



Repensar la cultura (literaria) de la Transición: imaginario patriarcal en Nueve novísimos poetas españoles (2010 [1970])

Sol Fantin¹

Universidad de Buenos Aires
Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas
solfantin@gmail.com

Resumen: Este artículo explora un imaginario patriarcal en Nueve novísimos poetas españoles (1970), antología que constituye un hito en la historia de la poesía española contemporánea, y que desempeña un importante rol en la cultura de la Transición. La noción de imaginario (deudora del imaginario social de Castoriadis) asociada a la de patriarcado se propone como una categoría capaz de tender un puente entre literatura y sociedad, a fin de intervenir el relato hegemónico sobre un período histórico caracterizado por la interpretación binaria y por la tendencia a negar continuidades con el traumático pasado nacional. Considerando una edición conmemorativa de 2010, queda en evidencia la vigencia del planteo y la relevancia de revisar la construcción de la memoria histórica en diversas esferas de la cultura.

Palabras clave: Novísimos – Poesía – Transición – Imaginario social – Patriarcado

Abstract: This article explores a patriarchal imaginary in *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), an anthology that marks a milestone in the history of contemporary Spanish poetry, and plays an important role in the culture of Transition. The notion of imaginary -from Castoriadis's social imaginary- associated to the notion of patriarchy, proposes itself as a category able to bridge the gap between literature and society, in order to intervene into the hegemonic narrative about a historic period characterized by a binary interpretation and a tendency to deny the continuities with a traumatic national past. The commemorative edition from 2010 exposes the effect of this proposal on the present, and the relevance of investigating the construction of historical memory in the different spheres of culture.

Keywords: Novísimos – Poetry – Transition – Social imaginary – Patriarchy

¹ **Sol Fantin** (Buenos Aires, 1982) es Licenciada y Profesora de Nivel Medio y Superior en Letras (UBA). En 2012 recibió una beca para cursar estudios de grado en la Universidad Autónoma de Madrid. En 2014 se le otorgó una beca de CONICET para realizar un Doctorado en Literatura sobre la poesía española de la posguerra. Se ha desempeñado como docente de Literatura Española III en la UBA. Además es Profesora de Nivel Primario, y trabaja como maestra de grado en escuelas públicas de la Ciudad de Buenos Aires.

Introducción

En 1970, J. M. Castellet publica *Nueve novísimos poetas españoles*, libro que, provisto de una introducción a cargo de su antólogo, una selección de poemas de nueve poetas y una poética personal de cada uno de ellos, llegará a convertirse en un hito en la historia de la poesía española contemporánea. En el libro, Castellet estampa esta dedicatoria:

Este libro debería estar dedicado a Pedro Gimferrer, que me ha ayudado considerablemente en su elaboración. Pero como sé que no le importa, lo dedico a Ana María Moix, una debilidad senil. Y también a Aretha Franklin y a Julie Driscoll, que me han acompañado durante la redacción del prólogo y el montaje de la antología. Y a Isabel, que lo ha soportado todo con divertida resignación. Con un recuerdo especial a Mae West, de quien Cari Mirete me proporcionó un disco que ha sido la auténtica nota *camp* de todo el tinglado (Castellet *Nueve novísimos* 13).

Castellet atribuye mérito a Pedro Gimferrer, pero destacando el generoso desinterés del joven, dedica el libro a la única mujer de la nómina: Ana María Moix. No está claro en qué consiste la “debilidad senil” a la que atribuye el cambio; en cualquier caso, lo que es explícito es que la dedicatoria a Moix es un privilegio que no le corresponde a ella: es el lugar legítimo de un varón, que se lo ha cedido para respetar el capricho de otro. Mientras tanto, se agradece a Isabel (la esposa) que haya sabido “soportar con resignación”.

Esta dedicatoria actualiza algunos lugares comunes de lo que se podría llamar un *imaginario patriarcal*, disparando una inquietud respecto de un libro que es un punto neurálgico de la cultura literaria de la transición. El presente trabajo propone una lectura de la antología atenta a los elementos textuales que permitan reconstruir los rasgos de ese imaginario, con la hipótesis de que se trata de una categoría especialmente útil para repensar un período histórico signado por las interpretaciones binarias y la traumática negación del pasado. Para ello, se analizará el papel polivalente que esta antología desempeña en la cultura literaria y política de la transición, donde precisamente las relaciones entre esas dos esferas fue –y acaso continúe siendo– uno de los asuntos más debatidos. Se

desarrollarán algunos pormenores teóricos y metodológicos a fin de explicitar, por un lado, en qué sentido se utiliza la categoría de *imaginario* para pensar el modo en que la literatura puede aportar información relevante para otras dimensiones de lo social; por otro, se trabajará sobre la noción de *patriarcado*, procurando explicar por qué se la considera pertinente a la hora de revisar los complejos problemas culturales, sociales, económicos y políticos del proceso en cuestión. Por último, hay que aclarar que se trabajará con una edición de carácter conmemorativo de *Nueve novísimos* (2010), que agrega al material original dos apéndices (uno contiene una selección de textos críticos referidos al libro, fechados entre 1969 y 1971; el otro, nueve semblanzas dedicadas a Castellet que los novísimos, cuarenta años después, han escrito a pedido de los editores) y que pone de relieve la incontestable actualidad de todo el planteo.

La antología en el contexto de la transición

Si bien en sentido estricto se considera *transición* al período que va desde la muerte de Francisco Franco, a fines de 1975, hasta la jura de la nueva constitución, en 1978, otras periodizaciones –atentas al proceso político y cultural de mediano y largo plazo– la extienden unos cuantos años más. Es el caso de Monleón (1995), quien considera que la transición comienza en 1962 asociada a la consolidación del capitalismo que estaba ya en el modelo franquista desde el principio; Monleón incluye en su revisión del proceso las transformaciones literarias, deteniéndose en el relevo del neo-realismo en auge durante los años 50 por el esteticismo, cuyo documento inaugural es precisamente el libro que es objeto del presente trabajo. También Bou y Pittarello incluyen a la corriente estética novísima en el cambio cultural de la transición: se refieren a

las actividades literarias que se desarrollaron en España desde las primeras apariciones de nuevas voces crecidas al margen de la dictadura, los Novísimos. Son los protagonistas de una *verdadera revolución estética y cultural*, a partir de la publicación de *Arde el mar* de Pere Gimferrer en 1966 (Bou y Pittarello 11; destacado mío).

