

LA AUTORÍA AFECTADA DE LA
PROTAGONISTA DE
LA MUJER SIN NOMBRE (2021) DE
VANESSA MONTFORT

1

LA AUTORÍA AFECTADA DE LA PROTAGONISTA DE *LA MUJER SIN NOMBRE* (2021) DE VANESSA MONTFORT

THE AFFECTED AUTHORSHIP OF THE PROTAGONIST OF
LA MUJER SIN NOMBRE (2021) BY VANESSA MONTFORT

Susana Delgado*

Resumen

Vanessa Montfort publicó en 2021 la novela *La mujer sin nombre*, cuya volanta expresa: “El misterio de la mujer que escribió en la sombra alguna de las obras más importantes del siglo XX.” La historia cuenta la vida de María Lejárraga quien participó del Madrid literario de los años 20, del París de la *Belle Époque*, de la lucha política de las mujeres durante la segunda república, del exilio durante la Guerra Civil, y posteriormente durante el franquismo, y contó con la amistad de personalidades de la cultura como Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, entre otros. La novela hace foco en la protagonista para desentrañar el misterio que implica haber escrito toda su producción y firmado la misma con el nombre de su marido: Gregorio Martínez Sierra. Desde un marco ligado al giro afectivo y a los estudios de género, entendemos que el misterio a desentrañar desplaza, en la novela, los problemas sociales hacia una esfera de sacralización. Si pensamos que las emociones exponen un circuito reproductivo que nos permite explicar cómo se generan socialmente, cómo se reproducen y cómo se distribuyen las mismas a través de la economía de los afectos, podemos comprender cómo paralelamente generan legitimidad y aceptan las desigualdades de género.

Palabras clave: emociones – género – reproducción cultural - economía afectiva

Abstract

In 2021, Vanessa Montfort published the novel *La mujer sin nombre*, whose blurb expresses: “The mystery of the woman who wrote in the shadows some of the most important works of the 20th century.” The story tells the life of María Lejárraga who

* Universidad Nacional de Mar del Plata- Facultad de Humanidades- Departamento de Historia. Grupo: Historia y memoria (Mar del Plata- Buenos Aires-Argentina). Instituto Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS). Centro de Estudios Históricos (CEHis). Grupo: Historia y memoria. Asociación Argentina de Investigadores de Historia de las Mujeres y Estudios de Género (AAIHMEG).

participated in the literary Madrid of the 1920s, in the Paris of the *Belle Epoque*, in the political struggle of women during the second republic, in exile during the Civil War, and later during the Franco regime, having the friendship of cultural personalities such as Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez and Federico García Lorca, among others. The novel focuses on the protagonist to unravel the mystery that implies having written all her production and signed it with the name of her husband: Gregorio Martínez Sierra. From a framework linked to the affective turn and gender studies, we understand that the mystery to unravel displaces, in the novel, social problems towards a sphere of sacralization. If we think that emotions expose a reproductive circuit that allows us to explain how they are socially generated, how they are reproduced and how they are distributed through the economy of affections, we can understand how in parallel they generate, legitimize and accept inequalities of genre.

Keywords: Emotions - Gender - Cultural Reproduction - Affective Economy

Introducción

La novela *La mujer sin nombre* (2021) de Vanessa Montfort¹ es el objeto de estudio a través del cual revisamos –desde el cruce entre los estudios de género y el giro afectivo- dos aspectos: por un lado, el posicionamiento de la escritora quien interviene, desde una mirada que busca deconstruir y recrear en el presente, la historia de vida de la protagonista de la novela: María Lejárraga; mientras que, por otro, ubicamos este enigma, este misterio, en el contexto histórico social en el que vivió ella, donde se desplaza, reproduce y redistribuye una economía afectiva de carácter social que refuerza y legitima las desigualdades de género.²

El artículo está organizado a partir del análisis del recorrido que propone Montfort sobre la vida y la obra de María Lejárraga, que en muchos momentos de la novela se

¹ Vanessa Montfort nació en Madrid en 1975. Licenciada en periodismo; escribió *El ingrediente secreto* (2006); *Mitología de Nueva York* (2010); *La leyenda de la isla sin voz* (2014); *Mujeres que compran flores* (2016) y *El sueño de la crisálida* (2019). Como dramaturga, produjo más de quince obras, la última más reciente es *Firmado Lejárraga* (2019). Montfort fue finalista de los premios Max 2020 como Mejor Autora Teatral.

² En la sociedad española decimonónica, el discurso pedagógico acerca de la educación de las mujeres estaba organizado en torno a tres ejes prioritarios: la domesticidad, la preservación del cuerpo y el decoro. Tres ingredientes necesarios para configurar el modelo del “ángel del hogar”. La ritualización de la feminidad bajo formas angélicas es fiel reflejo no sólo de la tradición religiosa, sino que además se refuerza con los nuevos discursos médicos e higienistas, propios del paradigma positivista. Estas políticas consolidaron la discriminación femenina. El currículo educativo admitía que fuera “incompleto” y siempre debía incluir las “labores propias de su sexo”, “elementos de dibujo aplicado a las mismas labores” y “ligeras nociones de economía doméstica”. El contenido de los escasos textos escolares se complementaba, en la misma línea ideológica, con la prensa femenina, los manuales de buena conducta y de higiene, Lecturas para niñas, Guías de la Mujer, etc. (Sánchez Blanco y Hernández Huerta, 2012).

transcriben textualmente, a partir de su prolífica escritura.³ Entendemos que, por un lado, la misma se constituye como claro testimonio de la forma de afectación de sus emociones en las decisiones vitales que asumió a lo largo de su extensa existencia ; mientras que, por otro, la autora consigue intervenir en la literatura española para descubrir que detrás de la mujer sin nombre se yergue una prolífica feminista y dramaturga con nombre propio: María Lejárraga.

