

Mundo hetero



La teoría
feminista de

Montserrat Roig

Edición e introducción de Betsabé García

PAIDÓS

MUNDO HETERO

La teoría feminista
de Montserrat Roig

Edición e introducción de Betsabé García

PAIDÓS Contextos

1.ª edición, marzo de 2024

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.

La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En Grupo Planeta agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Herederos de Montserrat Roig, 2024

Los textos de la autora recopilados en esta edición se publicaron originalmente en

¿Tiempo de mujer? en 1980

Esta edición se ha publicado por acuerdo con Casanovas & Lynch
Literary Agency, S. L.

© de la edición y la introducción, Betsabé García Álvarez, 2024

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2024

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-493-4137-3

Maquetación: Realización Planeta

Depósito legal: B. 3.152-2024

Impresión y encuadernación en Huertas Industrias Gráficas, S. A.

Impreso en España – *Printed in Spain*



SUMARIO

Nota preliminar	11
Estudio introductorio.	15
1. Mundo hetero	15
2. Teología del Tupperware	27
3. La sagrada familia: el padre y la virgen	43
4. El eterno masculino	52
Bibliografía	61
Obras citadas de Montserrat Roig	61
El patriarcado católico	63
La ayuda de Lady Bird	63
Ningún indicio de suciedad	64
El principio de la coquetería	66
«Me gustas tú»	67
La venganza de los débiles	68
La mística de la maternidad	74
Follar y amar (así en la cama como en el salón)	87
Eros en libertad.	87
¿Cuestión de palabras?	87
¿Habrá sexo después de la revolución?	92
El divorcio de los sexos	97
La fiesta de los mercaderes	99

La pornografía no libera a la mujer.....	103
... Pero tampoco libera al hombre	107
El milagro de la ternura	110
Ante el espejo del mundo.	113
El futuro ya no es lo que era.	113
Un seguro de amor	115
El principio de la muerte	117
La telaraña.	119
O la perla o la autonomía	124
Un nombre propio	127
Un secuestro ontológico.	129
¡Quitadme el sexo!	129
¿Mujeres o personas?	139
La herida que chorrea.	146
La contracepción	157
Un cuerpo por conocer.	167
Feminismo: esa filosofía de segunda	177
Y Helena, ¿estaba de acuerdo?	177
¿Palabra de mujer?	188
Un útero para el artista	194
La Beauvoir y nosotras	198
<i>Transhistórico</i>	203
Princesitas de noche	203
Bella con pene.	203
El sol y la luna.	205
Samantha, cabaretera rockera y algo más	208
Kati o la matanza del pecado	218
Fin	225
Notas.	227

ESTUDIO INTRODUCTORIO

La heterosexualidad como problema

1. MUNDO HETERO

Montserrat Roig vivió la educación de las monjas como la mayoría de las niñas españolas nacidas en la Nueva España, siendo víctima de una forma de pedagogía ejercida con altas dosis de violencia intelectual y física. Las monjas aparecen siempre en la obra de Montserrat Roig como figuras fantasmáticas que emergen en el recuerdo de sus personajes. Aquellas mujeres fueron, en su mayoría, agentes del régimen franquista que jugaron su papel en la implantación de la política del miedo. Las niñas (y no tan niñas) se acostumbraron a buscar refugio en la omnipresente estampa de la Virgen, especialmente cuando no había señal alguna de peligro, es decir, el miedo se originaba en la propia sexualidad. La figura de ojos dolientes que resumía el principio de la entrega, el sufrimiento y la maternidad, sin más voluntad que la obediencia, caló en el imaginario de las niñas como un lugar seguro ante un mundo violento que las obligaba a encajar como víctimas hasta que la muerte las separase.

La figura de la Virgen María, en el contexto del fascismo, acrisoló los valores que legitimaron la dictadura. Como veremos más adelante, el poder simbólico de la Virgen es proteico, susceptible de adoptar el significado que se le quiera dar, y durante el fascis-

mo esto no fue una excepción. La historiadora Giuliana di Febo observó que en la Guerra Civil «las imágenes de las vírgenes más populares se adornan con insignias políticas y, continuando con la costumbre iniciada durante las guerras carlistas, reciben “honoros militares”». ¹ Además, prosigue la historiadora, de que fue fundamental para la construcción de esa Nueva España que se quería ofrecer como un país nuevo, nacido tras la extinción de la República Democrática de España (RDE) a la sombra del fascismo: «El relanzamiento del culto mariano [...] vinculado, primero, al desarrollo de los acontecimientos bélicos, y a las exigencias de legitimación y la consolidación del “Nuevo Estado” posteriormente». ²

Así pues, la imagen de la Virgen suponía la amenaza de que cualquier intento de rebelión o desobediencia quedaría puesto al descubierto y sería castigado con todo el peso de una justicia no ya terrenal, sino suprema. La Virgen María, una vez asociada al mundo simbólico de la masculinidad (el ejército) y a su correlativa exaltación de la violencia, era significada también como la garante de un orden social indiscutible y natural en el que las mujeres asumían su lugar en la sociedad como un vacío que solo debía ser llenado por la presencia del hijo, como si fueran el negativo de la sociedad. Un hijo creado por una masculinidad omnipresente y todopoderosa (invisible) que *ella* debía convertir en la única finalidad de su vida. La vida de la niña, su cuerpo, perdía todo sentido si no se convertía en *esposa* y *madre* (real o simbólica); del mismo modo que no se podía justificar su existencia si no era por la vía de sometimiento a la Matrix de la heterosexualidad, representada en la Virgen, inculcada desde su infancia en la escuela. Un cuerpo que debía renunciar a cualquier significado con el fin de que, desde él, se proyectase el simulacro que se deriva de la heterosexualidad: la familia. *Ella*, la niña que se educaba con las monjas, debía garantizar la creación de esta unidad de control de base. No resulta extraño que *la familia* constituya un simulacro especialmente revalorizado por los totalitarismos y los fundamentalismos.

