

# Representaciones de identidades femeninas a partir de tradiciones masculinistas en *Susana y los viejos* de Marta Sanz<sup>1</sup>

REPRESENTATIONS OF FEMININE IDENTITIES FROM MASCULINISTS TRADITIONS IN *SUSANA Y LOS VIEJOS* BY MARTA SANZ

ADRIANA VIRGINIA BONATTO\*

**Resumen:** La novela *Susana y los viejos* (2006) reescribe dos tradiciones masculinistas. Por un lado, la novela *Fortunata y Jacinta* de Galdós, representación emblemática del realismo decimonónico, y, por el otro, la historia bíblica de “Susana y los viejos”, perteneciente al Libro de Daniel en el Antiguo Testamento. Ambas tradiciones reciben en el texto de Sanz una vuelta de tuerca que pone en juego la representación del sexo femenino y del deseo, junto con la de la lógica del agrado (o el modelo del ángel del hogar) como expectativa de la conducta de las mujeres.

**Palabras clave:** literatura española contemporánea (novela realista); estudios de género

**Abstract:** The novel *Susana y los viejos* (2006) rewrites two masculinists traditions. On the one hand, the novel *Fortunata y Jacinta* de Galdós, which is an emblematic representation of nineteenth-century realism, and, on the other hand, the bible story of “Susanna and the elders” from the book of Daniel in the Old Testament. Both traditions are turned upside down in Sanz’ Text, challenging the representation of female sex and desire, as well as the logic of pleasure (or the home angel model) as an expectancy of women’s behavior.

**Key words:** Spanish contemporary literature (realistic novel); gender studies

\* Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Correo-e: virginiabonatto@yahoo.com

Recibido: 16 de diciembre de 2016  
Aprobado: 4 de mayo de 2017

1 Este artículo surge de la ampliación de una ponencia presentada en el III Coloquio Internacional de Estudios *Queer Sexualidades/Textualidades*, que se llevó a cabo en la Universidad Nacional de La Plata, los días 13 y 14 de octubre de 2016.

**S***usana y los viejos*, la novela de Marta Sanz que en 2006 fuera finalista del Premio Nadal,<sup>2</sup> suscitó en las reseñas que sobre ella se publicaron la pregunta, para nada menor, acerca de su adscripción genérica. Desde caracterizaciones como “realismo sucio” o “expresionismo” y “estética feísta” (Sanz Villanueva, 2006 y García, 2006) a otras como “neorrealismo” (Sánchez Dueñas, 2012), la novela no pasaría inadvertida, y es muy probable que esa incomodidad clasificatoria tuviera algún vínculo con el tratamiento que la escritora madrileña hace sobre el deseo femenino no estereotipado y la atracción sexual hacia el cuerpo envejecido (Doria, 2006). Por su parte, la autora ha afirmado, en relación con su obra, que no debería hablarse de realismo sucio, sino de “terror realista”, en el sentido de novela de desvelamiento de los elementos violentos e injustos que pueblan la realidad y la convierten en un lugar inhabitable (García, 2006). *Susana y los viejos* propone la reescritura de dos tradiciones: la tradición literaria del realismo galdosiano y su paradigmática novela *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas* (publicada en 1887) y la tradición bíblico-pictórica de la historia de “Susana y los viejos”, perteneciente al Libro de Daniel en el Antiguo Testamento, y que ha sido objeto de representación de la pintura occidental durante siglos. En este trabajo partimos del postulado de que estas dos tradiciones deberían ser descritas como *masculinistas*, es decir, pertenecientes al dominio de la creación y de la mirada masculinas, en artes y en literatura, en consonancia con el predominio del varón como creador a lo largo de la historia de la pintura y de la literatura. De acuerdo con el régimen visual patriarcal, es el

hombre quien se ha definido de manera incuestionable como el portador de la mirada sobre el cuerpo de la mujer, objetivado como simple imagen (cf. Dejword, 2006: 390). Los marcadores de género, asimismo, prescriben los lugares pasivo y activo en relación con la mirada y con el deseo, realidad que recibe una vuelta de tuerca en la novela de Marta Sanz, dado que en ella se pone en juego el problema de la representación del sexo femenino y del deseo junto con el de la lógica del *agrado* y el modelo de conducta conocido como “el ángel del hogar”, como expectativas relacionadas con la conducta de las mujeres. Nuestra hipótesis es que en *Susana y los viejos* se propone la reescritura y la superación de dos tradiciones conocidas y consolidadas en la cultura española y occidental. Las operaciones de citación de estas tradiciones podrían describirse como paródicas, en el sentido que proponen una diferencia crítica respecto del modelo original. La construcción de personajes femeninos que se asientan sobre las expectativas vinculadas a los modelos de mujeres erigidos por sendas tradiciones masculinistas opera desmantelando los supuestos que las sostienen, así como poniendo en tela de juicio las certezas acerca de los rasgos (construidos social y culturalmente) del género sexual.

#### REESCRITURA DE *FORTUNATA Y JACINTA. DOS HISTORIAS DE CASADAS*. COMPLICIDADES Y SUPERACIONES RESPECTO DE LA NOVELA GALDOSIANA

El foco narrativo de *Susana y los viejos* está constituido por la historia de una familia madrileña de clase media alta, cuya extravagancia vuelve inverosímil uno de los principales puntos de atención de la estética realista. Tanto para la novela realista decimonónica como para la corriente contemporánea peninsular de la *nueva narrativa*, que abreva en la primera, el núcleo familiar resulta fundamental como microcosmos social: el interés de la novela realista por la representación de la sociedad contemporánea a

2 Marta Sanz recibió, después de la publicación de *Susana y los viejos*, el prestigioso Premio Heralde de Novela, con *Farándula*. En 2001 había sido galardonada su novela *Los mejores tiempos* con el premio Ojo Crítico de Narrativa. Hasta la fecha de edición de este artículo, la autora madrileña lleva publicadas doce novelas (entre las cuales merecen destacarse, además de las mencionadas, *Animales domésticos* de 2003, *La lección de anatomía* de 2008, *Black, black, black* de 2010 y *Un buen detective no se casa jamás* de 2012; *Daniela Astor y la caja negra* de 2013 y *Clavícula* de 2017), tres libros de poesía (*Perra mentirosa/Hardcore* de 2010, *Vintage* de 2013, que obtuvo en 2014 el Premio de la Crítica de Madrid en poesía, y *Cíngulo y estrella* de 2015) y dos ensayos (*No tan incendiario* de 2014 y *Eramos mujeres jóvenes* de 2016).