Griselda Pollock, en su obra *Visión y Diferencia*, se pregunta: ¿por qué no hubo grandes artistas mujeres? Al hacerlo, reconoce a la historia del arte como una disciplina marcadamente conservadora que construyó el canon occidental del arte desde el reconocimiento de los grandes genios, los grandes “héroes”. A partir de allí, el sujeto de la historia es hombre, es blanco, es europeo. En síntesis, es sexista. Una rápida ojeada a la historia de diversas disciplinas artísticas nos muestra la reproducción de un patrón ideológico que se condice con el orden social en el que el conocimiento es producido. Así, el arte emerge como una práctica que conlleva una intrincada interdependencia de relaciones de género. En ellas se articulan los conceptos de Marx, ligados a la economía política, relacionados con la producción y el consumo que, a su vez, determinan la forma de producción artística. Entonces, la reproducción de determinadas prácticas de representación exhibe definiciones sobre las diferencias sexuales y las relaciones de poder implicadas. La crítica feminista, más que sumar a las escasas mujeres reconocidas en cada propuesta estética vanguardista en la historia, lo que intenta es realizar una intervención feminista en la misma, a partir de la deconstrucción del itinerario de vida, como en este caso, de la escritora María Lejárraga/ María Martínez Sierra. Así, Vanessa Montfort en la novela, desde la ficción, le restituye su nombre propio en la marquesina del teatro *María Guerrero*, en Madrid, el Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo del 2018.

Por su parte, Sara Ahmed, en *La política cultural de las emociones* (2014), reconoce a éstas como prácticas culturales que se entrecruzan socialmente a través de los círculos afectivos. Para la investigadora, las emociones no residen ni en los sujetos ni en los objetos, sino que se construyen en las interacciones entre los cuerpos y en las relaciones entre las personas. Percibe a ambos: emoción-acción como componentes sociológicos que impulsan una deriva determinada siempre en tensión y dinamismo. Pero no tienen la misma resolución entre los cuerpos y las cuerpos,⁴ ya que “ser emotiva quiere decir que el propio cuerpo se ve afectado: significa ser reactiva y no activa, dependiente en vez de autónoma” (Ahmed, 2014: 22).

Si pensamos en María Lejárraga, la protagonista de *La mujer sin nombre*, es evidente que “escribió en las sombras” con el convencimiento de que esas producciones literarias serían más valiosas y reconocidas con el nombre de su marido: Gregorio Martínez Sierra. La posibilidad de integrar a su lado el círculo más selecto de intelectuales de principios de siglo XX español, granjearse el cariño y el reconocimiento de figuras

³ Montfort utiliza como fuente las obras tanto ficcionales cuanto autobiográficas de María Martínez Sierra/ Gregorio Martínez Sierra, así como el corpus epistolar con diferentes personalidades de la intelectualidad de la época.

⁴ Utilizo el neologismo “las cuerpos” para enfatizar las diferencias de la corporalidad femenina.

como Jacinto Benavente, Juan Ramón Giménez o Manuel de Falla, entre otros, traducen sus propias emociones que no son misteriosas, sino que generan, legitiman y aceptan la desigualdad sexual con el objetivo de ser reconocida como una virtuosa mujer cristiana. Esta injusticia traslada los conflictos emocionales de la escritora española al ámbito íntimo-privado cuando en realidad son claramente sociales, culturales e históricos.

Nos interesa, entonces, poner el foco en las emociones de la protagonista e iluminarlas desde la agenda de los estudios feministas, por un lado, que como teoría crítica defiende el poder del lenguaje como instancia de sentido, creadora de sujetos o de conciencia del yo; de modo que desde su capacidad de agencia logra reconfigurar y en consecuencia afectar la autoría de sus obras. De tal forma que los afectos funcionan como el índice de poder o de potencia de un cuerpo de afectar o ser afectado en el encuentro entre cuerpos (Berlant, 2020). Pero, por otro lado, buscamos analizar el disenso que propone esta biografía novelada que cambia los marcos y crea un mundo imaginario eminentemente político, desde la ficción. Así, la política “rompe la evidencia sensible del “orden natural” que destina a los individuos y a los grupos al comando de la obediencias...” (Rancière, 2006: 61). Metodológicamente, entonces, analizamos las afectaciones del nombre propio, en la intersección con otras matrices que devienen relacionales como las prácticas comunicativas, sociales y culturales -siempre históricas- que tienen sus propias modalidades y producen y de(limitan) la agenda social de los sujetos involucrados. Así, Montfort “desarticula”, “deconstruye” la posible sumisión de María y la reemplaza por una acción conducente a dar respuesta a un deseo superior: ser escritora.

La autoría de María es afectada en la novela de tres maneras distintas. Desde su escritura a la sombra de su esposo, Gregorio Martínez Sierra, primero, donde muestra una agencia, que no es pasiva, no es íntima, sino que responde a la ética del cuidado, en la lógica del cuidado, atenta al detalle cercana a las necesidades del otro, a través del amor ágape (Boltanski, 2000), propio de la feminidad vigente en esos años. Por su parte, en la segunda autoría, ella se presenta como María Martínez Sierra. Esta performatividad que la redime, a partir de la muerte del marido, exalta una agencia afectiva alternativa, donde pone en juego la temporalidad histórico-profesional de su propia experiencia vital. Por último, la autoría afectada como María Lejárraga es impuesta, en un acto de justicia por Montfort en la novela, al cambiar el nombre de la marquesina en *Sortilegio*, de Gregorio Martínez Sierra a María Lejárraga como una experiencia de reconfiguración de carácter eminentemente político. Veamos entonces, cada uno de estos aspectos.

La mujer sin nombre

La novela *La mujer sin nombre* lleva un largo subtítulo: “La extraordinaria historia de la mujer que escribió en la sombra algunas de las obras más importantes del siglo XX;” mientras que en la solapa leemos: “Una historia imprescindible, desconocida y emocionante. El misterio de la mujer que escribió en la sombra algunas de las obras más importantes del siglo XX y que fueron firmadas por su marido” (Montfort, 2021).