Los simulacros políticos generados por las dictaduras siempre

anclan sus proyecciones en la heterosexualidad. Precisan de ella porque constituye la premisa básica de una sociedad de control: el sexo es una herramienta clave de control y, con la heterosexualidad, se consigue que un sexo controle al otro. Naturalizar, por tanto, la existencia de *dos únicos sexos* es uno de los primeros puntos (si no el primero) de cualquier agenda fascista. Limitarse a imponer la heterosexualidad como norma o como regla, como *lo normal*, no basta: hay que tildar lo no-heterosexual como *antinatural*, *aberración*, etc.; hay que deshumanizarlo, negarlo. En la España franquista era preciso, por tanto, habilitar los cauces para una correcta circulación del lenguaje del terror que crease espacio para la marginalidad y de ahí justificar la homologación de la función social de la heterosexualidad (por ejemplo: un hogar sano). Tal proceso de naturalización pasaba, por un lado, por el poder legitimador de la tradición y la moral; y por el otro, por la propaganda y la sanción de las instituciones. Las dictaduras suelen encontrar paraestructuras favorables para su implantación en los países de sustrato católico, donde la imagen de la Virgen les brinda un magnífico tres en uno: tradición que aúna propaganda y sanción institucional y, de ahí, moral (la seguridad frente al miedo).

Dictadura e Iglesia suelen relacionarse simbióticamente, a pesar de que la separación de los seres humanos en dos únicos grandes grupos, así como el sometimiento del segundo al primero, pueda hacer que parezca otra cosa; por ejemplo, que la Iglesia es pacífica y el ejército, violento. La colaboración entre ambas no se basa en una distribución de significantes según roles, sino que más bien se establece en términos de productividad. En una dictadura, el ejército se ocupa de producir *hombres*, mientras que la Iglesia suele ocuparse de la producción de *mujeres*. Generan la heterosexualidad como simulacro. La teóloga Marcella Althaus-Reid explicaba el caso de Argentina:

En Argentina, las salas de exposición eran usadas para presentar con pleno efecto símbolos militares y coronas imperiales. Sables y

medallas militares eran dispuestos al lado de la Virgen María, a la que se dio el nombre de «generala del Ejército», el femenino de *general*, que, sintácticamente correcto, es título inexistente. No hay generalas en el ejército; así, la cadena de pretextos para simular no tiene fin. [...] De igual modo, los Evangelios, como arte, han presentado durante siglos un simulacro de familia mediante trucos de narrativa escrita, imágenes y representaciones.³

En España, en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil, José Antonio Primo de Rivera defendía que:

Queremos que el espíritu religioso, clave de los mejores arcos de nuestra Historia, sea respetado y amparado como merece, sin que por eso el Estado se inmiscuya en funciones que no le son propias, ni comparta —como lo hacía, tal vez por otros intereses que los de la verdadera Religión— funciones que sí le corresponden realizar por sí mismo. Queremos que España recobre resueltamente el sentido universal de su cultura y de su Historia.⁴

La Virgen María con adornos y condecoraciones militares, por un lado; el ideólogo de Falange Española reclamando para sí el espíritu religioso, por otro. La Virgen fue, en la infancia de Montserrat Roig y durante los años que vendrían, el código de programación que infiltraba la *imago* de la sumisión en un mundo regido por una violencia (el ejército) percibida como algo *natural*. Una violencia necesaria y esencial, según el fascismo, en el que las niñas adquirirían su primera educación asumiendo que o estaban con el mundo o contra él. Un mundo, cabe añadir, que la dictadura se había encargado de perfilar mediante la elaboración de su ficción trascendental:

La Patria es una unidad total, en que se integran todos los individuos y todas las clases; la Patria no puede estar en manos de la clase más fuerte ni del partido mejor organizado. La Patria es una síntesis

trascendente, una síntesis indivisible, con fines propios que cumplir; y nosotros lo que queremos es que el movimiento de este día, y el Estado que cree, sea el instrumento eficaz, autoritario, al servicio de una unidad indiscutible, de esa unidad permanente, de esa unidad irrevocable que se llama Patria.⁵