Natalia (s/f). Acuarela: Benito Nogueira.

través de la vida íntima de los individuos prioriza el espacio doméstico como lugar intermedio entre la historia personal y la colectiva (Simó, 2014: 38). En el caso de *Susana y los viejos*, la familia Amaro constituye un espacio de representación en el cual la

extravagancia de ciertas conductas, que serán descritas a lo largo de este análisis, juega un papel decisivo como punto de partida para una de las primeras transgresiones de la novela respecto de la estética a la que se adscribe. La historia de esta novela se inicia

cuando Lorena, la esposa de Felipe Amaro, abandona a su marido y al hijo de ambos, Max, para irse a vivir con el mejor amigo de este. De manera simultánea, el padre de Felipe (también llamado Felipe), nonagenario y moribundo, pierde a su mujer, Micaela, y pasa a ser atendido de manera exclusiva por Clara, la empleada doméstica, muchacha pobre y de escasa educación, que vive, como muchas otras mujeres de su condición, en las afueras de Madrid. El drama familiar se complica cuando Clara se transforma en amante de Max, comprometido a su vez en una relación de noviazgo con Pola, muchacha también de clase media alta y con quien comparte un estilo de vida a medio camino entre la bohemia y la ridiculez. Clara, a su vez, guarda un secreto que puede destruir la armonía de la familia Amaro: se trata del comportamiento sexual anómalo de Susana Renán, la geriatra que atiende al abuelo Felipe, y que se transforma con el tiempo en esposa de su hijo (Felipe, el marido al que Lorena había abandonado). Susana, cuyo nombre alude irónicamente a la casta Susana de la tradición judeocristiana, mantiene relaciones sexuales con el abuelo moribundo, así como con otros pacientes que están a su cargo en la clínica que dirige. Este último núcleo argumental será analizado en el apartado siguiente. A continuación, nos centraremos en las semejanzas entre el triángulo amoroso constituido por Max, Pola y Clara, y el de Juanito Santa Cruz, Jacinta y Fortunata en la novela de Galdós, al cual se asemeja.

Tanto Max como Pola representan, con sus treinta años cumplidos, su exagerada inmadurez y su falta de proyectos claros, la generación de niños mimados e inútiles, hijos de la España actual, a la que Marta Sanz describe con mordacidad. El triángulo amoroso de Max, Clara y Pola reproduce en clave contemporánea, tal como queda expresado en las páginas de la novela, el argumento de *Fortunata y Jacinta*, así como la oposición entre la mujer del pueblo y el modelo de la mujer doméstica, conocida por la tradición literaria y social (con fuerte arraigo especialmente durante los años de la educación nacional católica) como “el ángel del hogar”. El propio

Galdós había trabajado de forma ambigua y crítica este modelo a partir de la polaridad de los personajes femeninos principales de *Fortunata y Jacinta* y a partir del uso no transparente y contradictorio del término *ángel* a lo largo de toda su novela (cf. Jagoe, 1989). La novela de Sanz, según nuestra lectura, completa el proceso iniciado por Galdós mediante el triunfo definitivo de la mujer del pueblo sobre las opresiones de clase y de género que, como a Fortunata, la constriñen. La oposición entre Pola y Clara, además de reflejar diferencias de clase y de educación, establece una polaridad entre el refinamiento y la vulgaridad que se expresa en los contrastes de los niveles intelectual y físico entre ambas mujeres, percibidos por ellas pero especialmente expresados a través de la mirada masculina de Max. En relación con esto, la novela de Sanz establece clasificaciones que dan cuenta del *continuum* cuerpo y cultura a partir de la estilización lingüística que diferencia dos tipos de mujeres de acuerdo con su pertenencia de clase:

Pola tiene senos y Clara tetas, Pola tiene vientre, Clara tripa, Pola tiene rostro, Clara, cara. Pola tiene cabello, Clara, pelo, Pola tiene pubis, Clara, potra, Pola tiene vagina, labios menores y mayores, una enorme complejidad de tejidos y fibras replegados, Clara tiene chocho, Pola tiene durezas, Clara, callos, Pola, cutículas, Clara, padrastrós, Pola, marcas de expresión, Clara, arrugas, Pola, una boca fina, Clara, una boca de culo (61-62).<sup>3</sup>

La estética de Marta Sanz consiste, como señala Marta Simó, en un realismo crítico que, de la misma forma en que sucede con el realismo practicado por otros escritores contemporáneos,<sup>4</sup> recupera el espíritu que impulsó a los narradores de la segunda mitad del siglo XIX, “pintores de las costumbres” de su

3 Todas las citas pertenecientes a *Susana y los viejos* corresponden a Sanz (2014), por lo cual solo se anotará el número de páginas.

4 Entre ellos, Marta Simó menciona a Blanca Riestra, Ricardo Menéndez Salmón, Luis Mateo Díez, Isaac Rosa, Pablo Gutiérrez, Rafael Chirbes, Juan Madrid, Andreu Martín, Francisco González Ledesma y Manuel Vázquez Montalbán (2014: 35).

época y orientados a la tarea de “plasmear la historia en curso” (2014: 35-36). De hecho, no es la primera vez que esta autora reelabora una temática galdosiana: en 2003 había publicado *Animales domésticos*, que mantiene correspondencias y paralelismos con *Miau*. De acuerdo con Blas Sánchez Dueñas, la impronta realista de la literatura de Sanz se caracteriza por creaciones que parten “desde el presente, de la realidad inconfesada o desatendida que nos rodea para ofrecerla con toda su crudeza, su paroxismo, sus obsesiones y su calado”, haciendo visible o presentando en su rigor “las cosas ya visibles pero no vistas” (2012: 629). Para Roxanne Marcus, la familia en esta novela constituye “un microcosmos del mundo, a veces inhóspito, en que vivimos” (2014: 299), afirmación que corrobora la adscripción realista y galdosiana a la que aludimos. En *Susana y los viejos*, el personaje de Max, como expresión contemporánea de Juanito Santa Cruz (el joven libertino e hijo ocioso de la alta burguesía madrileña en la novela de Galdós), invita a Clara a percibirse a sí misma como Fortunata. La superioridad interiorizada de clase y de género le permiten, tal como Max cree, manejarse con la asistente a su antojo. La asimetría de género, vigente en la España del siglo XXI (como se muestra en este y otros episodios de la novela), se complejiza a partir del dominio económico de las clases medias sobre el sector obrero y los grupos inmigrantes, cuyas mujeres se ganan la vida, mayormente, como empleadas domésticas. Las citas que siguen ilustran, desde la perspectiva masculina de Max, un tipo de realidad presente en la sociedad contemporánea y objeto de tratamiento crítico en la novela de Sanz:

Le inspira mucha ternura esta chica. Le da lástima y se siente miserable por su lástima, por la certeza de que es superior y de que cualquier pretensión de igualarse en una conversación [...] sería una impostura.

Clara lleva la casa desde antes de que la abuela Micaela se muriese. Pero a Clara no hay que atenderla, piensa Max, no hay que meterse en su vida, no hay que tenerle lástima ni cariño.

Hay que pagarle (8-9).

Lo que Clara diga carece de importancia; sólo es relevante lo que Max piensa de ella, y esos pensamientos parecen imperturbables [...] A Max tampoco le importaría ser un Juanito Santa Cruz, el corruptor de Fortunata (11).

Por su parte, el personaje de Pola también se construye de acuerdo con el modelo femenino que se adapta a las expectativas del varón, aunque ella ocupe una ubicación en apariencia privilegiada (en relación con la tensión de clase que presenta la dupla conformada por Max y Clara). La verdad detrás de la vida impostada de Pola revela un tipo de desigualdad compartida por la mayoría de los personajes femeninos (con excepción de Susana, a quien analizaremos en el próximo apartado). Un claro ejemplo de ello radica en la asimilación que lleva a cabo de la identidad sobrepuesta a partir del sobrenombre Pola: su nombre verdadero es Sara, pero ella acepta de buen grado el nuevo apelativo con el cual la rebautizan su novio y el abuelo de este en alusión a Pola Negri, e intenta comportarse de manera tal que la teatralización de su yo coincida con las expectativas de ese entorno masculino: “tanto que, en la siguiente visita, para agradar al abuelo, Pola se depiló las cejas al estilo de Pola Negri. Nunca más le volvieron a salir los pelos” (54).<sup>5</sup> La estilización de un personaje femenino en manos de varones expresa una de las caras de la tremenda domesticación que, hacia el final de la novela y de su vida, Pola manifiesta haber sufrido, y cataliza una problemática presente en toda la historia: la del dominio masculino como realidad que no ha cambiado en España a pesar de las transformaciones históricas y culturales. De hecho, cuando el narrador en tercera persona o las voces de los personajes que alternan con él en capítulos en primera persona se remontan al pasado infantil y a la historia familiar (como sucede con Lorena, Felipe, Max, Clara y Pola),