Con los novísimos se produce, en efecto, una ruptura completa con las formas estéticas que venían cultivándose desde hacía décadas –eso que Monleón

llama neo-realismo y que ha sido denominado de distintas maneras, pero que básicamente se puede nuclear en torno a la llamada “generación poética del 50”. Sin embargo, a pesar de la radicalidad del cambio estético, utilizar el término *revolución* resulta algo equívoco, ya que es precisamente alrededor de esos años cuando la palabra empezará a perder el peso que efectivamente había tenido, en su sentido literalmente político, entre las juventudes *engagés* hasta muy pocos años antes, e incluso contemporáneas. De hecho, apenas diez años antes de la aparición de *Nueve novísimos*, el mismo antólogo había publicado otra antología también generacional, de un compromiso explícito con lo que podríamos llamar las políticas culturales del PC (Lanz 9); titulado *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, ese libro nucleaba los trabajos de cuarenta poetas, precedidos por un largo estudio en el que procuraba teorizar la poética social-realista que los reunía, anunciándole un exitoso futuro revolucionario.

A pesar de que su posición política ha mutado (en el estudio que encabeza *Nueve novísimos* Castellet mismo bromea con respecto a su propio cambio en lo que a interpretación de fenómenos culturales se refiere), si nos atenemos a una división binaria del campo ideológico español como la que predominó durante prácticamente toda la dictadura, nadie dudará en ubicar al crítico del lado de la resistencia al franquismo. Recordemos que, quizás como efecto de la propia insistencia en el unitarismo que el régimen se auto-atribuía, el campo político estaba fuertemente polarizado: se estaba con Franco o contra él (Colmeiro 26). Lo que se puede decir sin temor a equivocarse con respecto a los *Nueve novísimos* es que el nombre y trayectoria de Castellet –más allá de sus modulaciones– bastaban para sellar el compromiso con un orden político nuevo y libre, o por lo menos con el deseo de acabar por fin con la dictadura. Más allá del binarismo, si de leer posiciones políticas se trata, digamos que en *Nueve novísimos* gravita una especie de apoliticismo de izquierdas, que es más apoliticismo cuando quiere celebrar a Ezra Pound, y más de izquierdas cuando quiere rechazar de cuajo el pasado nacional reciente en todas sus dimensiones.

La ruptura con la estética anterior es, en efecto, notoria en los novísimos: esteticismo, cosmopolitismo, culturalismo, neo-modernismo y neo-surrealismo

son algunas de las características que consuman el cambio. No se trata, no obstante, de una creación *ex nihilo*, sino más bien de una asunción de los valores estéticos en boga en los países culturalmente centrales (entendiendo *centrales* como Casanova [2001]), contra una cultura local que los nuevos poetas rechazan mediante un gesto de indiferencia radical, por considerarla provinciana y sofocada por la censura. Temáticamente, la nueva poesía proviene no tanto de la literatura foránea, sino más bien del cine hollywoodense y del cómic. Quizás haga falta mencionar que esos países cuyos valores estéticos los novísimos buscaban recrear eran democracias política y económicamente liberales; seguramente, la filiación estética con ellos fue la causa de que se les acusara contemporáneamente de hacer una “poesía de sociedad de consumo de usocapitalismo económico” (Meliá [Castellet *Nueve novísimos* 266]), aunque desde posiciones políticas que, hay que decirlo, empezaban a “amarillar” (ese término, maliciosamente ambiguo, es empleado por Castellet para referirse al marxismo en la introducción a *Marxismo y literatura* de Raymond Williams que él mismo edita en 1980). Básicamente, no se está diciendo ninguna novedad al destacar que las fuentes culturales de las que abrevaron los novísimos constituían de por sí una opción ideológica, aunque no es seguro que estos poetas de menos de treinta años fueran del todo conscientes de ello. La denominada “melancolía” que invade a sectores antifranquistas después de instaurada la democracia en España (Medina Domínguez) está evidentemente relacionada con estas opciones implícitas que contemporáneamente eran, por obvias razones, difíciles de identificar.

En cualquier caso, lo que interesa aquí es que la pretensión de erigirse sobre el olvido del pasado poético reciente por parte de los novísimos parece anunciar, *mutatis mutandis*, una de las características principales del modo en que la cultura política de la transición tramitaría inmediatamente después su propia relación con el pasado nacional. La propuesta del presente trabajo es, pues, desarrollar una lectura de *Nueve novísimos poetas españoles* que permita revisar el aura de rupturismo radical que suele envolver esta poética, aprovechando la inquietud disparada por la dedicatoria que figura al principio: leer los rasgos de un imaginario patriarcal en el libro, con la hipótesis de que dicha categoría aporta un

vector capaz de sustraerse al binarismo político a la hora de interpretar la cultura de la transición.

Precisiones teóricas sobre el concepto de *imaginario patriarcal*

El concepto de *imaginario* aquí empleado es deudor del *imaginario social* de Castoriadis: como “magma de significaciones imaginarias sociales” (Fressard 34), el imaginario regula el decir y orienta la acción de los miembros de una sociedad a través de sus instituciones; esas significaciones –que se manifiestan como praxis antes de ser objetivadas en el lenguaje– mantienen y legitiman un orden social, mostrándolo y ocultándolo a la vez. Así, la operación de explicitar los rasgos de un imaginario presentes en un texto literario permite poner a disposición unas significaciones singulares, ya objetivadas, para que puedan ser colocadas en serie con las significaciones imaginarias sociales que fundamentan al mismo tiempo otras instituciones de la misma sociedad.

La posible productividad de esta operación no exime, no obstante, de la necesidad de una especificidad en el trabajo con la literatura. Revisando las relaciones entre la literatura y la historia, Sarlo considera que si en efecto, la literatura puede proporcionar un conocimiento sobre la sociedad y sobre el pasado (porque “lleva inscrita en sus textos las relaciones institucionales que, a su turno, hicieron esos textos posibles” [Sarlo 27]), la lectura no puede hacer abstracción del régimen estético:

el historiador no debe leerla [a la literatura] sólo como un depósito de contenidos e informaciones. Estas pueden ser tanto o más valiosas si se las busca en el cruce entre estrategias textuales, funcionamiento institucional (relación con el público, con los intelectuales, con la esfera pública, con la política), y soluciones estéticas. No es para nada indiferente al historiador el régimen de los textos literarios en los que busca reconstruir el tono de un período (35).