La jerarquización en los regímenes dictatoriales fascistas, establecida por ficciones de superioridad e inferioridad arbitrarias, a veces utilitarias, estructuró al fin un mundo de fantasía piramidal cuyo mantenimiento dependió de la producción de mujeres, regulada por la Iglesia. Reubicadas en el sótano de esta pirámide mediante una extrema violencia institucional, física y moral, cinceladas como sujeto de sumisión, las mujeres se vieron reducidas a matrices (re)productoras de productores. El Nuevo Estado asumía el mesianismo de haber llegado para *liberarlas* del trabajo y guiarlas hacia su *destino natural*. El feminismo de los años anteriores a la guerra, que se enraizaba en los feminismos de finales del siglo XIX de los que surgieron los discursos que analizaban la sociedad desde la categoría filosófica de género (el caso del discurso feminista librepensador), había quedado tan extinguido como la misma República española. De todos los movimientos políticos perseguidos por la dictadura, el feminismo parece que fue el único que fue exterminado por completo. Dos fueron las estrategias fundamentales para liquidarlo: la institucionalización de la Virgen María, que actuaba en el plano simbólico, junto con la imposición de la heterosexualidad en el ámbito jurídico. Hasta la fecha, se desconoce la existencia de algún movimiento feminista clandestino que actuase en las décadas de 1940 o 1950 en España. Incluso en los círculos intelectuales, el desconocimiento de esta forma de pensamiento crítico era absoluto. Montserrat Roig tuvo que recurrir a la tradición anglosajona y francesa (por más que esta última no acabase de convencerla) para formarse, y hubo que esperar hasta bien entrada la década de 1960 para detectar el renacimiento de

pequeños núcleos feministas con Montserrat Roig como una de sus líderes.

Los sujetos *hombre* o *mujer* actúan, en general, como dispositivos fundamentales para que la institución sexocultural de dominación/sumisión que legitima el sistema patriarcal funcione. Dicho en pocas palabras: la heterosexualidad es al patriarcado lo que el Estado es a la nación: la Ley. El franquismo instituyó esta dominación/sumisión como sistema de control social mediante el catolicismo, junto a una dinámica política de sujeción que quedaba formalizada en los códigos jurídicos: el matrimonio se conformó como institución fundamental con la que atar los nudos de una red hecha para inmovilizar cualquier intento subversivo identitario.

La situación de desigualdad jurídica entre los cónyuges era muy evidente. Pero es que además, por si fuera poco, existía la llamada licencia marital, que obligaba a la mujer casada bajo régimen de gananciales —que era el que regía en el derecho común— a que solicitara la autorización de su marido para la realización de diversos actos. Por ejemplo, para abrir una cuenta corriente, solicitar un pasaporte, firmar una escritura pública o cualquier tipo de contrato. Incluso con respecto a la disposición de sus bienes propios, la mujer casada necesitaba la autorización marital.⁶

La teoría feminista de Montserrat Roig que presentamos en este volumen se entrama con la superestructura política de la dictadura franquista (fascismo) y su infraestructura cultural católica. Ella tuvo que lidiar ante una heterosexualidad no solo normativa o naturalizada, sino totalitaria. «El matrimonio es el sacramento que santifica la unión del hombre y de la mujer y les da la gracia para que vivan en paz y críen hijos para el cielo», dice el Catecismo de la Doctrina Cristiana. Los patriarcas de hoy han modernizado su faz y se presentan como ejecutivos dinámicos y agresivos»,⁷ reflexiona Montserrat Roig, apuntando a la violencia como

factor estructural clave, inherente a la heterosexualidad, que irá cambiando de rostros pero que seguirá siendo igual. Ciertamente que el fascismo, por su parte, entendía la violencia como un *valor* conatural al ser humano (igualado en el *hombre*) porque estaba presente en la naturaleza. Una idea que venía a resumirse en la conocida «dialéctica de las pistolas»:

Y queremos, por último, que si esto ha de lograrse en algún caso por la violencia, no nos detengamos ante la violencia. Porque, ¿quién ha dicho —al hablar de «todo menos la violencia»— que la suprema jerarquía de los valores morales reside en la amabilidad? ¿Quién ha dicho que cuando insultan nuestros sentimientos, antes que reaccionar como *hombres*,⁸ estamos obligados a ser amables? Bien está, sí, la dialéctica como primer instrumento de comunicación. Pero no hay más dialéctica admisible que la dialéctica de los puños y de las pistolas cuando se ofende a la justicia o a la Patria.⁹

Y, efectivamente, la violencia fue motivo omnipresente en todos los aspectos de la sociedad española. Por ello no iba a desaparecer en la relación heterosexual, solo iba a cambiar de forma. Así que, para Montserrat Roig, la violencia en la relación heterosexual, lo que hoy se conoce como *violencia de género* (aunque a menudo se confunda con la violencia física ejercida contra una *mujer*, etc.), no cesó con la llegada de la democracia, sino que entonces comprendió que es parte intrínseca, constitutiva y fundamental de la matriz heterosexual. Montserrat Roig no construía sus personajes como bloques: son personajes flexibles, relativos, inquietos. No parte de la idea de que una supuesta esencia humanosexual con origen en la naturaleza y a la que se denomina *hombre* por metonimia (por sus órganos sexuales) detenta la acción dominadora por algún tipo de inspiración o fuerza divina; sino que es el mismo acto de dominación lo que configura el dispositivo existencial *hombre* en la matriz heterosexual. Es en esa dominación, en el ejercicio de la violencia, donde se identifica al *opre-*

sor, el sujeto contra el que Montserrat Roig se posiciona, la violencia cuyo negativo define lo que se conoce como *mujer*. Un *opresor* que iba a resignificarse por la simple razón de que no era una contingencia franquista o falangista o fascista, sino el producto de siglos de cristianismo que, a su vez, había resignificado al patriarca de la Antigüedad clásica, y de quien, en todo caso, el franquismo se valió como mecanismo de control.