5 De modo similar, Lorena es, para su hijo, Mrs. Robinson, en alusión a la película *El graduado* de Mike Nichols (1967) y al famoso tema de Simon & Garfunkel.

quedan expuestas escenas con distintos niveles de violencia patriarcal, que van desde el sometimiento tácito hasta la agresión física del varón dominante hacia los más débiles.<sup>6</sup>

De acuerdo con el sistema de oposiciones entre la mujer de pueblo y la mujer burguesa o “ángel del hogar”, cuyo modelo Galdós pondría en cuestión desde la configuración de dos personajes confrontados y que transgreden las prerrogativas sociales portadas por el modelo de la mujer esposa y ángel (según fuera definido por los manuales de conducta populares de la época),<sup>7</sup> Clara y Pola jugarían papeles similares a los de Fortunata y de Jacinta en la imaginación de un varón burgués de la España del siglo XXI. En *Fortunata y Jacinta*, Galdós lleva a cabo transgresiones en relación con la figura del ángel del hogar que convierten a ese texto en un ejemplo ambiguo de textualidad masculina, cuestión que ha llevado a la crítica feminista a caracterizar la propuesta narrativa de esta novela como protofeminista (Jago, 1989: 90). Si la novela realista decimonónica fue un espacio de creación que en buena medida tuvo a su cargo la afirmación de los valores burgueses de orden, armonía y estabilidad de acuerdo con un modelo patriarcal y respondiendo a un cronotopo mayormente masculinista y misógino (Zubiaurre, 2000: 13), habría cierta complicidad de la novela de Sanz hacia el texto de Galdós en el modo en que ambos contravienen esas prerrogativas (con alcances diferentes, como se verá a continuación). Esta conexión, que podría

verse como un nuevo homenaje de Sanz a la literatura galdosiana, atañe a las transgresiones que ambas narrativas llevan a cabo respecto del modelo femenino que responde a determinadas expectativas sociales, configuradas de acuerdo con parámetros patriarcales. El camino que recorre Fortunata en la novela decimonónica, y que culmina con su muerte luego de dar a luz al heredero de los Santa Cruz, ha sido descrito como de ascensión (cf. Sinnigen, 1974 y Kronik, 1984), circunstancia que se figura con claridad en las palabras finales de la muchacha proclamando ser un ángel en el lecho mortuario. El camino de Fortunata también supone su lenta pero decisiva transformación desde el lugar de mujer objeto (ajustada a las expectativas y las demandas de los otros, ya fueran sus amantes o la familia de su esposo) hacia el de sujeto de su propio destino: así, por ejemplo, la determinación de presentarse como esposa de Juanito más legítima que Jacinta (quien no ha podido darle un hijo), que horroriza a los personajes que la confrontan (como la intachable Guillermina Pacheco, vocera de la ideología burguesa y de los valores de las clases altas),<sup>8</sup> muestra la transformación de la muchacha a través de un proceso que consiste en la incorporación y la reinterpretación, de acuerdo con un lenguaje propio, de los valores burgueses decimonónicos relacionados con la conducta y la moralidad de la mujer. Las distintas apariciones del sustantivo *ángel* en el pensamiento o en el discurso de Fortunata dan cuenta del modo corrosivo en que Galdós descompone la semántica indiscutible de ese término relacionado con las características del modelo de esposa abnegada, casta y recluida en el hogar: el término se vuelve opaco e inestable. Una reformulación similar de ese concepto ocurre con el personaje opuesto a Fortunata: Jacinta, la mujer que en una

6 Como ocurre, por ejemplo, con la historia familiar de maltrato que Lorena ha decidido callar durante su vida adulta, o con el *racconto* de la infancia del abuelo Felipe que deja en claro la sumisión de Micaela a las decisiones y los gustos de su marido, en un vínculo que, en apariencia, nada tuvo de violento.

7 El concepto de *ángel del hogar* se hace popular en España a partir de la publicación en 1859 de un manual de conducta con ese título, escrito por Pilar Sinués Marco. El ángel del hogar era una criatura dócil, recluida, asexual, pía y abnegada, que vivía enteramente para su marido y su familia. Hacia fines del siglo XIX, se convirtió en modelo predominante de comportamiento femenino, y era objeto de análisis y de divulgación en una amplia variedad de textos: novelas, panfletos, textos médicos, poesía, manuales de conducta, etc. (Jago, 1989: 79-80). Con la llegada de la dictadura de Francisco Franco, a partir de 1939 y durante cuatro décadas, el ángel del hogar volvió a ser el único modelo femenino aceptado por la hegemonía nacional católica: de su socialización e instrucción se encargaría la Sección Femenina, presidida por Pilar Primo de Rivera, cuyo Servicio Social, vigente hasta 1977, obligaba a todas las mujeres solteras mayores de 17 años a formarse en el catolicismo y en las tareas del hogar.

8 El diálogo que Fortunata mantiene con Guillermina Pacheco en la tercera parte de la novela revela, por un lado, la ambigüedad del narrador al presentar a su protagonista declarándose afirmativamente en contra de los valores burgueses mediante una descripción que muestra más admiración que condena (“Fue como una aureola de inspiración que le envolvía toda la cara. Más hermosa que nunca, sacó de su cabeza un gallardísimo argumento, y se lo soltó a la otra como se suelta una bomba explosiva”, Pérez Galdós 1983, 2: 247), y, por el otro, la escandalosa interpretación que Fortunata lleva a cabo acerca de la legitimidad del concepto de “esposa” y de “ángel”, ambos de una carga semántica indiscutible de acuerdo con los parámetros sociales y morales de fines del siglo XIX (Jago, 1989: 87).

primera instancia responde cabalmente al modelo de esposa y de ángel del hogar, adquiere también características que desestabilizan esas definiciones. Como señala Catherine Jagoe (1989), por momentos Jacinta se aleja del modelo asexual de la mujer sumisa, al convertirse, en la primera parte de la novela, en un objeto sexual apetecible para su marido y, en última instancia (y con mayor trascendencia respecto de la transgresión de ese modelo), al erigirse, en la tercera parte de la novela, como sujeto con intereses propios e indiferente respecto de las veleidades de su marido. Cuando recibe al hijo de Fortunata, Jacinta deja de responder al modelo de la esposa angelical y sufre para declarar su independencia respecto del comportamiento moral de Juanito Santa Cruz.<sup>9</sup>

Si, al comparar las novelas de Galdós y de Sanz, observamos que el escenario imaginario en esencia no ha cambiado, porque habría una continuidad no cuestionada entre el niño mimado de Galdós (Juanito Santa Cruz) y el muchacho al que su padre veía como un “indigente” (137) en la novela de Sanz (Maximiliano Amaro), constatamos en cambio que son las mujeres las que manipulan esas posiciones histórica y socialmente determinadas, para redefinirse desde un lugar que rechaza la heterodesignación. En *Susana y los viejos*, Clara, la que “carece de sobrenombre [...] porque lo único que de verdad va a agradecer es el saquito de sueldo a fin de mes” (59-60), será precisamente la encargada de manejar el hilo argumental de la novela, ya que de ella depende el desarrollo de uno de los nudos argumentales más importantes del relato: el que se relaciona con la verdad acerca de Susana, la nueva esposa de Felipe hijo (el padre de Max) y a su vez médica geriátrica que atiende a Felipe padre (el abuelo de Max) y que, como veremos en el apartado siguiente, expresa el cuidado al anciano a partir de prácticas sexuales no convencionales. La carcajada que Clara suelta