El concepto de imaginario social de Castoriadis presenta, además, la ventaja de sustraerse al esquema determinista y binario del *reflejo* para la interpretación de los fenómenos culturales (la figura de la base material y la superestructura ideológica), sin recaer tampoco en un idealismo. Al respecto, Cristiano desarrolla las objeciones de Castoriadis a la ortodoxia marxista: esta concepción científicista

supone

que hay una realidad más real que otra. Que la dimensión económica es directamente observable y analizable, que es susceptible de descripción “verdadera”, mientras que una segunda realidad, evanescente y lábil, menos importante en consecuencia, recubre esas objetividades (la ideología) [...]. Las significaciones preceden lógicamente a las realidades, y no hay amo de la guerra o de la economía que esté por encima del amo de los sentidos y los significados (Cristiano *Lo social como institución imaginaria* 41-42).

Así, a las acusaciones de idealismo que recaen sobre su propuesta, Castoriadis responde que “no hay peor idealismo que querer imponer una idea a la realidad (Castoriadis, 1983, p. 18)” (40). Las significaciones imaginarias sociales no son, pues, una nueva manera de nombrar a la ideología, porque no son *falsa conciencia*: no están recubriendo algo verdaderamente objetivo; son, en cambio, “la naturaleza más profunda y sustantiva del ser social” (45).

Por último, la categoría de imaginario social descansa sobre la idea de creatividad. La sociedad, en Castoriadis, es concebida como un cosmos que se erige sobre un caos: no hay nada que fundamente lo social por fuera de lo social mismo. Esta característica del imaginario, que es problemática para asignar una unidad antropológica al conjunto de las sociedades humanas, aporta por su parte el beneficio de impedir naturalizaciones de las instituciones sociales; además, este rasgo la hace complementaria al concepto de hábitos de Bourdieu, puesto que si el hábitus “explica más y mejor por qué las prácticas de un agente se parecen que por qué se diferencian”, la propuesta de Castoriadis proporciona, en cambio, “un lugar para la ruptura y el acontecimiento” (Cristiano “Hábitus e imaginación radical” 4). Finalmente, es también gracias a su origen creativo e indeterminado que el imaginario resulta especialmente apropiado para aliarse teóricamente al concepto de patriarcado, que corre permanentemente el riesgo de la hipóstasis.

La segunda precisión teórica que hace falta introducir es la de *patriarcado*, entendido como un sistema de relaciones sociales basado en instituciones, que promueve la solidaridad interclase e intraclase entre varones de modo que, individual y grupalmente, estén en condiciones de apropiarse de la fuerza productiva y reproductiva de las mujeres. Si históricamente el patriarcado designa

un tipo de organización social en el que la autoridad la ejerce el varón jefe de familia y dueño del patrimonio (del que forman parte los hijos, la esposa, los esclavos y los bienes) esta forma necesita ser redefinida con el ascenso de la burguesía y la formación de los Estados modernos; a partir de entonces, el poder de vida o muerte sobre los miembros de la familia pasa del *pater* al Estado, que se ocupa de garantizar la sujeción de las mujeres al padre, al marido y a los varones en general (Fontenla 17).

La ductilidad del patriarcado como organización social para sobrevivir en y para distintos tipos de sociedades de ninguna manera implica que pueda ser postulado, al menos teóricamente, como una constante antropológica. Tal como señaló Kate Millet en *Sexual Politics* (1969), el patriarcado es precisamente una configuración política:

Como señala Amelia Valcárcel, el concepto de *patriarcado* cambia su signo (de positivo e idílico a negativo y explotador) a mediados del siglo XIX con Bachofen, pero sólo en los años sesenta de nuestro siglo, con el auge militante y el desarrollo teórico del feminismo, el patriarcado será definido como política sexual [por Kate Millet], entendiendo por *política* el “conjunto de estrategias destinadas a mantener un sistema” o “conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el dominio de otro grupo” (Puleo 146).

En este mismo sentido, Teresa de Lauretis considera que el género – condición necesaria para la existencia del patriarcado– “no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el *conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales*, en palabras de Foucault, *por el despliegue de una tecnología política compleja*” (De Lauretis 8). La preexistencia histórica del patriarcado al sistema capitalista tampoco debe opacar el hecho que destaca Heidi Hartman, en el marco de lo que Iris Marion Young denominó “teorías de la doble dominación”: que el patriarcado es un “conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tiene una base material en el capitalismo y, aunque son jerárquicas, crean o establecen interdependencia y solidaridad entre ellos” (de las Heras Aguilera 115).

Al respecto, viene al caso recordar a Lidia Falcón, quien fundó en Barcelona en 1976 la revista *Vindicación Feminista*, donde justamente Ana María Moix tuvo a

su cargo la columna literaria. Falcón considera a las mujeres como clase social y económica. En un estudio donde analiza comparativamente a Falcón y a Delphy, Olivia Portolés cita a esta última para aclarar que “la relación de producción entre marido y mujer en la familia nuclear moderna consiste en la relación entre una persona o jefe cuya producción se integra al circuito mercantil, con otra que le está subordinada, porque su producción, que no se integra a ese circuito, es convertida en algo invisible” (Olivia Portolés 45). Esta explicación apunta directamente a la problemática que interesa para el presente trabajo: por qué la noción de imaginario patriarcal permite revisar de manera transversal (o por lo menos sustrayéndose al binarismo franquismo / anti-franquismo, pero también comunismo / capitalismo, e incluso dictadura / democracia) la cultura de la transición y sus alcances políticos y sociales.

Vicenç Navarro (2005) explica que el franquismo deja un gran déficit social que el Estado de Bienestar logra reducir durante las décadas del 70 y del 80, alcanzando el déficit más bajo en 1993, para aumentar nuevamente a partir de entonces. En este contexto, los servicios de ayuda a la familia fueron siempre los menos desarrollados, haciendo recaer el trabajo de cuidados sobre la población femenina; según Navarro, “hay una enorme hipocresía en la estructura de poder del país [...] y un gran machismo [...]. España es el país de la UE con mayor insensibilidad hacia la familia (y hacia la mujer)”, que es “la que cubre grandes insuficiencias del estado español” (Navarro 20). El autor advierte que las mujeres son perjudicadas de hecho por las políticas sociales del Estado, pero atribuye este perjuicio a un déficit cuantitativo de las ayudas a la familia, que obedecería a disposiciones morales como la “hipocresía” o el “machismo”, sin advertir suficientemente que el patriarcado constituye la estructura misma de las relaciones sociales que el Estado regula. En este sentido, Carrasco considera que existe un sesgo de género inherente a esas políticas: “más que corregir las desigualdades [...] tienden a consolidarlas” (Carrasco 87). La autora sostiene que la concepción franquista de la familia no fue modificada estructuralmente a pesar del pasaje a un orden democrático: se mantiene la división tradicional del trabajo por sexo (familiar para la mujer / mercantil para el varón) y la valoración social (económica y legal) sólo para el segundo:

las políticas sociales en España están configuradas de manera que no consideran a las mujeres como trabajadoras o ciudadanas sino como personas dependientes del salario del marido y encargadas de suministrar bienestar familiar [...]. Sindicatos y partidos supuestamente de izquierdas [...] son cómplices de esta situación al no incorporar de forma prioritaria la discusión de aquellos aspectos que consolidan las desigualdades de género: el carácter contributivo de las políticas [de ayuda social], la no valoración del trabajo familiar, los servicios de cuidados, etc. De aquí que las razones para la actuación sesgada del estado de bienestar [...] responde no sólo a razones de déficit público o políticas neoliberales sino también al intento de mantener el orden patriarcal vigente (Carrasco 97-98).