Tras el fin del franquismo como sistema y con el comienzo de la desactivación del imaginario católico, por simple lógica evolutiva, se impuso el porno. Este, siguiendo la misma mecánica que había continuado funcionando por inercia cultural como simulación, de nuevo y una vez más, llegaba para *liberar a la mujer*.

La pornografía uniformiza el cuerpo de la mujer, porque es hija de una sociedad que pretende uniformarnos a todos bajo los mismos esquemas culturales. Los modelos pornográficos acostumbran a mostrarnos cuerpos de mujeres-niñas, pues así se mantiene la imagen infantil de la mujer, o cuerpos de mujeres-madres, porque recuerdan el deseo no realizado del incesto.¹⁰

Cuerpos que seguían usándose para proyectar simulaciones, cuerpos que *no son*. La matriz heterosexual seguía dando el negativo en la forma de *mujer* para dar a su vez forma al *hombre-patriarca*, que cambiaba de faz según los condicionantes históricos.

Resulta llamativo, en este sentido, el rostro del protagonista en la última novela de Roig, *La voz melodiosa* (1989). Una faz imposible, una cara hecha a fragmentos que prefigura una humanidad *no-natural*. Significantes que remiten al objeto de consumo por excelencia: la comida. A finales de la década de 1980, la cultura de consumo de una globalización por entonces en construcción se había instalado definitivamente en España y anunciaba el viraje hacia las políticas neoliberales que definirían la década de 1990. Este personaje, Alpagata, es construido como *hombre* por la relación de continuidad que mantiene con el personaje-patriar-

ca anterior, el abuelo; y por la relación de simultaneidad (ellas aparecen a la vez que él) con los personajes *mujer* como objetos marginados. Sin embargo, hay algo que permanece intacto. Él posee un poder y, de hecho, la marginación en él será circunstancial, no constitutiva. Al final de la novela, Alpagata es quien consigue convertirse en poeta, erigiéndose como sujeto triunfador, el creador de discursos. La narradora, sin embargo, fracasa.

En la novelística de Montserrat Roig, los personajes que articulan la dominación, la Ley, adoptan rostros diferentes. Desde el líder de la izquierda clandestina, además de intelectual y aspirante a escritor (Jordi Soteres); pasando por el poeta arruinado de antepasados aristocráticos (Esteve Miràngels)¹¹ o el empresario burgués (Lluís Miralpeix) hasta llegar a la clase obrera. Ahí está el carnicero acomplejado (Horaci Duc) de *La ópera cotidiana*, a quien su nacionalidad (la patria) le conforma en su papel dominador ante la esposa y la hija. En este libro, Montserrat Roig nos muestra el proceso de construcción del sujeto masculino-dominante. Siempre desde la *matrix* heterosexual, se constituye en contrapartida a una anciana (*mujer/no-joven*), a la que ya conocemos, Patrícia Miralpeix. Ella es la que escucha el habla del *hombre*. Es la receptora, la *matriz* que otorga forma a su discurso. Por el contrario, nadie querrá nunca escucharla a ella. Cuando Patrícia rememora su vida a su sirvienta, más que darse forma, se *de-forma*, fracasa como sujeto dominante, productor de discurso, a pesar de que ella es la *ama*: no se le concede constituirse como sujeto dominante. Ella no puede generar predicados, lo que nos remite a sus reflexiones teóricas cuando la autora confiesa que necesita crear desde la mente de *un hombre*. De igual forma, en la escena del banquete de boda de la sirvienta narrada en *Tiempo de cerezas*, entre historias de mujeres construidas a partir de narraciones de violencia, «el hombre de los ojos separados cantaba canciones contra las mujeres».

El sujeto de dominación va actualizándose en términos de interseccionalidad (no es un «fascista», ni un «burgués» ni un «terra-

teniente», es decir, los clásicos estereotipos del explotador, es un «hombre»). Por ejemplo, en el momento en que la heterosexualidad produce el significante «padre» como hombre responsable cuidador de sus hijos (no solo como fecundador de matriz), inmediatamente se actualiza el de «madre» como cuerpo (no únicamente como matriz fecundada). El hombre es «cuidador», la mujer «necesita cuidados» y se mantiene así la dinámica discursiva del proveedor y el proveído, la *presencia* y la *falta* que permite que la heterosexualidad siga generando sus simulaciones con el fin de afianzar en su lugar al dominador a la vez que deja la frustración, la sensación de fracaso, de *vacío*, de no-existencia al dominado, una vaga intuición de ser objeto que apuntala el mismo mecanismo que lo somete. Por la misma lógica, si por un lado la fuerza constituye el sujeto de dominación (en el sentido de que ejecuta la violencia), el odio y el resentimiento configuran el sujeto de sumisión:

Quizá encuentren más deliciosa su venganza en ese papel de víctimas, niñas eternas que marchitan la existencia a base de vengarse del hombre y, cómo no, de las mujeres que han traspasado este umbral... Estamos en lo de siempre: odio al sexo masculino y al propio sexo. Odio al cuerpo [...].¹²

En la matriz heterosexual no se producen *igualdades* más que como simulaciones; si las generase, dejaría de existir, se disolvería. Un mecanismo que, en un nivel semántico y cognitivo, es fácilmente identificable a día de hoy en los significantes que nos rodean. La igualdad no tiene cabida allí donde persista el amo (o el esclavo). Cabe entender, pues, que Montserrat Roig utiliza el término *mujer* entendido como el dispositivo de la sumisión en la *matrix* heterosexual. Fruto de la observación del mundo que la rodea, un mundo político (en el sentido que le dio Kate Millett) estructurado según los principios ideológicos de Falange.