9 La culminación del proceso de transformación de Jacinta, que no es menor al que sufre Fortunata, tiene lugar cuando accede a su deseo de convertirse en madre. En contra de las expectativas del lector burgués, e incluso de las que pareciera tener el mismo narrador, Jacinta se emancipa de los sufrimientos causados por las infidelidades de Juanito a partir del momento en que recibe como hijo propio al hijo de Fortunata: “Haz lo que quieras, eres libre como el aire, tus trapos no me afectan nada” (Galdós, 1983, 2: 533).

cuando encuentra a la doctora en la cama de Felipe hijo vendría a funcionar en el contexto de la novela de Sanz como un sucedáneo del salvajismo característico de la *chula* o la mujer de pueblo que observamos en las broncas características de Fortunata (y que, tal como describe el narrador en la novela de Galdós, la alejan de lleno del comedimiento de la mujer burguesa).

De manera opuesta a la espontaneidad de la empleada doméstica, Pola aparece como una mujer que se cuida de los excesos emocionales. Solo cuando se enfrenta a la realidad de su inminente final a causa de un cáncer terminal, acepta la verdad de su historia como mujer que fingió la mayor parte de su vida para agradar a su pareja. Esta constatación genera en ella una ira insospechada y descontrolada:

Pola quiere aniquilar a Maximiliano no porque él sea una mala persona, sino porque ella ha sido una mala persona consigo misma; porque, ahora que se está muriendo, siente el deseo de conocerse y de estar encantada de darse la mano y de luchar por su supervivencia un segundo antes de agonizar [...]. Maximiliano se resigna ante la agresividad de Pola porque cree que es un castigo a sus infidelidades. Cree que sus palabras nacen del resentimiento, y no asume que, desde que está muriéndose, Pola dice exactamente lo que piensa (207-209).

Los destinos de las dos mujeres de *Susana y los viejos* aparecen invertidos respecto de aquellos reservados en la novela de Galdós para Fortunata (la muerte) y para Jacinta (la vida como madre adoptiva del hijo de Fortunata y Juanito Santa Cruz). La muerte de Pola, que también podría leerse como el fracaso de una vida hecha para agradar al varón, no invalida el significado que tiene —para su constitución como modelo femenino sometido a las exigencias masculinas— la exteriorización de cierta ira redentora. En el caso de Clara, a diferencia de Fortunata, el embarazo de un hijo bastardo no significa ya la humillación o el sometimiento al dominio de la clase alta. Para el sistema narrativo de Galdós, Fortunata

aparece en última instancia como víctima de la clase dominante, puesto que su hijo no podrá ser conservado y viene a servir como garantía de continuidad de la estirpe Santa Cruz. Cuando Max, en la novela de Sanz, rebautiza a Clara como "Fortunata", ella lee la novela de Galdós y, siguiendo la lógica de la vida como imitación del arte (que, como analizaremos en el apartado siguiente, provoca la huida de Susana), se permite intervenirla, es decir, reescribirla a su favor: "Clara, ese día, comenzó la lectura de esa novela gorda y apasionante, en la que pudo reconocer cosas de su vida que corrigió desde ese mismo momento" (216). Finalmente, embarazada de Max, Clara no consentirá "que la conviertan ni en esposa ni en barragana ni en protegida" (217-218), seguirá viviendo de su sueldo de empleada doméstica, triunfará sobre la culpa de su amante y educará a su hija desde parámetros alejados del refinamiento burgués e intelectual de los Amaro:

[...] y está muy contenta, porque desea a la hija que le han dicho que va a parir y prevé todas las cosas que harán juntas, cómo la cuidará y cómo se irá apartando de ella poco a poco [...], habiéndole educado en la justicia, casi genética, de ciertos resentimientos (217).

El triunfo narrativo y moral de Clara da cuenta de un giro superador respecto de la propuesta galdosiana, emplazada, a pesar de las ambigüedades y rupturas comentadas, en una tradición literaria que caracterizamos, de acuerdo con María Teresa Zubiaurre, como masculinista. De hecho, para esta investigadora, la novela realista promueve la domesticación y el control de los personajes femeninos a partir de un sistema significativo que ordena el mundo y sus espacios, y que confina a la mujer al orden doméstico, bajo la tutela de la mirada masculina (2000: 104-148). Si en *Fortunata y Jacinta* existen razones narrativas que permiten pensar en el camino de Fortunata como el recorrido típico del *Bildungsroman* femenino (es decir, como la historia del recorrido de la heroína desde un estado infantil y pasivo hacia la

autonomía y la responsabilidad de la mujer adulta), no será sino hasta la aparición del personaje literario de Clara, en *Susana y los viejos* (escrita más de un siglo después), que la transformación de la heroína se completa. Podría decirse, de manera metafórica, que Fortunata resucita en la empleada doméstica de Sanz quien, a su vez, se inspira en el personaje galdosiano para dar un giro inesperado en relación con el destino femenino de subordinación por el sexo y por la clase. La apropiación que Clara hace de la tradición letrada (a la cual mira con recelo, porque esta es característica de la sofisticación, ridícula desde su punto de vista, de los Amaro) le sirve para redefinirse desde un lugar victorioso, que en su imaginación se representa mediante la figura del ama de llaves que domina desde la altura los movimientos del hogar.<sup>10</sup> Además, como veremos en el apartado siguiente, Clara es quien define el curso de los acontecimientos, mediante la decisión de contar o callar lo que sabe en relación con Susana Renán, otro personaje femenino que se configura, a su vez, a partir de la confrontación con otra tradición también masculinista: la representación judeocristiana de la mujer casta.

#### REAPARICIÓN DE LA TRADICIÓN JUDEOCRISTIANA DEL MOTIVO DE "SUSANA Y LOS VIEJOS". MUJERES CONTRA LA LÓGICA DEL AGRADO

La primera página de *Susana y los viejos* muestra una escena absolutamente inesperada. Clara, sin delatar su presencia del otro lado de la puerta, espía a Susana, la geriatra que atiende al moribundo abuelo Felipe en su casa y que en el futuro será la esposa del hijo de este, mientras lleva a cabo una práctica en principio escandalosa. En la habitación del abuelo, la doctora Renán aparece con el torso desnudo,

10 "El patrón está condenado a permanecer el resto de su vida junto a Clara Martínez a quien, con los años, le crecerá la nariz, se le juntarán las cejas en el ceño y se trenzará el pelo alrededor del cráneo. Clara Martínez se vestirá de oscuro y las llaves de la casa le colgarán de la cintura. Esperará al patrón desde lo alto de la escalera, vigilante y estricta. Clara Martínez se convertirá en la única razón de los Amaro para seguir adelante" (218).



a horcajadas sobre el paciente, sin poner encima de él todo su peso, [y recorriendo] con sus tetas pequeñas la piel del pecho del anciano, como si quisiera conservarlo vivo, dándole calor (5).