El imaginario patriarcal que este trabajo se propone leer en *Nueve novísimos poetas españoles* es la serie de significaciones imaginarias sociales que, sustentando las prácticas literarias, produce y reproduce un sistema de apropiación del trabajo de las mujeres por parte de los varones, capitalizado a su vez para los fines del Estado moderno. Esta categoría puede servir para revisar la función política de una zona de la cultura de la transición que efectivamente estaba operando en la sociedad española de la década del 70. Pero no sólo en ella: el libro que se estudiará aquí es una edición conmemorativa realizada en 2010; de modo que al leer en serie el conjunto de los textos que figuran en este libro, no sólo se puede extraer el imaginario patriarcal que en 1970 organizó la poética de los novísimos, sino también en las reacciones –varias de ellas adversas– de la crítica, y en las posiciones que cuatro décadas más tarde los poetas continúan produciendo.

Leer el patriarcado en *Nueve novísimos poetas españoles* (2010 [1970])

Uno de los rasgos más insistentes de la poética de los novísimos es la presencia del cine de tipo hollywoodense, tanto en la aparición de nombres propios como en la construcción de espacios, microescenas e imágenes en general, en el uso del montaje como técnica y en la mención explícita –en varias de las poéticas personales, en general memorialísticas– al papel didáctico del cine en la educación sentimental de los muchachos (Vázquez Montalbán nombra a Yvonne de Carlo; Martínez Sarrión, a Marilyn; Carnero, a Audrey Hepburn). En el prólogo, Castellet ensaya una explicación de este rasgo apelando a la noción

barthesiana de *mito*:

No es un concepto, un objeto o una idea: es un modo de significación, una forma. [...] El lenguaje de los mitos creados por los *mass media* [...] no esconde nada, no es una mentira ni una confesión, se muestra como ahistórico y apolítico y adquiere un valor absoluto, imperativo, conminatorio. [...] Yvonne de Carlo o Marilyn Monroe, por ejemplo, no serán ya solamente sus pasiones adolescentes –eso podría ser Historia– sino el Erotismo o el Sexo; y Ernesto Guevara no será un estímulo o un modelo político a seguir –eso sería Historia– sino la Revolución en su versión más inmediata y subyugante (Castellet *Nueve novísimos* 30-31).

Lejos de celebrar su aparición, Castellet aclara que “el mito es, en definitiva, en nuestro siglo –promovido por las derechas o por las izquierdas reinantes, da lo mismo– un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido” (31). Más allá de su lucidez, hay en el análisis de Castellet un problema metodológico: adoptando demasiado pronto la espectacularización que los *mass media* aplican sobre cualquier clase de contenido, el antólogo se saltea el régimen estético específico del discurso cinematográfico, poniendo en la misma serie a Ernesto Guevara y a las estrellas de cine. Esta amalgama de todo contenido procesado por los medios masivos no era desacertada en su momento y lo será cada vez menos; sin embargo, es necesario resistir teóricamente esta tendencia y detenerse sobre la especificidad del cine, porque es allí donde los procedimientos propiamente estéticos de construcción –no sólo de un objeto a ser mirado sino muy especialmente de la mirada misma– pueden ser estudiados.

Teresa de Lauretis se detiene en particular en la narrativa del cine como uno de los principales dispositivos que promueven la sexualización del cuerpo femenino como figura favorita de la cultura: la estrella de cine femenina no sólo consolida a la mujer como imagen, sino que la convierte en el sitio primario de la sexualidad y el placer visual, al mismo tiempo que construye correlativamente al espectador masculino (de Lauretis 20-21). Ya en 1973, Laura Mulvey desarrolló de qué manera el cine narrativo ilusionista llega a ser la forma cinematográfica preferida de la sociedad patriarcal: “La tendencia cinematográfica imperante codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante”, y agrega: “No se trata de rechazarla desde un punto de vista moral, sino de destacar los modos en que sus preocupaciones formales reflejan las obsesiones psíquicas de la sociedad

que las ha producido” (Mulvey 366). Mediante un análisis pormenorizado que tiene como matriz teórica al psicoanálisis (comienza aclarando: “la teoría psicoanalítica actuará aquí como un arma política” [365]), explica de qué manera la silenciosa imagen de la mujer permanece en el lugar de portadora de sentido, jamás como productora del mismo: “La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico: [...] ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él” (367). De hecho, si aceptamos la propuesta de Castellet de pensar la figura de Ernesto Guevara a la par de la de las Marilyn (ambas bajo un régimen espectacular al que las sometería el tratamiento mediático) se destaca el hecho de que las figuras-mito que significan Sexo son un par de estrellas de cine femeninas vestidas como vedettes para entretener el ocio ajeno, mientras que la que significa Revolución es un varón, paradigma de heroísmo, con uniforme militar; gracias al análisis de Mulvey, es posible inteligir hasta qué punto ellas son construidas como *objeto* de la mirada y de la acción narrativa, mientras que él es claramente *sujeto*. Escribe Mulvey que la figura masculina

despliega la trama, hace que las cosas sucedan. El hombre no sólo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como el portador de la mirada del espectador [...]. El poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia. El atractivo o el encanto de una estrella de cine masculina no es, pues, el de un objeto erótico de la mirada, sino el del ego ideal (371).

La mujer actúa en el interior de la narración de manera que la mirada del espectador y la del personaje masculino se combinan sin romper la verosimilitud narrativa: “Una parte de un cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad que exige lo narrativo; proporciona a la pantalla una calidad plana, como de recortable o de ícono” (371). La fragmentación del cuerpo femenino y el recorrido de la mirada del varón aparece en varios de los poemas del libro: “piernas, piernas con curva / blanda remontándose y bragas / blancas como un apósito” (Vázquez Montalbán, en Castellet *Nueve novísimos* 69); por su parte, “los senos bien cumplidos de las matronas griegas y romanas” forman parte del *decorado*, en un poema que Martínez Sarrión le dedica a André Breton (100).