Por su parte, en la contratapa se expresa:

Cuando a la directora teatral Noelia Cid le encargan estrenar *Sortilegio*, la obra perdida del reputado dramaturgo Gregorio Martínez Sierra, decide informarse sobre ella a través de los documentos que conservó su mujer, María Lejárraga. Sin embargo, mediante su investigación Noelia no sólo se sumerge en la compleja relación amorosa entre María y Gregorio, sino que va a encontrarse con un misterio que lleva más de un siglo sin resolverse. Se verá arrastrada por la vida llena de pasión, arte y feminismo de María, alguien que luchó contra viento y marea para ejercer su vocación y que vivió en primera línea los grandes hitos del siglo pasado: el Madrid literario de los años veinte, el París de la Belle Époque, la lucha política de las mujeres durante la segunda república, el exilio tras la Guerra Civil, la ocupación de Francia por los nazis o el glamour de la época dorada de Hollywood. Además, descubrimos la versión más humana de las grandes personalidades que fueron sus amigos y colaboradores, como Juan Ramón Jiménez, Manuel de Falla o Federico García Lorca (Montfort, 2021).

La novela, o mejor, esta biografía novelada, se propone como un texto dramático en cuanto a su estructura, ya que está dividida en tres actos; al inicio ubica a los personajes por orden de aparición, en la ficción relativa al pasado –primeras décadas del siglo XX– mientras que, a continuación, exhibe los correspondientes al presente reciente (año 2018).

Esta hibridación genérica –en cuanto a la forma– se corresponde con el tema que aborda: la vida de una dramaturga. Desde la novela, cuenta una historia del pasado, como obra teatral, “es representada” en el presente, a partir de la intervención feminista de la autora.

En los capítulos del primer acto, la acción se ubica en dos tiempos bien diferenciados, desde varias geografías, tanto de Europa como de América, particularmente en Buenos Aires y por último en Madrid, el 8 de marzo, cuando representan en el teatro, *Sortilegio*, luego de una búsqueda contrarreloj de los papeles que demostraban la autoría de María, frente a la marea de mujeres de todas las edades que se volcó a la calles por el día internacional de la mujer en 2018.

El tiempo inicial, entonces, es el del presente -2018-, en el teatro donde se reúne a ensayar un elenco con Noelia Cid, como directora, quien quiere estrenar una de las últimas obras de Gregorio Martínez Sierra y que nunca había llegado a ser representada en España, mientras que desde el pasado, conocemos los acontecimientos más destacados de la vida de María de la O Lejárraga, mejor conocida como María Martínez Sierra. Con ella viajamos a tiempos pretéritos. Gracias a sus memorias y legados epistolares, a los que recurre con rigor la novelista, conocemos a las personas que marcaron su vida: Juan Ramón Jiménez, Manuel de Falla, María Guerrero, Matilde Huici, Federico García Lorca... y sus vivencias en la vida de la Segunda República Española, su intervención como diputada de la Granada, su prédica en favor de los derechos de las mujeres, la Guerra Civil e incluso la Segunda Guerra Mundial, cuando experimenta grandes penurias, hambre y desolación, con serios problemas de la vista primero recluida y exiliada en Niza

y con posterioridad en Buenos Aires, donde murió pocos meses antes de cumplir los 100 años, en 1974.⁵

Entre los personajes de la obra incluye a las investigadoras académicas que se abocaron a profundizar sobre el drama autorial de María Lejárraga, como Alda Blanco y Patricia O'Connor. Ambas dialogan con Noelia, la directora en la ficción. La primera es destacada en el elenco del presente y descrita como “la investigadora capaz de seguir los pasos de las mujeres atrapadas en el exilio de la memoria” (Monfort, 2021:14), mientras que la segunda, está en el elenco del pasado como “la primera y tenaz investigadora que halló el rastro de la mujer sin nombre” (Montfort, 2021:13).⁶

Nisi serenas

En el capítulo uno de la novela, la investigadora Alda Blanco cree encontrar en una plaza de San Telmo, en Buenos Aires, el reloj con la inscripción “Nisi serenas”. Esto la retrotrae a lo escrito por María Lejárraga en sus memorias: “Una vez en un olvidado jardín del mundo vi un reloj de sol que decía: sólo marcó las horas serenas, esa ha sido la divisa de mi vida” (Montfort, 2021: 19). Por su parte, en el último capítulo, cuando Noelia Cid sale al escenario a recibir los aplausos del público con la imagen de María Lejárraga detrás, acudían a su memoria otras memorias que ya formaban parte de la suya:

Un día en un olvidado jardín del mundo, vi un reloj de arena con un lema escrito en latín: sólo las horas serenas. Esta ha sido también la divisa de mi vida. Nisi serenas... He sabido conservarlas en la memoria. Sólo esas, o todo lo demás ¡al horno crematorio del olvido! ¿Rencores? ¿Toxinas en la sangre? ¿Para qué? ¿Con qué derecho? El perdón sugiere que has juzgado. ¿Yo juez? Ni siquiera de mi misma (Montfort, 2021: 615).

Nisi serenas en boca de María Lejárraga expone una personalidad tallada en la virtud, que vive de acuerdo con los principios divinos largamente expuestos en los sermones de la Iglesia, en los manuales de comportamiento femenino, de entrega a su

⁵ Los tiempos literarios se reparten en los tres actos de la siguiente manera: el primero, tiene diecisiete capítulos, seis corresponden a la primera década del siglo XX –de 1900 a 1914, mientras que el presente-2018- ocupan once capítulos. Por su parte, el segundo acto se inscribe en el pasado –desde 1923 a 1951- en diez capítulos y cinco más que transcurren en la actualidad. El tercer acto tiene cuatro capítulos. Los tres primeros transcurren en Buenos Aires entre 1952 y 1974; mientras que el último conecta temporalmente el mismo año de la muerte de Lejárraga y el Día Internacional de la Mujer, y finaliza en Madrid el 8 de marzo de 2018.