A primera vista, Susana parece estar abusando de un ser indefenso, quien al ser besado frenéticamente por la geriatra, “con los ojos inexpresivos [se queda] mirando a Clara” y luego, resignado, “[concentra] sus retinas en la bombilla del techo” (6). La escena descrita, que el narrador caracteriza como “maternal y dulce” (5), suscita en Clara una primera sensación de asco. Sin embargo, enseguida leemos esta aclaración: “Ahora Clara, después de haber desechado la absurda idea de que su imaginación le juega malas pasadas, no sabe si Susana Renán es una criatura angelical o un monstruo” (6).

Desde su inicio, el narrador de *Susana y los viejos* hace vacilar al lector acerca de la verdad respecto del juicio que corresponde hacer sobre el comportamiento y la identidad de Susana Renán, un personaje femenino absolutamente dislocado en relación con las prerrogativas que la ley social, y patriarcal, otorga a su doble condición de mujer y de profesional del cuidado. Una de las premisas a las que respondía el sistema de representación de la novela realista decimonónica fue el ajuste que la narración debía mantener entre el marco teórico de referencia del narrador y del lector. La voz narrativa, precisamente, se presentaba ante el lector como sostén de las máximas compartidas que justificaban la credibilidad de los hechos de la ficción (Kirkpatrick, 1982: 144). Una de las características del narrador en Galdós (presente de manera crucial en *Fortunata y Jacinta*) es el tratamiento irónico que lleva a cabo respecto del sistema de creencias de la burguesía, el cual se explicita en ocasiones como una forma de dejar en evidencia su arbitrariedad y su naturaleza ideológica (Kirkpatrick, 1982). Es sabido que la novela contemporánea —y posmoderna— ha renunciado a la exigencia de autoridad de la voz narrativa, pero podríamos argumentar que la duplicidad que se presenta en el enfoque narrativo propuesto por *Susana y los viejos* en relación con el tratamiento de personajes femeninos

poco habituales (incluso, podría afirmarse que se trata de mujeres anómalas en relación con los roles que por su profesión o estatus deben cumplir) responde, además, a un gesto de complicidad con su referente decimonónico.

Otro personaje femenino de la novela de Sanz, también disruptivo, manifiesta de manera similar ese tipo de inadecuación. Se trata de Lorena, la exesposa de Felipe hijo, presentada como una mujer liberada de las obligaciones domésticas y de las expectativas que atañen a su rol de madre. A través de ella la novela muestra un tipo de conducta femenina desproporcionada en relación con los límites aceptables en el vínculo madre-hijo, para el cual, por ejemplo, no están prescritas la depilación de la axila materna o la exposición minuciosa del acto sexual adúltero de la madre hacia el hijo. En varios momentos, de hecho, la novela de Sanz carga las tintas sobre la relación de intimidad poco habitual que mantienen Lorena y su hijo Max. En una ocasión, Antonio (el amante de Lorena) presencia atónito una escena en la que Max rasura la axila de su madre, quien además se muestra con perfecta naturalidad con el torso desnudo. En más de un pasaje, la novela hace hincapié en la relación de complicidad que mantienen Lorena y Max, la cual asume formas inesperadas, como el hecho de tomar como amante al mejor amigo de este o de contarle minuciosamente (incluso inventando algunos detalles para saciar la curiosidad del hijo atento, como si se tratara de una madre que inventa un cuento para su niño) los encuentros sexuales entre ella y Antonio.

Tanto en el caso de Lorena como en el del personaje de Susana (al cual le prestaremos detenida atención en este apartado), nos interesa interrogar sobre las consecuencias que ese tipo de conductas, atentas al deseo propio y al goce inmediato,<sup>11</sup> tienen para la lógica masculina desde la cual la femineidad se ha construido como misterio y como asunto

11 Goce que, en el caso de Lorena, se evidencia en todas las áreas: la vida sexual, la vida del consumo, la vida del ocio, etc.: “nunca he producido manufacturas ni he cosido botones ni he tocado instrumentos musicales. Dejé de pintar. Entre mis manos, pollas erectas y productos acabados. Cosas ya hechas que se toman y consumen y utilizan para el propio gozo o para el propio beneficio” (76).

de hombres. Si, como afirma Piera Aulagnier, “el problema del goce femenino orilla siempre la dimensión del escándalo” (1984: 74), estas mujeres vendrían a encarnar el más profundo terror masculino sobre su impotencia y la contracara de esta: la sexualidad femenina desenfundada e independiente. Como opuesta al modelo del ángel del hogar, la construcción de la femineidad monstruosa ha sido, como señala Ángeles Cruzado, fundamental en el mantenimiento del orden social masculino (2009: 28). Por eso, consideramos que la estrategia narrativa de presentar a Susana a través del punto de vista de otros personajes permite evadir la clausura semántica que asignaría a Susana la tranquilidad del lugar de monstruo. Esta estrategia supone una vuelta de tuerca respecto de las tradiciones que están en la base de la construcción de esta novela. La ambigüedad característica de la mujer monstruosa (de apariencia angelical, pero a la postre destructora insaciable), presente en la tradición literaria decimonónica y luego desarrollada en las vertientes del cine negro y del cine de terror con la figura de la *femme fatale*, se manipula en el texto de Sanz para dar lugar a la posibilidad de que Susana, en su afán erótico-vivificador, sea en efecto balsámica para el anciano moribundo (y para los otros pacientes de su clínica, quienes, como hacia el final de la novela se sugiere, reciben el mismo tratamiento).

Una de las razones para pensar que la novela propone de manera programática una problematización en torno a la adecuación entre el rol sexual, la profesión y la conducta, reside en el hecho de que Susana es el único personaje que no posee, en ningún momento, voz narrativa, como de hecho ocurre con el resto de los protagonistas, incluido el anciano Felipe, cuyo monólogo interior cierra la novela. De manera similar, Susana tampoco es transparente para la omnisciencia del narrador en tercera persona que alterna con los personajes, y quien omite la historia personal de la doctora. No hay infancia ni pasado que se correspondan con las conductas y las elecciones del presente, a diferencia de los otros personajes, quienes reflejan con su historia familiar un devenir

personal que tiene su correlato en la historia social y económica del presente, tal como ocurre, además, en la novela realista decimonónica. Quizás porque su imagen se suma, retorciéndolo, al devenir pictórico de las Susanas acechadas por los viejos; la Susana de esta novela resulta no ser más que el resultado de la representación que de ella se hacen los demás. Susana aparece como objeto pensado, evocado y evaluado por otros personajes (se trata de Clara, Felipe hijo, Felipe padre o abuelo y Pola); es decir, al igual que la identidad sexual, tal como ha sido desenmascarada en su naturaleza productiva y artificial por el pensamiento *queer*, es una pura representación sin original (Rojas, 2011: 54).

En el relato bíblico del Antiguo Testamento que sirve de base para la historia de Susana Renán en la novela de Sanz, Susana es una mujer hermosa y fiel a su marido Joaquín (opulento judío en el exilio babilónico) que despierta el deseo lujurioso de dos ancianos y respetables jueces. Los viejos deciden interceptarla durante uno de sus baños en el jardín de su marido, y la amenazan con delatarla de adulterio si no se entrega sexualmente a ellos. La rectitud de Susana y el temor de Dios la llevan a comparecer en un juicio en el cual los ancianos la acusan de adulterio. Condenada a morir apedreada, el profeta Daniel intercede por ella solicitando que se interrogue a los hombres por separado. Ante las contradicciones en los relatos de ambos, Susana es liberada y ellos castigados.