En efecto, las imágenes cinematográficas o espectaculares de la mujer como objeto sexual estetizado aparecen con insistencia en los poemas: “Una dulce maravillosamente desnuda / sobre sábanas verde play boy” (Álvarez [114]); el cuerpo de la mujer aparece idealizado y asociado a la pureza: “sonrisa de azucena, ojos de garza /... / (Y tu cuerpo como un blanco ramillete de azahar) / ... / ¡Patinando en Central Park sería un cisne mi amor!” (Gimferrer [167]). Correlativamente, esta construcción objetual-sexual de la mujer se proyecta sobre la peyorativización de *la vieja* como figura grotesca: por una parte, Castellet en el prólogo bromea al referirse a “un adolescente con ganas de divertirse a costa de un grupo de venerables ancianas” (28). Más elocuente es la decisión de Álvarez cuando la censura le indica reemplazar el verso “un policía acribillado”; en su lugar, escribe: “la vieja de las lilas yace muerta / en la oscura puerta del café” (125). Álvarez pasa a engrosar, así, la lista de mujeres muertas que, cuidadosamente estetizadas, desfilan en la antología:

En las cabinas telefónicas
hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.
Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.
Última noche bajo el pálido neón, último día bajo el sol alucinante,
calles recién regadas con magnolias, faros amarillentos de los
coches patrulla en el amanecer
Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine
-y a esa hora está muerta en el Depósito aquella cuyo cuerpo era un
ramo de orquídeas.
Herida en los tiroteos nocturnos, acorralada en las esquinas por los
reflectores, abofeteada en los *nights-clubs*,
mi verdadero y dulce amor llora en mis brazos (165).

En el final de este fragmento de Gimferrer queda claro que lo que hay es una asociación del deseo-amor y el deseo-violencia sobre el mismo objeto, y no una construcción anecdótica singular. También en Moix aparece el cadáver de una colegiala mutilada y asesinada, descubierto junto a “fragmentos del diario de su amor” (227). Más adelante, una sujeto lírica sueña con portar una pistola y matar al hombre (en una escena de clara resonancia *western*, donde ella usurpa el rol masculino), pero decide abstenerse porque al final terminará sufriendo ella misma: aún en ese sueño, se imagina llorando abrazada a su víctima (Moix [225]).

La asociación entre masculinidad y violencia tiene también sus imágenes propias, además de quedar implícita en las anteriores: “Hemingway era el más rápido con la pistola y en cambio Scott Fitzgerald tenía la mirada ingenua y el pene no muy largo” afirma Vázquez Montalbán (56), naturalizando la asociación entre la virilidad y el talento artístico del escritor –en una inversión de valores que, sin embargo, no los subvierte. El análisis de Mulvey que pone de manifiesto la construcción del varón (y la cualidad de la virilidad) como la fuente de la acción narrativa en el relato cinematográfico se puede aplicar aquí, *mutatis mutandis*, a la poesía. Fiel a la tradición romántica del *poesía-eres-tú* becqueriano, Carnero afirma en su poética: “Decía Joseph de Maistre que el gran defecto de una mujer es ser un hombre. De la poesía podría decirse que su gran defecto, aunque sea muchas y muchas cosas respetables (o no) es no ser poesía” (199). El poeta anota al pie: “Tómeselo por analogía y no al pie de la letra. Además de las muchas limitaciones de M. de Maistre ¿cómo resistir el encanto de Miss Nightingale, el Chevalier d'Eon o el duque de Elbouef?” (199). El intento de paliar el significado político de su frase afirmando que *no es literal* no hace sino confirmar el carácter estructural del imaginario patriarcal; por otra parte, el hecho de que Miss Nightingale (pionera en ciencia médica en Londres) pretenda ser un contraejemplo, confirma también la proscripción de las mujeres del campo de las ciencias, en la medida en que practicar la ciencia se asocia con “ser un hombre”; finalmente, la mención del Chevalier d'Eon o duque d'Elbouef (miembro trans de la corte del Luis XV, que además inspiró un personaje de cómic) es particularmente interesante a la luz del desarrollo de la figura de la persona trans durante la transición: “La figura marginal del travesti se convierte en un símbolo de la Transición española y del pacto de olvido [...], una alegoría moral y política de la ambigüedad del período transicional y una crítica hacia el olvido cultural del pasado” (Colmeiro 28). La figura de la travesti aparece analizada aquí no como emblema de la libertad ni como un modo de subvertir la opresión patriarcal, ni siquiera como resistencia a la violencia homofóbica y machista, sino al contrario: como símbolo de los aspectos negadores de la historia reciente que consuman la impunidad del régimen. Según este análisis, la persona trans (a quien se nombra en masculino: *el* travesti), devenida también ella ícono, sigue siendo objeto de

repudio.

La aclaración respecto de la valoración que recae sobre la figura de la travesti es importante, porque permite desarmar la asociación falaz entre la caída de la censura sobre contenidos eróticos o pornográficos y la libertad de las mujeres. Al respecto, hay que citar las elaboraciones teóricas feministas que se desarrollan durante la década anterior a la publicación de *Nueve Novísimos*:

las feministas radicales ya no son las puritanas del XIX que pedían la extensión del recato y el pudor a los hombres en vez de la liberación sexual para todos, mujeres incluidas (“Votes for women, Chastity for men”). Pero tampoco se dejan engañar por la retórica de una revolución sexual que como señala Ann Koedt, traía carne fresca al mercado del sexo patriarcal. A través del análisis de Millet, los supuestos liberadores del sexo (Mailer, Miller, Lawrence) aparecen como agentes de la dominación del patriarcado y la sexualidad como práctica política que asigna lugares y funciones naturales a las mujeres como minoría en el sentido sociológico del término (grupo de menor poder). El pene como arma, el coito como sometimiento se revelan como aspectos ideológicos de un sistema mucho más vasto de dominación (Puleo 145).

El epígrafe que encabeza este trabajo se dirige en este sentido: “Noemí ha llorado del todo y Rut / abre sus piernas al doblón de oro” (Castellet *Nueve novísimos* 68). A esta imagen bíblica se ajusta fácilmente la consideración de Bárbara Zecchi a propósito de unas viñetas publicadas en *La Codorniz* en noviembre de 1968, en las que aparecían una mujer con las piernas cruzadas y otra con las piernas abiertas, respectivamente:

la mujer de piernas cruzadas, en una postura de “Antes de la apertura ideológica”, como señala el encabezado, y la mujer que se abre de piernas “Después de la apertura ideológica”. El primer modelo correspondería a la mujer reprimida del franquismo, y el segundo a la mujer objeto sexual del destape [...]; las dos creaciones son esencialmente patriarcales (Zecchi 75-76).