⁶ A estas autoras, se suman otras como Isabel Lizarraga quien ha desarrollado sus trabajos sobre la obra de María Lejárraga como pedagoga, y sobre algunos de sus textos literarios en colaboración con Juan Aguilera Sastre. Por otra parte, desde la veta literaria escribió varias novelas entre las que destacamos *Luz ajena. El enigma de María Lejárraga*, de 2020. Si bien esta obra tiene matices ficcionales, al igual que en la de Montfort, las respuestas que se buscan giran en torno a las motivaciones que impulsaron a María Lejárraga a sostener la impronta autorial de su marido, Gregorio Martínez Sierra.

marido y a sus hijos. Algunos versículos en la Biblia enuncian sus virtudes: Generosa, tiende la mano al pobre y al necesitado (Proverbio 31:20); Fiable: su esposo confía plenamente en ella. (Proverbio 31: 11-12); Alegría y orgullo para su marido, la mujer ejemplar es corona de su esposo: la desvergonzada es carcoma en los huesos (Proverbio 12:4).

Por otra parte, “sólo las horas serenas” propone una decisión de vida de la protagonista que exhibió sus capacidades intelectuales, su compromiso político y su independencia social, para moverse en distintas geografías. En todos los casos eligió cómo dirigir el timón de su vida, desde una agencia afectiva performativa en la que convivía una feminidad auspiciada por la sociedad, con un feminismo a través del cual luchaba por transformar las desigualdades de género. Así, afecta la autoría de sus obras de dos maneras distintas.

Los afectos implicados en la novela

El tema de los afectos tiene una larga tradición filosófica a partir de Baruch de Spinoza y Henri Bergson, pero más contemporáneamente a través de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Slavoj Žižek. Actualmente, elementos socioculturales influyen en su reactivación, como la globalización, el debilitamiento de las polaridades ideológico-políticas, a las que sumamos los estudios feministas y queer, los que impulsan el resurgimiento de agencias fuertemente afincadas en la afectividad. Así, frente al escepticismo de la posmodernidad, el giro afectivo enfatiza la “energía nomádica” que circula en el ámbito social y por supuesto su performatividad (Moraña, 2012).

En este contexto, en “*Sentimus ergo sumus: El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política*”, Cecilia Macón hace referencia a Carol Gilligan, quien plantea una ética sostenida en el cuidado, la que constituye una estrategia femenina, atenta al detalle, cercana a las necesidades de los otros y en la familia como primer núcleo afectivo:

Es un hecho que nacemos en el marco de una familia y que la primera sociedad a la que pertenecemos es la de padres a hijos (...) esto es un simple recuerdo del papel de las emociones humanas tanto como las razones humanas tienen en el desarrollo moral.” (Gilligan, cit. en Macón, 2013: 6).

La novela narra la historia de vida de la protagonista, María de la O. Lejárraga, quien nació en San Millán de la Cogolla, La Rioja, España, en 1874, y ubica sus primeras vivencias ligadas al ámbito familiar, donde pasó su infancia, cuando la familia se trasladó a Carabanchel, donde su padre era médico cirujano, y vivía en uno de los orfanatos de la zona. “De modo que aquellos huérfanos llenos de piojos fueron los primeros amigos de María y sus hermanos...El médico de los pobres, llamaba Natividad a su marido, porque sus pacientes lo eran tanto que a veces sólo podían pagarle en especies, miel y carbón” (Montfort, 2021: 41).

Este primer núcleo afectivo va definiendo a la protagonista y a las distintas emociones que afectarán la autoría de sus obras: la autoría elidida, ubicada en la sombra, y una performativa; ambas desarrolladas por María y una en la ficción, con su nombre propio, a través de la intervención de Montfort.

Autoría en las sombras: Gregorio Martínez Sierra

En el capítulo dos, fechado en Madrid en 1900, la autora refiere la anécdota de María y Gregorio, recién casados, llevando a sus respectivas familias las obras editadas con el nombre de cada uno de ellos. Ese primer vínculo que refiere al seno familiar nos permite reconocer la fuerte influencia de sus padres en ella, ante el desinterés que percibió por su autoría en la portada del libro que había escrito.

Cómo no estar triste. Cómo no iba a valorar su opinión. Ni siquiera enfadada podía dejar de adorarlos, pensó María... Cómo no adorarles si le habían regalado los tesoros más valiosos que poseían: su inteligencia y su libertad. Si eran ellos quienes le habían enseñado a leer a los tres años y a hablar francés a los seis. Había querido corresponderles con algo que les sintiera sentirse orgullosos, a ellos que eran lectores irredentos. (Montfort, 2021: 40).

9

Así frente el comentario de Gregorio sobre el regocijo que había producido su libro entre su familia, la increpó:

Pero, ¿qué te pasa, niña? ¿Es que en tu casa no lo habéis celebrado?...
En mi casa no, si hay algo que sobran son libros.

(...)

-¿Celebrarlo?... Te digo una cosa: antes he jurado por todos mis dioses mayores y menores: ¡No volveréis a ver jamás mi nombre impreso en la portada de un libro!, y me he ido dando un portazo. (Montfort, 2021: 39-40).