Las representaciones del cuerpo desnudo o semidesnudo de la casta Susana frente a la lascivia de los viejos han sido numerosas a lo largo de la historia de la pintura occidental. En la novela de Sanz, Felipe hijo, enamorado de la imagen angelical de la doctora que atiende a su padre, acude a algunas de esas pinturas para construirse, antes de llegar a conocerla, su propio relato de Susana Renán. Más adelante, Felipe y Susana se comprometerán sentimentalmente y montarán juntos una clínica para moribundos con servicio fúnebre incluido, negocio destinado a paliar las incomodidades y los tabúes en torno al cuerpo decrepito entre las clases medias y

altas. Desde la mirada de Felipe, obsesionado con los cuadros sobre Susana y los viejos, la mezcla de “sensualidad y frío, de cercanía y distancia, de egoísmo y desprendimiento, de furia y de piedad” (113) que observa en las Susanas representadas por Tintoretto, El Veronés, Rubens y El Guercino tienen algo que ver con la Susana de carne y hueso y con sus maneras profesionales de administrar el cuidado de los moribundos. Pero estos atributos oximorónicos, en definitiva, no hacen otra cosa más que conectar la idea de Susana con el lugar de la mujer como significante del misterio (Aulagnier, 1984: 70-71). Con excepción de la pintura de Artemisia Gentileschi, en la que puede verse con claridad una mueca de asco en la joven acozada, todas las representaciones que Felipe consulta exhiben, antes que la virtud, “el esplendor erótico” de Susana (110), y todas muestran cierta empatía, por parte del pintor, hacia los viejos.

Poco después de que Max, enterado por Clara del secreto de Susana, decide poner al tanto a Felipe acerca del comportamiento sexual extraño de su esposa, la narración evoca, desde la perspectiva de Felipe, la Susana pintada por Francisco de Goya<sup>12</sup> yuxtapuesta con la figura de Linda Lovelace en la película pornográfica *Garganta profunda*.<sup>13</sup> La amalgama de un motivo bíblico con un personaje popular del cine y del mercado pornográfico logra un tipo de intervención absolutamente novedosa respecto de la tradición occidental citada:

Las diapositivas de las Susanas y los viejos [...] pasan vertiginosamente por la memoria de Felipe; se van sucediendo los colores y las formas, y la casta Susana de la pintora Artemisia [Gentileschi] pierde su pudor rebelde, esa fuerza repelente con que se aparta de los viejos, y repta hacia los bordes de sus túnicas para babearles los tobillos e ir subiendo, como Linda

Lovelace, buscando con qué saciar su garganta profunda; a la Susana de Goya, sola y enrevesada en sí misma, rollo de carne reflexivo, el clítoris le cuelga hasta la mitad del muslo y una Susana, con los ojos en blanco, se deleita en la contemplación de los ejércitos de viejos que la amenazan con sus vergas en alto y sus manos abiertas, que exhiben extendidos sus diez dedos y sus diez uñas (219).

En las expresiones peninsulares de la historia de Susana, las intervenciones de Goya y de Francisco Ayala<sup>14</sup> (cuyo relato “Susana saliendo del baño” Sanz no menciona, pero que debe tenerse en cuenta como antecedente cercano) habían ya propuesto sendas transgresiones sobre la idea de la castidad en Susana. En primer lugar, Goya representó a una mujer que no parece necesitar la lujuria de los observadores externos para sentir o darse placer a sí misma (una Susana que ya está lejos de la autopreservación de Gentileschi, de la firmeza del Veronés e incluso de la ambigüedad de Tintoretto). Por su parte, Francisco Ayala retrató en su intervención literaria a una Susana ya por completo sola, encerrada en su baño y contemplando gozosa su cuerpo en el espejo; una Susana que emerge como sujeto y, como señala Joan Oleza, “se realiza únicamente en virtud y por virtud del cuerpo” (2005: 190).

En franca oposición a estas manifestaciones, la Susana de Sanz da varios pasos afuera del vergel y del baño privado, y trastoca, por medio de la gestión profesional de los cuerpos ancianos que están bajo su cuidado, las posibilidades inteligibles del goce femenino.

Felipe, también en contra de las expectativas convencionales, pasa del pasmo ante la noticia a la excitación sexual. Este estado es representado a través del fluir de conciencia que, una vez más, yuxtapone motivos de la tradición letrada con imágenes propias del mercado pornográfico: el devenir de la conciencia del marido de Susana, además de Goya y Lovelace, incluye a una serie de Susanas imaginarias sucedáneas de distintas mujeres prostituidas en la tradición

14 “Susana saliendo del baño” (*El boxeador y un ángel*, 1929).

12 *Susana y los viejos* forma parte de la serie de miniaturas sobre marfil que Francisco de Goya realiza en Burdeos, entre 1824 y 1825. Pertenecen actualmente a una colección particular.

13 *Garganta profunda* (en inglés *Deep throat*) es una película de 1972, dirigida por Gerard Damiano y protagonizada por Linda Lovelace y Harry Reems. Producida y distribuida por Columbia Pictures, es considerada la película pornográfica más exitosa e influyente.

literaria medieval y del siglo de oro (Elicia y Areúsa de *La Celestina*, las mujeres de *El lazarillo de Tormes*, Maritornes en *El Quijote* y las concubinas del Arcipreste en *El libro del buen amor*):

Los viejos violan a Susana por todos los agujeros y, en el batiburrillo de las fisonomías amorfas, Felipe se reconoce, eyaculando sobre el pecho de una mujer, rodeada de heces, con el cabello chorreante a causa de la lluvia proveyta y dorada de los viejos meadores de doncellas con el himen remendado. Areusas, Elicias, mujeres de Lázaros de Tormes, concubinas de arciprestes, Maritornes que le chupan la polla a los arrieros de Galicia, entre la paja del pajar (219).

Finalmente, la transformación moral del marido engañado culmina con la aceptación incondicional de Susana Renán, quien ahora es epítome de toda una tradición masculinista en torno a la sexualidad y al desnudo femeninos:

Felipe debía haber tenido presente que, cuando la vida imita al arte se vuelve asquerosa y, sin embargo, no le desagrada del todo este ajuar de Susanas masturbadas y penetradas, lamidas y mordidas, por los ejércitos de viejos que reviven y jadean entre la sangre de su puta [...]. Felipe decide que no importan ni las verdades ni las mentiras. La situación sigue siendo para él bastante estimulante y le urge experimentar esas discretas emociones privadas que le ayudan a escapar de la astenia. Se cubre con el abrigo de pieles de un inmoral —al fin y al cabo, Felipe no es creyente— y llama por teléfono a la clínica para decirle a Susana que la ama (219-220).