Comentando el cine de principios de la década del 80, Zecchi se refiere a la mujer “como mero cuerpo reificado para el placer sexual masculino. El destape ‘destapa’ a la mujer para el placer del hombre, único e incuestionable sujeto del deseo y la violencia” (73).

Retomando, pues, la traspolación de la construcción del sujeto en cine y poesía, lo que queda claro es que el de poeta es un trabajo que le corresponde al

varón: la mujer es una metáfora de la poesía misma, o a lo sumo, su destinatario. Molina Foix narra en su poética que a sus quince años, su formación consiste en componer con un camarada “acrósticos para muchachas” (Castellet *Nueve novísimos* 179), mientras que Moix, en la suya, define su formación intelectual a partir de sus hermanos varones. Valdría la pena citar su texto completo, que comienza así: “‘Todos eran unos marranos’, así titulé mi primer libro. Tenía doce años y la vaga sensación de que alguien me había estafado” (217). A partir de entonces, hablará de sus hermanos hasta el breve párrafo final, único que dedica exclusivamente a sí misma. En medio, desliza: “Terencio se desesperaba: nunca serás una escritora ‘comprometida’; estás perdida. Mi madre también aseguraba que estaba perdida: nada bueno podía esperarse de una chica que leía libros” (218).

Hay que tener en cuenta que incluso en la fecha en que este libro fue publicado por primera vez, durante el franquismo tardío, la condición jurídica de las mujeres era de minoridad –y lo había sido desde la instauración del Nuevo Estado, treinta años atrás (Di Febo). También hay que decir que, si bien el franquismo es brutal en las políticas de género, las reivindicaciones y luchas de las mujeres fueron necesarias también durante la II República y la guerra civil (durante el conflicto armado, aún en el sector más revolucionario del lado republicano, la paga diaria de las milicianas era menor que la de los hombres; poco después, con la instauración del ejército regular, se les prohibió el uso de armas [Broué y Témime]). En el siguiente poema de Moix, queda clara la dimensión pre-dictatorial de la minoridad femenina de hecho:

Cerré la puerta. Bajé las escaleras. Tropecé con el sereno y se rompió el silencio. Le supliqué con un gesto que no lo dijera y lo dijo: “Hoy no vienen, señorita; no les toca”. Y aún no había vuelto yo la esquina oí cómo le iba con el cuento al guarda de la taberna: “Está loca esa chica. Cada día, a las doce, baja para abrir la puerta a los muertos”. Tuve que retener a tío Jacobo que quería retarle a un duelo. Tío Jacobo murió antes del 36 y no estaba acostumbrado a la mala educación de los serenos para con las señoritas (Castellet *Nueve novísimos* 228).

El poema alude al trauma de la guerra aún en la generación que no la ha vivido, en una construcción que según la denominación de Hirsch sería posmemorialística (Quílez Esteve 6); construido sobre el tópico de los fantasmas, parece confirmar lo que Colmeiro explica respecto del carácter negador del

pasado que caracteriza a la transición. Pero más acá de ese conflicto bien visible, el personaje del tío Jacobo, muerto antes de la guerra, se siente en la obligación de defender a la sobrina en su carácter de pariente varón. Quizás sea esta condición de minoridad impuesta a las mujeres, asociada a la objetualización del cuerpo femenino como significante del deseo del varón, la que habilite a Álvarez a proponer una escena de voyeurismo pederasta en “ADORABLES CHIQUILLAS”, donde el sujeto lírico varón y adulto declara: “Las escolares siguen afectándome” (Castellet *Nueve novísimos* 122).

La cuestión de la minoridad femenina puede rastrearse también en los recursos formales de los poemas. De los nueve poetas, Moix es la única que usa rimas; tanto Gimferrer como Panero emplean respectivamente endecasílabo y alejandrino como recurso rítmico, pero ninguno recurre a la rima. Además, en Moix aparece el universo semántico de los cuentos infantiles tradicionales: “Y eso que no soy niña que con desconocidos antes hablara yo [...], en los parques de las ciudades historias a las muchachas cantará: la del príncipe y la chica fea” (220); “Un caballero la envolvió con su capa y a sus sueños la llevó. / Regresó luego, triste y perdida, y a los pies de la mamá sollózó: [...] Tengo una herida y un hijo muerto. Sólo su capa Jim me dejó. Era mi dueño” (221). Es interesante contrastar este campo semántico del cuento para niños con el uso que hace Panero de la literatura infantil, que apela al nombre propio y a la tradición escrita: Peter Pan, Hámelin o Julio Verne entreveran su escritura, mientras que en Moix, la transmisión oral del cuento anónimo (con personajes estereotipados y lenguaje añinado) y la rima asonantada informan acerca del acceso diferencial a la cultura literaria previsto para las niñas y mujeres. De hecho, al revisar las listas de obra completa de las escasas poetas mujeres que publicaron durante el franquismo, llama la atención encontrar con frecuencia obras dedicadas al público infantil; es el caso de la propia Moix, así como el de Gloria Fuertes y Ángela Figuera Aymerich, dos de las tres poetas incluidas en la antología anterior de Castellet (sobre un total de cuarenta poetas).

Es justamente entre los poemas de Panero donde aparece la única sujeto lírica femenina; es la única zona del libro –además de las páginas ocupadas por Moix– donde se representa a una mujer que habla. Se trata de una mujer

comentando a otra un rumor sobre una tercera: “Cuca está hueca. [...] Le quitaron la matriz, los ovarios, todo” (250). El rol asignado a las mujeres queda claro: sin órganos reproductores, una mujer está “hueca”. Con respecto al rol, también el siguiente pasaje de Félix de Azúa es elocuente: “el coronel telegrafista mueve la manivela / pensando en su mujer [...] / ¿cómo dices que le llaman en tu tierra a las mujeres de la vida? / ¿y a las que nunca te dejan hacer nada?” (148). De prostituta a esposa-madre, las opciones parecen agotarse.