Pero en el mismo diálogo emerge la ética del cuidado de María hacia Gregorio, al asumir la responsabilidad por su salud, la empatía y el estímulo para crear y la interdependencia para escribir. Cuidado que involucra, además, un amor ágape⁷, alentador, comprensivo, paciente, tolerante, cuando gira en la misma página hacia la salud de Gregorio, a quien ya se le habían muerto varios hermanos por la tuberculosis:

⁷ Pensamos acá en la noción de amor ágape, definido por Boltanski “por el don, no espera nada a cambio, ni en la forma de objetos y ni siquiera en la especie inmaterial de amor recíproco. El don del ágape ignora el contra don. Para la persona en esto de ágape, lo que se recibe no puede relacionarse con lo que ella misma ha dado en un momento.” (Boltanski, 2000: 163)

Gregorio le hizo una caricia en el pelo y tosió con ganas, algo que alarmó a su compañera.

Lo vio caminar agarrado de su bastón, tan joven y tan viejo, y fue a sentarse en la butaca. Ella le siguió con varios volúmenes en la mano, le acomodó un cojín polvoriento a la cabeza y se sentó en sus rodillas con cuidado (Montfort, 2021: 40).

Joven, enfermo, anhelante, inseguro, así se lo describe en la novela, ante la propuesta de tirar su primer libro al fuego:

-¡Ni hablar, son hijos nuestros y los queremos como tales! Cuando tengamos un buen editor saldrán textos más pulidos. Ya verás. Y mientras, no te preocupes. Los corregiremos juntos.

Él fue a decir algo pero empezó a toser compulsivamente y cuando se calmó le cogió la barbilla buscando una respuesta en sus ojos

-¿Qué?- Su mujer sonrió, casi maternal.

-Que algún día me abandonarás por alguien más guapo, más sano y mejor escritor.

-¿Qué dices? Anda acércate a la estufa..., no te enfríes... Tú eres un gran escritor Gregorio. Y no, yo nunca te abandonaré, ¿me escuchas?

-¿Qué suerte haberte encontrado-murmuró al soltarla y añadió anhelante- ¿Tú crees que algún día lo conseguiré?

-¿El qué, muñeco?

-Ser un gran dramaturgo y tener mi propia editorial y... (Montfort, 2021: 40).

A lo que ella contesta con un tono maternal, como quien trata de levantar la autoestima de un niño:

-Claro que sí. ¡Escribirás un drama! ¡Eso harás algún día!

-¿Serás siempre mi editora?

-Siempre- Tu editora y tu mujer (Montfort, 2021: 44-45).

Maestra, políglota, dramaturga, ensayista, traductora, feminista, militante socialista y diputada por Granada durante la Segunda República, era una figura fuera de los parámetros aceptados en la época que no firmaba sus obras, sino que en la portada de las mismas figuraba su marido, siete años menor que ella. Era él quien se llevaba los aplausos como un exitoso autor y empresario teatral, mientras ella seguía creando en las sombras. María representa ese amor ágape, pero también el amor romántico que critica Lola en la novela. Un amor que exige entrega, sacrificio y ese permanente deseo de que el otro valore toda su inteligencia al servicio de su misión de amor.⁸

⁸ En *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (publicado por primera vez en 1953) la protagonista explica los motivos por los cuales no firmaba las obras que escribía. La primera y la segunda razón tienen que ver con su familia, la segunda con su contrato de maestra que expresamente indicaba un preciso

Sin embargo, las palabras que la novelista pone en boca de María, cuando lo llama “muñeco”,⁹ cuando le dice que será “su mujer” y “su editora”, cuando presenta a Gregorio como un niño-hijo, enfermo, débil, tosiendo compulsivamente, vulnerable, cuando al mismo tiempo que consuela a Gregorio, le muestra el contrato de maestra que le permitirá ser la responsable del sostén del hogar de ambos y cuando por esa misma responsabilidad la inhibirá de firmar sus obras, lejos está de instalarse en una esfera sacralizada, paralizante e intocable;¹⁰ Por el contrario, la intervención de Montfort resalta en ella la resolución de tomar las riendas de la situación y agenciar respuestas.

Se acabaron los problemas de dinero, muñeco.

Le tendió el contrato muy ufana y él se sentó para leerlo en voz alta con una voz de pronto enérgica:

-Uno, no andar en compañía de hombres; dos, no ausentarse de la ciudad sin permiso...Este contrato quedará anulado y sin efecto si la maestra se ausenta de la ciudad sin autorización del consejo...Tres, no viajar en coche o en automóvil con ningún hombre excepto su hermano o su padre.

Y mientras escuchaba cada vez más lejos la voz de su marido, María hizo cálculos mentales de cuantas pesetas... ganaría con su trabajo. (...) También tomó una decisión: mientras que tuvieran que vivir de ese contrato, de ninguna manera podía empañar su nombre con la dudosa fama de una mujer escritora. No podía arriesgarse a perder su único pan. Así que de momento, los hijos literarios que tuvieran en común llevarían el nombre del padre. Total, a su progenitor, el doctor Lejárraga, no parecía haberle hecho especial ilusión que su apellido estuviera troquelado en libro alguno” (Montfort, 2021: 45).

¿Por qué lo hace? Se pregunta el grupo de teatro. La tesis de Cecilia, -la actriz feminista del elenco- sostiene que era el amor romántico: La sumisión. Ése había sido su problema. Como el de tantas mujeres idiotizadas por el amor romántico que era en sí una invención -había dicho.

reglamento sobre normas de comportamiento; sobre las que ya nos ocuparemos, mientras que la tercera es: “romanticismo de enamorada. Casada, joven, feliz, acometióme ese orgullo de humildad que domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre. Puesto que nuestras obras son hijas de legítimo matrimonio, con el nombre del padre tienen honra bastante. Ahora, anciana y viuda, veóme obligada a proclamar mi maternidad para poder cobrar mis derechos de autora. La vejez por mucho fuego interior que conserve, está obligada a renunciar a sus romanticismos si ha de seguir viviendo... aunque ya sea por poco tiempo” (Martínez Sierra, 2000: 29-30).

⁹ “Muñeco” nos remite a una intertextualidad ligada a *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen (1879). Sin embargo María no es Nora, ni Gregorio es Tobaldo.