Ya se dijo que Susana se representa en las evocaciones y las impresiones de otros personajes de la novela que sí tienen voz narrativa e historia. Para Pola, que está muriéndose de cáncer, Susana es quien le enseña a aceptar la muerte como algo natural y que debe atravesarse desde un sentido estético

que evite la degradación física y moral.<sup>15</sup> Para Clara, quien estratégicamente guarda para sí el secreto que podría arruinar la felicidad de su patrón,<sup>16</sup> Susana oscila entre el monstruo y la idea cada vez más aceptada de que ella es una “sacerdotisa del bien” (200), “un ángel de Belén, que, tendido sobre el cuerpo del abuelo, le transmite calor” (201). Para el abuelo, “las labores de Susana son ejercicios de piedad [...], intentos para ayudarme a vivir de un modo un poco más confortable” (237). Y para Felipe, Susana es “la mujer más dulce, la más encantadora, la más silenciosa, la más etérea, la que más placidez y misterio emanaba de su ser” (106-107). Estas caracterizaciones conviven con el equívoco o la imposibilidad de asir por completo la identidad de la doctora Renán. De hecho, los personajes creen en distintos momentos que los otros, e incluso que ellos mismos, se equivocan en sus juicios. Así, la duda de Clara se hace extensiva a los desencuentros subjetivos entre los distintos personajes que observan una cosa, juzgan otra y temen que los demás crean una tercera. Debatiéndose entre la sanción moral y la admiración, la empleada doméstica duda acerca del juicio correcto:

el salto no es tan significativo: no existe tanta diferencia entre lavar las llagas de un anciano y acariciarle las mejillas o lamerle la cara interna de los muslos; entre masajearle las piernas para activar la circulación y frotarle las nalgas o restregar la nariz contra su nariz. Y nadie sabe qué acción pudiera tener el efecto más benéfico. Lo que siempre será una incógnita para Clara son las sensaciones de Susana Renán: quizás Susana sólo disfrute haciendo el bien, como las santas que curan las heridas de los leprosos, o tal

15 “Me reconforta entender las intenciones de Susana. Me relajo, pierdo parte de mi mal humor, comienzo a pensar en mí misma como si pensara en otra persona, luego tendré que volver dentro de mí y desterrar mi lástima y, mientras descansa en la unidad del dolor del hospital, aprender a pulsar el botón que me inyecte la dosis exacta de morfina, usar mi sentido práctico, procurar estar, vivir y morir lo mejor posible, con la mayor tranquilidad y el mayor hedonismo, porque tampoco en la muerte podemos separar la ética de la estética. Todo esto me lo enseña Susana en su consulta” (168).

16 “Ella guardaba para sí un secreto que podría reducir toda la vida de Felipe Amaro hijo, a tragedia” (201).

vez es que Susana goza permanentemente del estiramiento de esa primera vez en la que fue tan atrevida (215).

Felipe hijo, como queda dicho, “decide que no importan las verdades ni las mentiras” y “le da absolutamente igual” que Susana sea culpable (220). Para el abuelo Felipe, “Clara sólo comprende a medias” las labores de Susana, e incluso sus propios sentimientos “fluctúan entre el desprecio y la sorpresa”, piensa el viejo, “ante un regalo que me alegra y me cansa y me hace sentir traidor al amor de Micaela, el único pezón que me encantaba masticar” (239).

Sin embargo, y a pesar de las incertidumbres señaladas, las aproximaciones citadas coinciden de manera inesperada con las características esperables de la mujer como ángel del hogar. Recordemos, una vez más, que se trata de uno de los mandatos en torno al sexo femenino más arraigados en la historia y la cultura españolas desde el siglo XIX en adelante, y que fue reprogramado bajo el dominio del ideario franquista y la Sección Femenina durante buena parte del siglo XX: la mujer ángel como ser garante de la armonía y la satisfacción de los otros. Este modelo se nutre de la demanda de complacencia, o lo que Amelia Valcárcel llama la “ley del agrado” (2015: 185), y que constituye, en la economía patriarcal, un “marco general de deber” o “una manera estética de mostración” que pervive a lo largo de los cambios históricos (2015: 185). En *Susana y los viejos* vemos la articulación de este imperativo con la idea del cuidado en su doble significación: la que comprende aspectos éticos y que, definida como “moral del cuidado” por Carol Gilligan (1982), supone la existencia de una moral basada en “las conexiones entre las personas y las responsabilidades que subyacen a sus relaciones” (Medina Vicent, 2016: 93); y la que entiende las tareas de cuidado como exclusivas del sexo femenino, lo que restringe el campo de acción de las mujeres al espacio doméstico.

En diálogo con este lugar ambiguo (y opresivo en una de sus variables) se sitúan todos los personajes femeninos de la novela, distribuidos a partir de pares

de opuestos. Por ejemplo, Micaela, la esposa fallecida del anciano Felipe, contrasta de lleno con Lorena, porque esta última ha abdicado del deber de “asistenta sentimental” de sus allegados (31) con el fin de, como ella misma teoriza, “despegarse para quererse a una misma, para hacerse persona”, “desenraizarse de los padres, de los esposos, de los hijos que consienten y de los que no son consentidores” (74). Clara, quien cuida con esmero maternal al anciano Felipe, se diferencia por ello del desinterés violento de los enfermeros a domicilio e incluso de los manejos discutibles sobre el cuerpo desnudo que lleva a cabo la doctora Renán.<sup>17</sup> Además, en su entrega al abuelo se olvida de sus propios deseos o proyectos personales.<sup>18</sup> Y Pola, cuya rebeldía (así como el desparpajo en la vestimenta) esconde, como ya vimos, un intento sostenido y alienante de agradar a Max (al igual que la esposa como ángel del hogar), fracasa dramáticamente ante el atractivo de Clara, el cual se debe no tanto a sus dotes seductoras sino a cuestiones que, como ocurriera entre Juanito Santa Cruz y Fortunata, atañen a fantasías masculinas en relación con el cuerpo-objeto y no civilizado de la mujer pobre (vista como hembra más que como mujer).

Ubicándose en algún punto fuera de estas polaridades femeninas, Susana Renán, expresión irónica exacerbada de la demanda de agrado y de la entrega al otro, se presenta, como vimos, desde la ambigüedad (ángel o monstruo) y desde la condición

17 “Clara limpia al abuelo con una esponjita detrás de las orejas, para que cuando lo exponían, desnudo, a la luz total e impúdica de la habitación, estuviera limpio. Había visto muchas veces, con sus propios ojos, cómo dejaban al abuelo tendido y desnudo encima de la cama, mientras él buscaba algo perdido en el techo. Se removía sin poderse dar la vuelta como un insecto patas arriba. El abuelo era un hombre limpio. Liso. Olfía bien porque ella se cuidaba de untarle con bálsamos y de limpiarle los excrementos antes de que llegaran la doctora y su auxiliar. El abuelo era friolero y Clara había visto cómo le dejaban sin protección, cómo el hombre temblaba y se aferraba a los bordes de la cama que, de pronto, se habían transformado en una montaña rusa. Clara había salido a buscar una mantita y, al regresar al cuarto, la doctora mirando fijamente la mantita, le dijo:

—Eso no será necesario, gracias” (24-25).

18 “Clara, tienes que [...] empezar a pensar en ti, en qué te va a dar cuando este hombre se muera y, sobre todo, has de dormir por las noches, porque ya comienzas a dudar de ti misma y no te acuerdas de si has aliñado la ensalada, y te olvidas de palabras sencillas, elementales, de uso diario, que se te quedan trabucadas en alguna parte de la laringe, porque con el abuelo no necesitas hablar, ya os entendéis de sobra.

”Clara, tú eras buena en el instituto y has tenido tiempo para leer libros, las novelas de Micaela, uno, dos, cien libros” (27-28).

de inasible. Como ejemplo irrefutable de esta última característica, la novela concluye con la fuga de Susana, casi como una metáfora de ese deseo imposible de capturar. Tanto si se trata de entender el misterio de lo femenino y de su goce o de entender la verdad del sexo, parece que *Susana y los viejos* viene a confirmar aquello que Leo Bersani escribiera en torno a la pregunta sobre el goce y la verdad:

Deberíamos estar allí para oponernos a que el goce se deje reducir a una verdad. Y dado que el llamado a la verdad ha servido siempre de arma poderosa en los proyectos de dominación, todo ataque a la noción de verdad merece ser considerado como un acto de resistencia al poder. En nuestra sed de asimilación corremos el riesgo de olvidar lo que sabemos quizás mejor que nadie: que el sexo es —que yo soy— un sujeto sin verdad (1999: 11).

