esencialmente anglosajones) y sus problemas familiares (paro del padre, accidente del hermano, falta de comunicación intergeneracional, etc.) universalizan al personaje. El medio (la gran urbe) y los hábitos descritos podrían remitir a cualquier país democrático industrializado.

un acto de libertad y de una forma de asumir el propio cuerpo. De ahí que la autora<sup>46</sup> y la crítica Myriam Roche<sup>47</sup> hayan calificado la obra de «novela feminista».

La reflexión sobre el cuerpo se hace primero desde el cuestionamiento del fenómeno del «destape». El que las dos niñas de la ficción, Catalina y Angélica, se disfrazen de actrices del destape, las cuales aparecen a su vez en las películas, portadas o carteles evocados en las «cajas» del falso documental, plantea un doble interrogante con respecto al significado del destape. Según la vulgata de la Transición, el destape coincidió con la liberación de la mujer. En 1975, el desnudo de María José Cantudo en *La trastienda* (caja 2) o, en 1978, el pecho de Susana Estrada (caja 1) simbolizan en el inconsciente a la vez la libertad en germen del país y la incipiente liberación de la mujer. Ahora bien, a modo de contrapunto, el encarcelamiento de Sonia Griñán desmiente este discurso oficial. Muy reveladora también viene a ser la caja 8 en la que el lector presencia la subasta de portadas de *Interviú* a través de Internet. La mujer supuestamente «liberada» ha pasado a ser una mujer objeto, una mera mercancía. El lector no puede más que preguntarse si la Transición consiguió una aportación real a la causa de la mujer o si fue una trampa comercial duradera<sup>48</sup>. Además de este primer interrogante, la novela cuestiona el paradigma de lo masculino y de lo femenino. Las «cajas» que evocan las películas de la Transición ponen énfasis en el papel de *voyeur* del hombre y en la puesta en escena erotizada de las mujeres conforme a patrones ideados por la «rijosidad y [el] machismo basal» (caja 6, p. 133) de este. Al fin y al cabo, la novela nos lleva a preguntarnos si el destape fue una erotización voluntaria de la mujer para conformarse al deseo masculino, y en caso de que así sea, por qué asumieron las mujeres estas pautas masculinas. Es este otro indicio de que no se trataba de una liberación sino, muy al contrario, de una imposible liberación, un imposible desprenderse de esquemas machistas seculares. A continuación, los juegos de disfraces de las niñas, directamente inspirados en los modelos de mujer de la Transición, subrayan claramente el impacto de estos en la construcción de una identidad femenina. Por último, la problematización del destape se lleva a cabo deslindando una diferencia terminológica entre destape y desnudo: «El desnudo se transforma en destape cuando se vacía de sentido y de oportunidad» (p. 138, caja 6). La novela propone a través de las diferentes «cajas» un historial cinematográfico que pone de manifiesto cierta evolución en

---

<sup>46</sup> Paula CORROTO, Entrevista a Marta Sanz, 26 de noviembre de 2013, disponible en línea: <http://escomberoides.blogspot.fr>, consultado el 8 de mayo de 2014.

<sup>47</sup> Myriam ROCHE, «Daniela Astor y la caja negra: una novela de mujer», *Ínsula*, n°813, setiembre 2014, p. 33-34.

<sup>48</sup> Myriam Roche califica este proceso de explotación del cuerpo de la mujer, al amparo de la Transición, de «gran fraude».

el uso del desnudo femenino. En los años 60, el desnudo cobró en la Escuela de Cine de Madrid una dimensión claramente política por ser «un modo de superar los tabúes» y «una forma de lucha contra la moral pacata y represiva de los curas y del franquismo» (caja 9, p. 227). A raíz de la muerte de Franco surgió el cine del destape, en particular «el fantaterror» (caja 3) y la comedia de destape (caja 6). A mediados y finales de los 70 hubo «un punto de inflexión entre la actriz de destape y la actriz que se desnuda» (caja 9, p. 229). Sólo entonces, actrices como Ángela Molina o Victoria Abril se desnudan «porque le[s] da la gana y no porque nadie desee verla[s]» (p. 229). Dicho de otro modo, «desnudarse es una manera de dominar. No de someterse» (p. 229). Este balance cinematográfico subraya el carácter más subversivo del desnudo que del destape. De hecho, si el destape contribuyó a la liberación de las costumbres y de la mujer, lo hizo a partir de una exhibición gratuita del cuerpo. En cambio, el desnudo implicaba una intencionalidad de la exposición, fuera ésta una señal de protesta o una manifestación de libertad.

## **Conclusión**

Huelga decir que la noción de «margen» resulta polifacética. Puede remitir bien a una técnica formal de escritura (ficción vs cajas al margen de la ficción), bien a unas modalidades de transgresión encarnadas por personajes ficticiales (Martina y Sonia Griñán), o a la producción de un discurso disidente (crítica de la sociedad consumista y capitalista, deconstrucción de la doxa de la Transición) y al consiguiente posicionamiento de algunos autores en el campo cultural. En todo caso, la complejidad del concepto de «marginalidad» estriba en el hecho de que suele ser sinónimo de exclusión o aislamiento pero, al mismo tiempo, lleva consigo un innegable componente de avance social. Las dos novelas estudiadas constituyen una aportación, que por ser ficcional no deja de ser eficaz, a la causa de la mujer y de la juventud.