¹⁰ La idea de sacralización, desde la mirada de Ahmed (2015), se relaciona con las emociones y las desigualdades de género. Sugiere un campo minado, intocable, imposible de perforar, al que desde una agencia eminentemente política, la investigadora propone contaminar, deconstruir, derribar, desmantelar.

Pero ni a Noelia, ni a Leonardo –el actor que defendía a María Lejárraga- les cuadraba ese argumento. “Sobre todo ahora que empezaban a desmadejar una vida emocional de todo menos sencilla” (Montfort, 2021: 166).

En el inicio del capítulo tres de la novela fechado en Madrid, en el invierno del 2018, es Lola –la ayudante de dirección de Noelia- quien vuelve sobre la lectura del contrato de maestra:

-Siete, no beber cerveza, vino ni whisky- continuó Lola triturando un chicle nerviosa- Ocho, no pasarse por la heladería del centro de la ciudad.

No, espera, ¿es que los helados llevaban éxtasis o qué?

-Noelia le arrebató el papel- Eso te lo estás inventando.

-Ojalá.

La directora se frotó los ojos irritados y continuó:

-No vestir ropas de colores brillantes, no teñirse el pelo–hizo una pausa boquiabierta- usar al menos dos enaguas, no usar polvos faciales ni pintarse los labios...

-Pero ¿esto es un contrato de maestra o de monja de clausura? (Montfort, 2021: 47).

A comienzos del siglo XX español estaba muy mal visto que una mujer manifestase públicamente su creatividad literaria. Como ya dijimos, Lejárraga y Martínez Sierra se casaron en 1900, y en ese contexto podemos comprender que los dos jóvenes apasionados por el mundo de las letras, decidiesen publicar sus obras —algunas de ellas elaboradas con una pluma conjunta— bajo el nombre del varón. Pero tras veinte años de matrimonio, Gregorio, que era quien saboreaba el éxito social, abandonó a María y la cambió por la famosa actriz Catalina Bárcena, con quien tuvo una hija.

La pareja se separó pero nunca se llegaría a divorciar —una medida que no sería aprobada hasta la instauración de la Segunda República—. Lo cierto es que María siguió escribiendo durante más de una década las obras con las que triunfaba su marido ausente —algunas de las más conocidas son *Canción de cuna* (1911) y *El amor brujo* (1915) o el libreto para *El sombrero de tres picos* (1919), de Manuel de Falla—. Y así lo continuaría haciendo en el exilio, hasta 1947, cuando murió Gregorio.

Entendemos que todas estas razones esgrimidas por María no la ubican en un lugar de víctima, no vemos en ella ese “apego optimista”, sobre el que expone Berlant en *Optimismo Cruel* (2020), y que supone una situación de profunda amenaza, tras la inclinación sostenida a mantener una fantasía que promete una y otra vez transformarse. Más bien, vemos en María una economía de los afectos que le permiten, con un claro pragmatismo, tomar decisiones sobre un auspicioso proyecto para su vida y la de su esposo. ¿Cuáles eran las demás posibilidades? Conocía perfectamente las lecciones morales adecuada a las niñas y jóvenes, sabía la importancia del amor ágape para la Iglesia —definida como cuerpo místico, como madre y sobre todo como esposa. María no queda prisionera, víctima de la manipulación de Gregorio. Ella toma las decisiones que le parecen más adecuadas para avanzar con sus proyectos conjuntos. A través de él —quien se reúne con frecuencia con los escritores en boga- descubre ese mundo literario exclusivo

para el sexo masculino, y también a través de él, interviene activamente e introduce modificaciones de estilo en la obra fructífera que producen. A través de él, sigue avanzando en la consolidación de su deseo más profundo: la escritura. Así lo proponen los diálogos entre el matrimonio, recreados por Montfort y citados más arriba, donde vemos una inversión del estereotipo de los roles de género. La mujer protege, la mujer decide y toma el control sobre la salud de su esposo, a quien necesita para armar un proyecto de vida que le permita materializar su mayor deseo: escribir. Ella es la parte femenina oculta y él, el cuerpo masculino que puede firmar.

Nuevamente estas características de María son incluidas por la autora en el capítulo siete de la novela, donde nos remite al año 1905 y al diálogo que mantienen los esposos luego de que un médico que visitó a Gregorio le explicara a María sobre la gravedad de la enfermedad que padecía y la necesidad urgente de que cambiara de clima. María, actuó en consecuencia, se ocupó de la salud de Gregorio y resolvió trasladarse a París y Bélgica a través de una beca que consiguió para estudiar los sistemas pedagógicos. Nuevamente, los diálogos vuelven a recrear a la figura de un antihéroe: joven pero viejo, enfermo, con hedor, débil, mientras que ella lo induce a aceptar el viaje:

-¿Irnos?- se alarmó Gregorio, y un pitido asmático salió de su pecho como si se desinflara un globo.

-Por favor diquesí, diquesí, diquesí...-Ella hizo el puchero frívolo que llevaba tiempo ensayando

-¿Ahora? Imposible María.-Se secó los labios agrietados con su pañuelo y a ella le llegó el hedor que salía de ellos, que parecía venir de otro mundo. Gregorio aclaró su voz-

Pero ¿qué te ha dado?

Por favor –insistió, aguantando respiración con disimulo-. Quiero viajar. Conocer Europa ahora que somos independientes.

-¿Y de qué viviremos?

He ganado una beca.

La observó atónito.

-¿Una beca? Pero, ¿cuándo? Tosió.

En mis ratos libres. No te agites... (Montfort, 2021: 97).