Hay que decir que en su estudio introductorio Castellet cita a Susan Sontag como referente intelectual de lo que llama la “nueva sensibilidad”, y que Carnero pondera oportunamente el buen criterio político de Rosa Luxemburgo, además de ironizar sobre el cinismo de la Reina Victoria, en un pasaje ambiguo. En esta zona ambivalente, abierta a la posibilidad de leer un sentido crítico o disruptivo, se destaca un poema de Vazquez Montalbán, donde la posición asignada a las mujeres es presentada como un proyecto político obediente a las necesidades del mercado:

LO IMPORTANTE NO ES LA LÓGICA DEL CONTENIDO, SINO LA NUEVA LÓGICA QUE SE ESTABLECE ENTRE EL CONTENIDO Y SU ÚNICA VERIFICACIÓN: EL CONSENSUS DEL MERCADO. TRAS UNA LARGA ETAPA EXPERIMENTAL, ESTOS POEMAS CONSIGUIERON DESPERTAR EL DESEO DE LA LIMPIEZA EN CUATRO DE CADA CINCO MUJERES SOMETIDAS A LA REPETICIÓN MÉTRICA. INCLUSO CONSIGUIERON DESPERTAR ALGUNAS VOCACIONES VESTALES (76).

El poema está íntegramente dedicado a la relación de las mujeres con la limpieza en un tono irónico a medio camino entre el registro publicitario y el de un manual de instrucciones; en el poema que le sigue, ¡NO CORRAS PAPÁ!, al hombre que conduce el automóvil una voz lírica le advierte: “no se jacte de tanto amor perdido / ... / tuvo un rincón donde mentir su épica / una mujer propia que no supo serle infiel / ... / y una amante en la playa. / ... / ud. era uno de esos degenerados” (81). Es prácticamente el único pasaje en el que la representación del rol asignado al varón dentro del esquema rígido de relaciones sociales y familiares que supone el patriarcado es objeto de cuestionamiento.

Hasta aquí, se han delineado los significados sociales imaginarios relativos al patriarcado que impregnan la introducción, las poéticas y los poemas; resta comentar los apéndices agregados en 2010. El primero, como ya se indicó, es una

selección de documentos producidos alrededor de 1970 que, con la sola excepción del facsímil del parte de censura, está constituido por textos críticos. Hay que aclarar que la selección no excluye los artículos que atacaron con vehemencia la antología –por el contrario, hay algunos especialmente virulentos, que por lo general enuncian su crítica desde una posición *comprometida* (marxista). En el contexto de esos ataques, llama la atención un inesperado ensañamiento con la única poeta del grupo. José María Sala (en *La Vanguardia Española*, en mayo de 1970, después de considerar que “Molina Foix, Ana M^a Moix y Leopoldo M^a Panero todavía tienen que empezar a andar el camino”, dice exclusivamente de Moix, citando al también poeta contemporáneo Aníbal Núñez: “Mieditis, imaginación de paralítico, libertad de colegial fumando a escondidas en el retrete del internado” (263); nótese que flexiona *paralítico* y *colegial* en masculino. Juan Antonio Masoliver Rodenas, también en *La Vanguardia Española* en noviembre de 1970, escribe: “El mediocre poema de la Moix muestra la máxima altura de la cultura ‘póster’, sólo superado por el de Leopoldo M^a Panero: al nivel de una tienda de Chelsea” (264); la estructura de la frase es aquí significativa: aunque se considera peor el poema de Panero, es el de Moix el que se denuesta primero y el que ocupa el lugar sintácticamente central. Advuértase, además, el artículo en femenino que antecede al apellido de Moix, como si hiciera falta marcar un desvío en el uso público del apellido paterno. Meliá (*Nuevo Diario*, Libros, XXV/ 16 [267]), al referirse a la pobreza estética del libro, también decide mencionar sólo a Moix, aunque no agrega con ello ninguna información: “Lo he pasado bien leyendo los *Nueve novísimos* [...]. Alguno me parece más bien mediocre –la misma señorita Moix, por ejemplo– y como destinado a cumplir una función epigonal, de comparsa” (266). Finalmente, con menos misoginia pero de todas maneras abonando el imaginario que asigna a las mujeres el espacio de lo doméstico y lo personal, y a los varones la intervención en el campo objetivo y universal del arte, Rafael Conte describe la poética de Félix de Azúa como “esteticismo radical” y la de Moix como “apelación biográfica” (en *Informaciones*, en mayo de 1970 [265]), cuando ambos poetas trabajan el mismo material: las constricciones de una educación represiva y las influencias tempranas.

El segundo de los apéndices está compuesto por los textos que los nueve novísimos han escrito a pedido de los editores, en memoria de Castellet. Sólo el de Vázquez Montalbán tuvo que ser recuperado de su archivo personal por sus familiares, ya que en el momento de publicación del libro había fallecido. Es justamente este texto el que contiene una de las mayores sorpresas; Vázquez Montalbán relata allí que en el momento de enterarse de que integraría la antología, conocía ya a todos sus compañeros de nómina, y agrega: “con excepción de Gimferrer [...] y de Ana María Moix, a la que me había atrevido a prologarle su primer libro de poemas, enternecido porque me pareció una frágil muchacha vestida con una cortina de interior de la calle Joaquín Costa” (291). La frase es incoherente: ¿conocía o no Vázquez Montalbán a Moix cuando, enternecido, se atreve a prologarle un libro que, según da a entender, no tendría para él valor literario? ¿Cómo captó, antes de conocerla, su fragilidad y el hecho de que vestía como un objeto decorativo y ridículo? Imposible de saber. Lo que sí está claro es la necesidad de marcar por lo menos la inadecuación de la única mujer del grupo, incluso pasados muchos años.

Por último, es interesante detenerse en el aporte de la propia Moix. Después de referirse a Castellet como “Un hombre apuesto, sabio, sereno, cuyas presentaciones de libros [...] se llenaban de mujeres que iban a admirar la oratoria del *mestre*, y de jóvenes que querían ver de cerca y cerciorarse de que sí, de que, en efecto, existía” (314), el final del texto es contundente: “Sólo así, quizás [escribiendo algún día sobre Castellet], podría revivir momentos tan decisivos para mí como fueron los pasados con él y con Isabel Mirete, tan presente entonces, en esta antología, como hoy y siempre” (315). Castellet mismo había incluido a su esposa en la dedicatoria, destacando su carácter pasivo; sin apresurar conclusiones, es sin embargo un dato a registrar que sea precisamente Moix quien mencione, ahora con nombre y apellido, a la esposa del antólogo, sugiriendo su participación activa en el proyecto (desde un punto de vista retórico hay que destacar, además, que lo hace en la posición evidenciada del final del texto). A la luz de las elaboraciones teóricas consignadas en el apartado anterior sobre la apropiación patriarcal del trabajo invisibilizado de las mujeres, este comentario de Moix funciona de hecho como una intervención reparatoria del daño ocasionado

por esa lógica.