A menudo, sus personajes femeninos eran como las mujeres con las que hablaba tras sus conferencias, que crecieron con la

imago de la Virgen. No querían nada, no deseaban nada, no hacían nada, no sabían qué hacer; son individuos que andan perdidos. Sin referentes, idealizan, sueñan con *dioses*, y Montserrat Roig casi parece transmitir cierto desasosiego ante la posibilidad de que la heterosexualidad pueda realmente llegar a constituirse como identidad: «Desearlo realmente [el pene], sin las connotaciones de poder, violencia y sadismo que este comporta por razones culturales, requiere un largo proceso de educación femenina». ¹³

Las dictaduras, como fue el caso de la de España, instauran ejes de dominación que se transmiten por una simbología fálica. Se proyecta a partir de imágenes que son expuestas, reproducidas incesantemente con el fin de programar su espacio político. Así pues, la Virgen resultó la imagen que rubricaba la omnipresencia del pene (presente por vía de su ausencia) asociado a todas las connotaciones violentas derivadas del dispositivo militar. Por su parte, como ya hemos señalado, la figura de la Virgen, en tanto que *no es*, admite todos los significantes que se le quieran otorgar.

La heterosexualidad no constituía (ni constituye), por tanto, una opción sexual, una identidad (la heterosexualidad, como afirma Montserrat Roig en los textos que aquí ofrecemos, se aprende), sino que más bien instituye una estructura de opresión que el fascismo se reapropió para sí y que estructuró a todos los niveles para afianzar su poder. La heterosexualidad produce un sujeto dominante que ostenta los códigos de la *matrix* y que garantiza la (re)productividad del sistema, lo que en algún momento pasa por conceder derecho de existencia a grupos disidentes (en el sentido de que la cuestionan) con aparente permisividad, como estrategia política necesaria para que la *matrix* desarrolle nuevos significantes, actualice sus simulaciones. Los órganos sexuales con los que nazca el individuo que actualice la dominación, que garantice el funcionamiento de la dinámica heterosexual, son relativos, no definitorios ni concluyentes. Al fin y al cabo, los significantes *hombre* o *mujer* producidos por la heterosexualidad no tienen nada que ver con los genitales.

Montserrat Roig, hasta un cierto punto al estilo de Mundeta Claret, protagonista de *Ramona, adiós*, consiguió desentrañar los mecanismos de dominación que habían trabajado y trabajaban para constituir la como sujeto de sumisión. Una de las conclusiones más destacadas de la autora, como se puede leer en estos textos, es que las *mujeres* deben aprender a ser solteras.¹⁴ Cuando escribía estos textos, la autora ya conocía el análisis marxista, había vivido en Bristol y dominaba el inglés, el francés y el italiano (algo poco común en la época) y se hallaba inmersa en la lectura del feminismo americano. Por tanto, sabía que las estructuras de poder no se limitan a las funciones representativas parlamentarias, sino que se articulan desde la sexualidad, como lugar desde el cual se manejan los mecanismos psíquicos que, en el caso de una dictadura, se traducen en códigos jurídicos. En este contexto político y de lecturas, Montserrat Roig entendió que no se trataba de una lucha de *mujeres* contra *hombres* o viceversa (entendidos como «fecundador» y «fecundado»), sino que había que apuntar a la *matrix* que los producía como sujetos, hacia la heterosexualidad con la que el franquismo había operado, con la que operaba el Partido Comunista, con la que opera cualquier forma de poder.

Montserrat Roig se cuestionó su *yo* femenino y desplegó sus dudas sobre una *esencialidad* femenina. Deudora del feminismo anglosajón, observó las transiciones entre el sujeto de dominación (*hombre*) y el sujeto de sumisión (*mujer*) que operan en su proceso creativo. Y es en estos términos, como sujetos de sumisión producidos por la *matrix* heterosexual, en los que se plantea la posición de las *mujeres* en la jerarquía piramidal del conocimiento incluyéndose a sí misma:

¿Y qué le podemos proponer a estas mujeres que no tienen ni trabajo ni formación? Únicamente si se sujetan al modelo propuesto de buena-ama-de-casa-y-madre-comprensiva-y-excelente podrán, en cierta manera, vivir en paz. ¿Quién soy yo para desgarrarles este modelo?¹⁵

El libro *¿Tiempo de mujer?* se publicó en 1980, el mismo año en que Adrienne Rich publicaba su *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. En una línea parecida a la de Rich, Montserrat Roig se planteó la mecánica de la heterosexualidad con la que estructuró el argumentario de su obra periodística, pero también, y sobre todo, las tramas de su obra narrativa.