Parten así, primero a París, luego ella seguirá sola el itinerario, cuando él la abandone para encontrarse en Madrid con Catalina. La narradora destaca que María fue fortaleciendo paulatinamente la salud de Gregorio, tanto como su autoestima como empresario teatral, a partir de sus visitas frecuentes a distintos teatros “para doctorarse en el arte escénico” como él mismo expresaba. Los encuentros en el Café de la Paix, los espectáculos en el Moulin Rouge o Le Chat Noir, el encuentro con Turina, Manuel de Falla, Debussy, Colette, Albéniz, Diághilev y tantos otros fueron moldeando en Gregorio una seguridad y un aplomo inesperados:

Niña mía, ¿es que no lo entiendes? -Protestó caprichoso- ¡Benavente me lo ha asegurado! ¡Podría ser un proyecto con el teatro de la Comedia! ¡Es una obra de Rusiñol y quiere que le ayude! Pensé que te alegrarías.
-Pero solo llevas aquí dos meses, Gregorio – y tuvo que morderse la lengua para no confesarle el verdadero motivo de que hubiera pedido la beca.
-Volveré en cuanto pueda, niña mía (Montfort, 2021: 108).

Así, él volvería a Madrid, a sus actividades como empresario teatral, pero también a afianzar el vínculo con la protagonista de las obras de teatro escritas por ambos, la actriz Catalina Bárcena, mientras ella se quedaba en París, ya que debía cumplir con su beca.

Después de unos meses se reencontró con Gregorio, compartieron un viaje a Londres, de donde regresaron en barco, desde la cubierta lo observaba y descubría que sus planes se iban alterando paralelamente a su recuperación:

Tiene muy buen aspecto. No tose apenas. Camina casi sin bastón e incluso necesita un agujero más en los cinturones. Estaba preocupada. Las palabras de Juan Ramón le permitían intuir que se le escapaban de las manos algunos episodios imprevistos en su proyecto de colaboración literaria y marital (Montfort, 2021: 129).

Estos “episodios imprevistos” ligados al enamoramiento de su marido por otra mujer no la inhibieron de continuar con el proyecto literario y autoral de su escritura bajo la sombra de su marido, ya que lo seguía siendo, a pesar del abandono del lecho conyugal por parte de él.

María Martínez Sierra. Autoría performativa

Vanessa Montfort utiliza asiduamente el abundante epistolario de María para avanzar en la historia. La correspondencia con su madre, con Gregorio, con María Guerrero, con Sara Bernhardt, van sembrando el terreno para mostrar a una mujer, que si bien debió continuar la beca en soledad, no por ello dejó de relacionarse con el mundo del teatro, menos aún con sus amigos escritores, con quienes intercambió una prolífica correspondencia, como ya dijimos. El capítulo ocho avanza a través de las cartas. La más fecunda, es la que se produce entre María y Juan Ramón Jiménez, quien da rienda suelta a un tono intimista y amoroso, donde le confiesa alguna idea suicida. A lo que ella responde con mucha chispa.

Querido Juan Ramón:

Como usted seguramente se morirá este año, ya no nos volveremos a ver ni en este mundo ni en el otro, porque usted se irá al infierno de los poetas y yo al cielo de las buenas amas de casa (Montfort, 2021: 124).

Pero también es el mensajero de la traición de Gregorio:

Querida María

Me afirmo en la idea de desaparecer y cuento los días para su regreso. Estoy preocupado por su ausencia. También por las de Gregorio. Ahora anda en otras compañías. Y sale demasiado. Se va a resfriar...

Le he dedicado a usted mi nochebuena y si no escribo más es porque la mano no puede. Yo sí que no le engaño a usted.

Suyo.

Juan Ramón (Montfort, 2021: 128).

En la novela esta carta está cruzada por los pensamientos de María, en el barco en el que dejaba Londres en compañía de Gregorio, ya con muy buen aspecto. “No podía evitarlo, ambos conocían –ella y Juan Ramón- muy bien el poder de las palabras...sospechaba que uno de esos episodios perdidos se estaba encajando en el puzzle de sus vidas” (Montfort, 2021: 129).

La respuesta de la joven al poeta es de agradecimiento, sobre la preocupación por la salud de Gregorio. Sin embargo en el mismo párrafo sigue: “Como le comenté en mi carta anterior, Gregorio está escribiendo una novela que se llamará ‘Tu eres la paz’” (Montfort, 2021: 129).

La decisión de seguir escribiendo y de hacerlo bajo el nombre de su marido seguía su curso. No se alteraba a pesar de la infidelidad de él. Sin embargo, como Hansel y Gretel, ella fue guardando celosamente para sí las miguitas, las piedritas, en este caso las cartas, que demostraban su autoría. Otra vez las cartas para denunciar la manipulación de Gregorio, quien la llama “niña mía”, ésas que –según narra Montfort- guardaba prolijamente atadas con una cinta de terciopelo y expresaban:

Vida mía: Si trabajas aunque sólo sea una hora diaria, sin prisa, ni presiones, puedes escribir dos o tres comedias al año sin darte cuenta. Te aconsejo que escribas porque, después de todo, esa es nuestra profesión.

Niña mía: en París nos dedicaremos a las conferencias para dejarlas bien planeadas... Te echo de menos horrorosamente... sobre todo a la hora de vestirme.

Niña mía: Tengo ganas de mimos. Te mando una atrocidad de besos.

Niña mía: se me olvidó decirte que ya tengo pactada la colaboración de cuatro artículos al mes en México, Mérida, La Habana y Buenos Aires, 500 pesetas por artículo. Lo llamaremos “Cartas a las mujeres de América”

Dime a la vuelta si puedo seguir comprometiéndome en firme.

Acabo de leer el acto segundo de “Torre de marfil” y me parece magnífico. Creo que será una de nuestras mejores comedias.

Hasta ayer no me entregaron “Hay que ser felices”. Somos los únicos autores españoles, sin vanidad verdaderamente modernos. Nuestros personajes viven y piensan al día (Montfort, 2021: 606).