Conclusiones

Si el *patriarcado* es una organización sociopolítica según la cual la solidaridad de los varones entre sí (intraclase e interclase) los coloca en una posición desde la cual pueden apropiarse, individual y colectivamente, de la producción de las mujeres, y si un *imaginario* es un conjunto de significaciones sociales imaginarias que dan lugar a instituciones y prácticas culturales específicas, entonces un *imaginario patriarcal* es un conjunto de significaciones que construyen una imagen de las mujeres objetualizada y subordinada a la imagen magnificada de los varones siempre en posición activa de sujeto, que a la vez confirma un sistema de opresión realmente existente, lo legitima y lo performativiza.

Puesto que la objetivización de un imaginario no puede prescindir del análisis de la especificidad de las instituciones en las que aparece, en el presente trabajo se realizó una lectura de *Nueve novísimos poetas españoles* atenta al régimen estético de la poesía y del ensayo para el caso de la introducción, las poéticas y las semblanzas, así como también una lectura crítica de los artículos del primer apéndice; en esas lecturas se detectaron significaciones imaginarias patriarcales que pueden ser puestas en serie con las que funcionan en otras instituciones sociales y que, a pesar de los cambios de estilo epocales, siguen una línea de continuidad simbólica entre el auge del régimen dictatorial del período inmediatamente anterior a la publicación del libro en el contexto español, y el período de transición en el que la publicación se inserta, y que se proyecta además en el período siguiente. No se trata de una acusación dirigida a ninguno de los escritores ni críticos cuyos textos se han leído, sino de una propuesta de investigación que busca inteligir los supuestos que están implícitos en prácticas (en este caso, literarias) consensuadas en un período determinado y que, independientemente de las intencionalidades de los sujetos, contribuyen a sostener y reproducir un orden de cosas opresivo.

Al mismo tiempo, en la investigación se detectaron algunas zonas de *Nueve novísimos* (en su edición conmemorativa de 2010) en las cuales se manifiestan las resistencias al orden patriarcal que, aunque escasas, o quizás por eso mismo, son especialmente valiosas. Es en este sentido que se ha destacado el reconocimiento de Ana María Moix a la participación de Isabel Mirete en la antología. Ese reconocimiento no es la última frase del libro, pero casi. Por poco, se podría decir con Barthes que hay un sentido privilegiado recorriendo el libro de la primera a la última frase: desde la dedicatoria de Castellet hasta la intervención final de Moix, es decir, desde un marido señalando la “resignación” con que su esposa ha “soportado” su aventura intelectual, estética y profesional, mientras dedica el libro a la única jovencita del grupo (obediente a una “debilidad senil”), hasta el reconocimiento activo por parte de esa jovencita, ahora mujer madura, del trabajo invisible e invisibilizado de la esposa del antólogo. Entre esos dos puntos queda delineada una *figura* (en el sentido foucaultiano del término) que es preciso rescatar de la sombra. Este artículo fue escrito con la convicción de que la interrogación a esa figura, resistente a la lógica patriarcal, es capaz de aportar una perspectiva valiosa y quizás inesperada a la hora de revisar los relatos hegemónicos sobre la transición española, que todavía hoy siguen moldeando la memoria (y la posmemoria) de muchas personas, y edificando las utopías que orientan nuestra propia construcción del mundo.

Bibliografía

Bou, Enric; Elide Pittarello. *(En)claves de la Transición: una visión de los novísimos. Poesía, prosa, ensayo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.

Broué, Pierre; Emile Témime. *La Revolución y la guerra de España*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, vol. I, 1962.

Carrasco, Cristina. “Mujeres, trabajo y políticas sociales en España”. *DUODA. Revista d'Estudis Feministes* n° 13 (1997): 85-104.

Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Castellet, José María. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral, 1960.

---. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, [1970] 2010.

---. "Prólogo". Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1980. 7-10.

Colmeiro, José. "¿Una nación de fantasmas?: Apariciones, memoria histórica y olvido en la España Posfranquista". 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* n° 4 (2011): 17-34.

Cristiano, Javier. *Lo social como institución imaginaria. Castoriadis y la teoría sociológica*. Villa María: Eduvim, 2009.

---. "Hábitus e imaginación radical". V *Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. 2009. Web.

http://webiisg.sociales.uba.ar/iisg/iovenes_investigadores/5jornadasiovenes/EJE9/Mesa%20Teoria%20Sociologica%20Contemporanea%20I/CRISTIANO_Javier.pdf Acceso: 29/01/2016.

Di Febo, Giuliana. "'Nuevo Estado'. nacionalcatolicismo y género". Gloria Nielfa Cristobal (ed). *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Universidad Complutense, 2003. 19-44.

De las Heras Aguilera, Samara. "Una aproximación a las teorías feministas". *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política* n° 9 (2009): 45-82.

De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género". *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: HORAS, [1989] 2000.

Fontenla, Marta. "¿Qué es el patriarcado?". Susana Gamba y Ethel Diz (eds). *Mujeres en red. El periódico feminista. Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2008.

Fressard, Oliver. "El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos". *Transversales* n° 2 (2006): 33-40.

Lanz, Juan José. "El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX". *Revista Izquierdas* n° 9 (abril 2011): 47-66. Web. <http://goo.gl/83cRKn>. Acceso: 29/01/2016.

Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias, 2001.

Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, [1973] 1988.

Monleón, José. "El largo camino de la transición". *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Akal, 1995. 5-17.

Navarro, Vicenç. *El Estado de Bienestar en España*. Madrid: Tecnos, 2004.

Olivia Portolés, Asunción. "La teoría de las mujeres como clase social: Christine Delphy y Lidia Falcón". Celia Amorós y Ana De Miguel (eds). *Teoría feminista de la Ilustración a la Globalización*. Madrid: Minerva Ediciones, 2007. Vol II. 92-115.

Puleo, Alicia H. "El feminismo radical de los setenta: Kate Millet". Celia Amorós (coord). *Historia de la teoría feminista*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994. 139-149.

OuÍlez Esteve, Laia. "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional". *Historiografías* nº 8 (2014): 57-75.

Sarlo, Beatriz. "Literatura e historia". *Boletín de Historia Social Europea* nº 3 (1991): 25-36.

Zecchi, Bárbara. "Cinta dos. Las progenitoras: primeras estrategias de empoderamiento". Bárbara Zecchi. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Madrid: Cátedra, 2014. 73-111.