2. TEOLOGÍA DEL TUPPERWARE

En *Tiempo de cerezas*, novela de referencia, Montserrat Roig describe un encuentro que tiene lugar en la casa de Sílvia Claret. Los sábados, Sílvia suele recibir a tres amigas: Teresa, Dolors y Merche. Comparte con ellas gimnasio y recuerdos del colegio de monjas de la infancia. En esta ocasión, las mujeres se han reunido para una sesión de Tupperware. Exhiben el muestrario de cajas de plástico, de diferentes tamaños y formas, y deciden si comprarlas o no. Las mujeres han llegado acompañadas por sus correspondientes maridos, hombres con cargos directivos, típicos representantes de la clase media, nada interesante. Ellos, en el despacho: coches, geopolítica, fútbol, puro y brandy. Ellas, entre la cocina y el salón: fiambreras, conchabanzas, fetichismo y té. Todo se dispone de manera que, si nos paramos a observar, parece la simulación de una escena higiénicamente orquestada según el imaginario fílmico estadounidense. Sin embargo, al cabo de un rato, en un *in crescendo* a lo Flaubert, la simulación va poco a poco disipándose hasta dejar al descubierto los mecanismos que la están generando, la maquinaria de subconscientes que la proyectan y sus engranajes, que no dejan de dar vueltas sobre sí mismos, el mismo discurso compartido una y otra vez.

Son mujeres heterosexuales, felizmente heterosexuales: casadas y madres. Su habla gira y retorna una y otra vez a aquel primoroso objeto en apariencia inofensivo que focaliza el centro de la escena. Práctico, incoloro, insípido, no pesa, flexible, fácil de lim-

piar. Sirve para almacenar sobras entre tantísimas otras cosas que no es preciso repetir, pero lo más curioso es la idea que subyace en aquel invento de plástico: creado para envasar al vacío, para preservar el vacío. A veces, el táper desaparece de la conversación y entonces el tema se desvía hacia los *hombres*. Charlan en péndulo, siempre de una cosa a la otra, oscilando entre el vacío y el falo. Los táperes vienen a ser una especie de convidados de plástico que asisten indiferentes a la cháchara. Su presencia, en principio anodina, un objeto más de la escenografía, va adquiriendo relevancia hasta alcanzar una dimensión simbólica. Devienen motivo-interruptor que apaga y enciende el habla de las mujeres, que provoca las interferencias que nos permiten intuir que efectivamente estamos ante una simulación. Cuando el motivo se acciona en la narración, la simulación se proyecta; todo está en orden, vida-feliz-sin-problemas; pero cuando se apaga, solo una cosa queda expuesta al desnudo: la máquina que proyecta.

«De ilusión también se vive», dijo Sílvia; todas se echaron a reír.» Con esta frase se anuncia el mutis de los maridos, que se habían reunido en la casa para ir a ver un partido de fútbol y la reunión de Tupperware queda, como los maridos, relegada a un rincón. El motivo-interruptor desaparece junto con ellos, quedan fuera de campo porque asumimos que su existencia, la de los maridos y Tupperware, continúan en algún lugar más allá. Acto seguido, el alcohol y los pasteles vienen a ocupar su lugar y las mujeres se lanzan a llenarse de bebida y dulces mientras se van desnudando. La simulación se apaga del todo. Ahora vemos la máquina expuesta en todo su simbólico esplendor. Los cuerpos *femeninos* se lanzan a exhibir sin pudor el mecanismo secreto de sus engranajes. El sujeto del discurso, hasta entonces fragmentado por la presencia del *logos* masculino (el orden del mundo), que percibíamos distorsionado por el constante encendido y apagado, adquiere de repente una nueva coherencia discursiva, una fluidez paródica.

Un *continuum* que ha desencadenado una apariencia de caos,

amalgama de religión católica y sexualidad. Es el combustible que alimenta las simulaciones proyectadas desde sus cuerpos, cuando el falo y el vacío se alinean en perfecta conjunción que simula escenas reproduciéndose en sucesión, las que van encadenando las vidas de los personajes del universo Montserrat Roig, siempre oscilantes entre el vacío y el deseo. Una suma de simulaciones que solo puede llevarnos a una conclusión: estamos ante un simulacro. *El simulacro*, por mejor decir, del que Montserrat Roig parte para su creación novelística, rizoma de su discurso creativo: el simulacro de la heterosexualidad.

Las cuatro amigas no son víctimas inocentes de un supuesto Estado represor que las oprime. Son plena y libremente conscientes de su complicidad en él, saben que viven *en y de* una ilusión. Se constata una intuición cínica en la frase, que puede apreciarse más en el original catalán porque la frase se dice en castellano (Montserrat Roig sentía que las frases en castellano tenían algo de sentencioso, tajante, totalizador, y es cierto. Mezcladas con el catalán, además, adquieren un tono cínico un tanto siniestro). Esa *ilusión*, de la que también se vive, o más bien, de la única de la que viven, constituye el disparo de salida a la *performance* paródica que se disponen a protagonizar. Remedan tipos y arquetipos del catolicismo en el que se educaron, referentes compartidos, disfrutaban de las simulaciones que sus cuerpos son capaces de generar usándolos por unos instantes sin finalidad productiva, por pasarlo bien, con finalidad lúdica.