Y si las normas de género proporcionan el marco de inteligibilidad para definir culturalmente a las personas (Butler, 2007: 72), pero al mismo tiempo están sujetas a la imprevisión de la repetición paródica, en la Susana representada por Marta Sanz encontramos precisamente un caso de obediencia dislocada respecto del modelo de construcción del sexo femenino como “espacio de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (2007: 72). Para este modelo, de acuerdo con la matriz patriarcal y heterocentrada emplazada sobre la división de espacios público-privado, la elección de un objeto de deseo debe recaer sobre un otro complementario y distinto. El abuelo Felipe calzaría en este requisito si no se tratara de un hombre cuyo cuerpo envejecido y moribundo no es culturalmente sexualizable. Por otro lado, para el modelo femenino la conducta debe cumplir con los mandatos del agrado y del cuidado, rasgos adscritos al sexo femenino. En este punto, disentimos con la lectura de Roxanne Marcus, para quien la parodia en la novela de Sanz supone “la búsqueda de un nuevo imaginario para deconstruir el orden patriarcal y para *reimaginar* modelos de

mujer” (2014: 301), ya que lo que ocurre con Susana no cristaliza en una propuesta concreta y viable (como sí sucedería con la trayectoria vital de Clara, según vimos, o incluso con la vida de Lorena) sino que se presenta, como las identidades definidas desde el pensamiento *queer*, mediante un estado complejo de inasibilidad y originalidad discontinua.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN: IDENTIDAD *QUEER* Y PARODIA

En conclusión, la reescritura que lleva a cabo Marta Sanz sobre las tradiciones masculinistas de la novela realista decimonónica y de la historia bíblica de Susana procura un giro que pone en juego el problema de la definición de lo femenino en términos que por momentos acercan su escritura al discurso de las textualidades *queer*. Recordemos que una de las operaciones más radicales de las manifestaciones identitarias y culturales de lo *queer* supone la puesta en tela de juicio de la estabilidad de cualquier categoría identitaria que se funde en la división genérico-sexual. La intervención *queer*, de acuerdo con Luciano Martínez, debería entenderse como una “práctica crítica deconstructora que pone de relieve el carácter inestable y performativo de toda identidad y vuelve visible los binarismos fundantes de las identidades modernas” (Martínez, 2008: 866).

Desde un marco argumental y de enunciación que no cuestiona las conductas o los deseos heterosexuales (como sí ocurriría, por ejemplo, en *Black black black* o en *Un buen detective no se casa jamás*),<sup>19</sup> las operaciones de intervención que se llevan a cabo en *Susana y los viejos* sobre ciertos modelos femeninos consolidados y sobre las tradiciones que los reproducen podrían leerse como casos de parodia. De acuerdo con la ya clásica definición sobre parodia que propusiera Linda Hutcheon (1985), la reiteración o la imitación con diferencia crítica, en este caso, de textualidades, de argumentos, de modelos

<sup>19</sup> Novelas publicadas por Anagrama en 2010 y en 2012, respectivamente, en las que el protagonista es el detective gay Arturo Zarco.

de mujeres y de mandatos asociados con el género femenino (como los del ángel del hogar y de la ley del agrado), convierten al género y a la sexualidad, tal como siguen entendiéndose y percibiéndose en el mundo actual, en objetos de reflexión.

## REFERENCIAS

- Alaugnier-Spairani, Piera (1984), "Observaciones sobre la femineidad y sus avatares". En: P. Alaugnier-Pairani, J. Clavreul, F. Perrier, G. Rosolato, J. P. Valabrega, *El deseo y la perversión*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 67-97.
- Bersani, Leo (1999), *¿El recto es una tumba?*, Córdoba, Cuadernos del Litoral.
- Butler, Judith (2007) [1996], *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad, Barcelona, Paidós.
- Cruzado, Ángeles (2009), "La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine", *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, núm. XVIII, pp. 25-29.
- Dejbord-Sawan, Parizad (2006). "Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi. Problematización de la mirada masculina en las artes visuales", *Romance Notes*, núm. V, vol. XLV, pp. 387-395.
- Doria, Sergi (2006), "El cuerpo sin delito", *Revista de Libros*, núm. 144, s/p.
- García, Luis (2006), "Entrevista a Marta Sanz", *Literaturas.com* Revista, vol. 10, obtenida el 16 de diciembre de 2016 de <http://www.literaturas.com/v010/sec0605/entrevistas/entrevistas-03.htm>
- Gilligan, Carol (1982), *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press.
- Hutcheon, Linda (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen.
- Jago, Catherine (1989), "The subversive angel in *Fortunata y Jacinta*", *Anales Galdosianos*, núm. 24, pp. 79-94.
- Kirkpatrick, Susan (1982). "More on the narrator of *Fortunata y Jacinta*", *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 9, pp. 143-150.
- Kronik, John (1984), "Feijoo and the Fabrication of Fortunata". En: Peter B. Goldman (ed.), *Conflicting realities: four readings of a chapter by Pérez Galdós*, London, Tamesis, pp. 39-72.
- Marcus, Roxanne (2014), "Una mirada que desviste a la mujer en medio de las obscenidades de nuestros tiempos: *Susana y los viejos* de Marta Sanz". En: Margarita Almela Boix, María Margarita García Lorenzo y Helena Guzmán García (coords.), *Malas*, Madrid, UNED, pp. 297-310.
- Martínez, Luciano (2008), "Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos", *Revista Iberoamericana*, núm. LXXIV, vol. 225, 2, pp. 861-876.
- Medina Vicent, María (2016), "La ética del cuidado y Carol Gilligan: una crítica a la teoría del desarrollo moral de Kohlberg para la definición de un nivel moral postconvencional contextualista", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 67, pp. 83-98.
- Oleza, Joan (2005), "Susana saliendo del baño. Un paseo de siglos a la vanguardia". En: Facundo Tomás e Isabel Justo (ed.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, pp. 187-199.
- Pérez Galdós, Benito (1983). *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, Madrid, Cátedra.
- Rojas, Antonio (2011), "Géneros y cuerpos 'degenerados' en la narrativa de Copi". *Lectora. Revista de dones i textualitat*, núm. 17, pp. 53-65.
- Sánchez Dueñas, Blas (2012), "Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos* de Marta Sanz", *Signa*, núm. 21, pp. 625-649.
- Sanz, Marta (2014). *Susana y los viejos*, Pamplona, Leer-e.
- Sanz Villanueva, Darío (2006, 16 de febrero), "Susana y los viejos", *El cultural*, obtenida el 16 de diciembre de 2016 de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Susana-y-los-viejos/16567>
- Simó, Marta (2014), "Ética y estética en la novela realista contemporánea: de *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003)", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 2, vol. 1, pp. 33-56.
- Sinnigen, John (1974), "Individual, Class and Society in *Fortunata y Jacinta*". En: Robert J. Weber (ed.), *Galdós Studies II*, Londres, Tamesis, pp. 49-68.
- Valcárcel, Amelia (2015), "La Ley del Agrado". En: Rosa María Rodríguez Magda (ed.), *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 185-202.
- Zubiaurre, María Teresa (2000). *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica.

ADRIANA VIRGINIA BONATTO. Doctora en Letras. Labora en el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias de la Educación (IdIHCS) en la Universidad Nacional de La Plata. Ha escrito el capítulo "La saga del libertino: sadismo en la narrativa de Juan José Millás", del libro *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo* (2015), así como artículos en diversas revistas argentinas.