El hecho es que ellas nunca imaginan que sus cuerpos puedan servir para alguna cosa más que como proyector de simulaciones. Así que, en formato parodia, imitan personajes *femeninos* del universo mítico católico. Se ríen —cosa curiosa y reveladora por otra parte— solo de *mujeres* (nunca parodian a *hombres* como a Cristo, o a los santos, o a los apóstoles o, ya puestos, a Dios, aunque este último es comprensible porque su sexo no está nada claro, de lo que ya hablaremos más adelante). Parodian a santas, vírgenes o monjas y es en ese devenir que son, proyector de alteridades, per-

sonajes sin identidad incapaces de asumir (menos de inventar) una propia, en el que Montserrat Roig nos brinda el acceso a la fuente de las simulaciones, al modelo original:

El modelo que debían seguir era la Virgen: una imagen que no manifestaba ningún indicio de error o suciedad moral. Era una imagen extraordinariamente limpia, fiel a las características recomendadas por el Dogma de la Inmaculada, una imagen alejada de las mezquindades reales —la angustia de las familias para comprar fruta de calidad o el aburrimiento de las larguísimas tardes de domingo—, una imagen que condenaba de antemano, a quien quisiera imitarla, al más rotundo fracaso.¹⁶

Las cuatro amigas son presentadas como un ejemplo de lo que Adrienne Rich denominó las «devotas hijas del padre». Y al igual que la Virgen, ellas nunca manifiestan ningún indicio de transgresión; todo lo contrario, sostienen el simulacro de la heterosexualidad. Alguien podría pensar en algún momento que mezclar religión y sexo es provocador, pero nada más alejado de la realidad. Son dos caras de la misma moneda. La escena es a todas luces conservadora, los dos mecanismos que la generan se muestran nítidamente en la escena: el porno blando, por un lado; y el uso del género paródico, por otro.

En cuanto al porno blando. A pesar de encontrarnos ante un cuadro de cuatro mujeres adultas en ropa interior jugando a azotarse, a castigarse, tocándose o interpretando roles, no se atisba ningún signo que refiera homosexualidad. Ninguna voluntad de experimentar o de explorar una sexualidad alternativa, ninguna voluntad de saber. Es una escena complaciente, respetuosa, absolutamente devota al falo. El falo (el *hombre*) se sitúa fuera de campo, no se ha desvanecido, y es en este *aparte* cuando se da la condición *sine qua non* para que la escena tenga lugar: que ellos se vayan actúa como detonante. No se niega al falo-*hombre*, no se le contradice, no se rebelan, lo veneran. Sus dictámenes son obede-

cidos, la ausencia les dicta cómo actuar. El *falo-hombre* adquiere, en todo caso, una dimensión *voyeurista*: no las miran, sino que desean ser miradas; ahora son, por fin, protagonistas de una de sus simulaciones, lo que hasta un cierto punto puede ser la causa de que resulte eróticamente excitante para una fantasía heterosexual.

En segundo lugar, cabe recordar que la parodia no constituye un género transgresor. La parodia no ambiciona transformar nada, al igual que las cuatro mujeres: no aspiran a transformar sus cuerpos, su visión del mundo, no luchan. La parodia, más bien al contrario, hace las veces de espejo colocado en las manos de Perseo. Confiere a una realidad de por sí temible, cruel, terrorífica, monstruosa, cualidad de inteligible, aprehensible, objetiva, en la medida que la sitúa como entidad ajena al sujeto; además la presenta como manipulable, ya que el espejo permite proyectar una variedad de perspectivas sobre lo reflejado, según el ángulo que se adopte. El espejo nunca es neutro. Con la caricaturización —pongamos que se trate de un espejo de feria—, ya sea a través de la deformación hiperbólica o como antítesis performativa, se limita a mostrar en calidad de realidad objetiva, irrefutable, expresable en la popular fórmula conservadora de *así-son-las-cosas-qué-le-vamos-a-hacer*, aquellos signos más temidos, más aterradores, otorgando con el reflejo una aliviadora unidad al discurso fragmentado de lo observable, deformando tales signos de manera que el sujeto los reconfigure según conveniencia en el pacto social, atribuyéndoles un significado que, de hecho, solo es asignable a la imitación (el reflejo). Pero de ilusión también se vive, lo sabemos bien.

La parodia, ya se sabe, es un género conservador. Puede ocurrir que incluya elementos de sátira, es decir, que aporte algún elemento de un discurso alternativo y que, por tanto, persiga el desenmascaramiento, la denuncia; pero entonces estaríamos ya entrando en el terreno de la crítica (social o política), de lo que no aparece ni rastro en estos cuatro personajes femeninos. Así pues,

por la misma naturaleza especular que el tono paródico viene a otorgar a la escena, junto con la cualidad omnipresente (proyección psíquica entendida por la ausencia física) del falo, esta escena apunta más bien hacia el imaginario del narratario al sugerir indicios espectrales, *fantasmáticos*. Dicho de otro modo, es una escena que busca provocar la autocrítica, el cuestionamiento, la indagación, en definitiva, el escándalo.

«Éramos *Esposas del Señor* al recibir la primera comunión y sabíamos que teníamos que guardar un altar dentro de nuestro cuerpo», explica Montserrat Roig en «La venganza de los débiles». «Devotas hijas del padre», dijo Rich. Las cuatro mujeres asumen, en lo que no pasa de travesura infantil, roles fácilmente identificables de la teología católica que reproducen como lo que en realidad son: simulaciones eróticas. Al final de la escena, la simulación debe volver a cambiar. Las cuatro mujeres retoman dóciles sus vidas-Tupperware, ideadas para preservar el vacío, higiénicas, fáciles de limpiar. Se ponen bajo la ducha y listo: aquí no ha pasado nada porque en definitiva así es. No ha pasado nada.

Dejó que el agua, bien caliente, le chorrease por encima, el humo del vapor ascendía y ella casi se escaldaba con él. Se restregó el cuerpo con la esponja, pero la encontró suave y cogió la piedra pómez. Se frotó y refrotó con tanta fuerza que el cuerpo se le puso al rojo vivo. Así, bien limpia, se dijo.¹⁷

No olvidemos tampoco que el mundo mítico de Montserrat Roig se despliega en torno a la clase media, con la que siempre se mostró crítica y hasta mordaz. Son mujeres conservadoras por dictado social, jamás se rebelarán. Ellas interpretan su función social como cohesionadoras de un sistema en cuanto personajes secundarios (en el mejor de los casos). Un sistema económico y social —como todos los sistemas— que, siempre y cuando cumplan su función, las mantendrá como corresponde, es decir, eco-

nómica y socialmente. Productos, desconocidas para sí mismas, enigmas que interpretan roles bajo máscaras grabadas con sus propios rostros, no es extraño verlas en busca de espejos: «Solamente cuando subía en ascensor y se miraba al espejo casi iniciaba un paso de danza y, a medio batir de alas, clavaba sus ojos en los ojos de la figura del espejo y se decía: “Nena eres tonta”». ¹⁸

Mujeres que rememoran su vida, su infancia o adolescencia, sus aspiraciones, sus ilusiones en la forma de un rostro *otro* que nunca acaba de devolverles el *yo* que llenaría su vacío, que las integraría en algún tipo de identidad. Los discursos existenciales les resultan confusos, nada suena *real*:

Costaba distinguir, entre todo lo que contaba la abuela, las cosas reales de las imaginadas. Se hacía un lío con las fechas, los lugares y las personas que formaban parte de su relato, todo se volvía una especie de maraña en que la infancia, la adolescencia y los años de su matrimonio se antojaban una masa compacta y única. Mundeta llegó a sospechar que sobraban fabulaciones. ¹⁹

La máscara de una monja o una santa pueden también valerles, en cuanto estas se encuentran en la base del aprendizaje de las simulaciones que deben proyectar. Fue el primer *yo* reducido a objeto, predicados enunciados por sujetos elípticos. Han seguido el modelo de la Virgen, que no parece servirles de nada, ni para ser mujeres conservadoras. Un modelo como una verdad compartida a cuatro manos que no acaba nunca de articularse, pronunciarse, de mostrarse y que, por lo tanto, no intentan ni transgredir. La conciencia Tupperware solo se destina a conservar algo para mantener el orden, y es buena para las economías. Los personajes de Montserrat Roig intuyen que habitan un simulacro, que hay algo que no es verdad, como el modelo de la Virgen que les han dicho que deben seguir. La pregunta es hasta qué punto saben que son las responsables, las autoras de las simulaciones que proyectan.

Vayamos por partes. En primer lugar, tomar como modelo a la Virgen es asunto complicado, por no decir tarea imposible, ya que la Virgen no es un personaje real y, por no ser, no es ni un personaje de ficción. Carece de lo que en resumidas cuentas define a cualquier personaje: sus decisiones. Hasta negarse a tomarlas implica en sí una decisión. De ella no podemos decir que se trate de una mujer conservadora, reaccionaria o *ultra*; desde luego no es ninguna rebelde, tampoco progresista. No sabemos nada de sus ideas sobre la justicia o cuáles son sus aficiones (conocemos las de María Magdalena), o —transijamos con el estereotipo— qué piensa del amor. Ella no pide nada, no exige nada, no desea nada, no hace nada. Apenas aparece en el relato bíblico y ni tan solo su nombre es demasiado original: las mujeres alrededor de la figura de Cristo tienden a compartir el mismo. Así pues, ¿qué hay en la Virgen para que llegue a ser figura protagonista, manzana de la discordia, estandarte de dictaduras fascistas y asunto lo bastante serio como para ser punto caliente en un cisma que iba a fragmentar a una todopoderosa Iglesia católica?

Los protestantes no podían aceptar la veneración a la Virgen porque esta no ostenta (tampoco en la religión católica) la divinidad: no es una diosa, solo Dios debe ser venerado, así que los protestantes, devotos de su conciencia, se negaron a confundirse con los católicos en tales prácticas, en las que adivinaban trazos de paganismo. En el transcurso de una entrevista televisiva a Montserrat Roig, en la que salió a colación el nombre de la escuela de su infancia, Divina Pastora, ella misma señaló que tal nombre constituía, de hecho, una herejía. Sin embargo, ahí estriba una diferencia crucial. Los protestantes consideraron que María era una mujer real cuyo papel, claro está, era servir como modelo de la mujer perfecta, por lo que se le concedieron atributos susceptibles de ser imitados: la modestia, el recato, la obediencia, la sumisión o el silencio. Mientras, para el catolicismo, la Virgen María adoptó la consistencia ontológica de una imagen, un símbolo matriz objeto de veneración.