La autoría velada de María en la novela y también en su biografía, colapsa y se transforma luego de la muerte de Gregorio Martínez Sierra en 1947, cuando pretende reunir y editar toda la obra, que se había publicado con su nombre, con un prólogo firmado por ella. Este deseo fue tajantemente impedido por la mujer de hecho del empresario teatral, Catalina Bárcena. Consecuentemente escribe y publica en México en 1953 la obra *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. El libro lleva una dedicatoria que dice: “A la Sombra que, como acaso habrá venido -como tantas veces cuando tenía cuerpo y ojos con que mirar- a inclinarse sobre mi hombro para leer lo que yo iba escribiendo.” La autora de estas memorias será María Martínez Sierra, y lo seguirá siendo, por propia decisión, hasta su muerte en 1974. En esta afectación, María sella una crucial conjunción autoral. En un guiño a los lectores, siendo aún la mujer legítima – cómo sabemos, el divorcio no prosperó durante el franquismo- performa su nombre con sus horas serenas y, de esa forma, instala aspectos ensombrecidos de sus vidas pasadas: su vínculo matrimonial, nunca disuelto y la co-autoría de las obras anteriores. A la vez, siembra dudas sobre las mismas, ya que paralelamente atrae a la crítica que analiza las producciones actuales, donde pueden reconocerse indicios estilísticos comunes.

Párrafo aparte merece esa dedicatoria del libro *Gregorio y yo* –emulando al título *Platero y yo* de su amigo Juan Ramón Jiménez -según ella misma lo expresara-. En ella, María lo describe como una sombra. Ella, vital, es cuerpo, él, es su sombra, la proyección de sí misma. Ella es la escritora y se performa en María Martínez Sierra.

En esa agencia, las motivaciones están ancladas en las más rancias estructuras patriarcales, a las que nuestra feminista echa mano para re-invertirse, para re-crearse. Esta operación no está cubierta por algo enigmático o misterioso sino que otra vez, en una economía afectiva, se redime a través del apellido de su marido. No queda sumergida en una situación de incapacidad de acción, sino que encuentra los mecanismos sociales para rubricar el vínculo literario que unía al matrimonio: “Ahora, anciana y viuda, veóme obligada a proclamar mi maternidad para poder cobrar mis derechos de autora. La vejez por mucho fuego interior que conserve, está obligada a renunciar a sus romanticismos si ha de seguir viviendo... aunque ya sea por poco tiempo” -dirá en *Gregorio y yo* (Martínez Sierra, 2000: 30).

El sostenimiento de las horas serenas se constituye en el vértice donde confluyen ambas autorías afectadas. La primera, a la sombra de su marido, mientras él vivía, y con su nombre de pila adosado al apellido de él, -ya que nunca se habían divorciado- cuando falleció en 1947. Esa síntesis aseguró la conexión entre ambos con posterioridad a su muerte. Esto nos permite repensar la relación entre función y economía para entender una conceptualización de lo emocional, tal cual lo propone Ahmed, que escapa a determinadas interiorizaciones psicológicas de las sujetas para “convertirlas en procesos insertos en una amplia red de actores humanos y no humanos” (Ahmed, 2014: 13), pasibles de ser

explicadas en el contexto de las normas sociales de las comunidades a las que pertenecen con precisa densidad histórica.¹¹

En este puzzle ideado por ella, ante el peso de la tradición de la mujer sumisa, virtuosa y generosa pergeña otras estrategias, como mantener a buen resguardo la correspondencia entre ellos. Las pruebas de su autoría a pesar de su silencio.¹²

En un ensayo feminista de 1917, firmado como siempre por Gregorio, que en la novela lee Cecilia, en el capítulo doce, en el Madrid de 2018, vuelve sobre la situación de esclavitud y sumisión en la que históricamente ha vivido la mujer:

Las mujeres callan... porque creen firmemente que la resignación es virtud... callan por costumbre de sumisión, callan por miedo a la violencia del hombre, callan porque en siglos de esclavitud, han llegado a tener alma de esclavas (Montfort, 2021: 169).

Durante su exilio porteño, que duró más de veinte años, trabajó mucho: hizo traducciones, escribió obras de teatro, colaboró en diarios y revistas. Hacia 1960 escribió *La muerte de la Matriarca* sobre la que, esta vez, vuelve el personaje de Noelia, al final de la novela, en el cementerio de la Chacarita en Buenos Aires, cuando lo visita en busca de la tumba de la escritora:

Oh, tú que me creaste y hoy me matas... si me lanzas otra vez a vivir... hazme hombre. ¡Hombre! Para ser yo sin ataduras, para perderme si me quiero perder, para salvarme si me puedo salvar! Mi vida para mí, no para otros siempre... los míos, los ajenos, siempre apagando el fuego de mi corazón... por no ofender, por no escandalizar. El hombre no escandaliza nunca, ¡le basta triunfar! (...) Si ella triunfa alguien sufre, si llega a lo alto,

¹¹ Gregorio Martínez Sierra “publica” en 1915 *Carta a las mujeres de España* en ella reitera la necesidad de que la mujer trascienda la vida rutinaria que le impone la sociedad e integre Clubes para mujeres: “Fundad vosotras, mujeres de la clase media, Clubes, o si la palabra os asusta, ‘reuniones’, no ya de sufragio, no ya siquiera de cultura, sino sencillamente de distracción. (Lo demás vendrá por añadidura). Lo esencial es que tengáis un lugar ‘vuestro’ que no sea la casa, que no sea el taller, o la oficina, o la escuela, o la tienda; un salón limpio donde podáis olvidaros una hora al día de la obligación, hablando unas con otras, leyendo periódicos o libros, según vuestra afición; haciendo algo de música, seria o ligera, según vuestra cultura y vuestro estado de ánimo” (Martínez Sierra, 1915: 5).

¹² La investigadora Alda Blanco (1989) sugiere que la autoría afectada surge de un sentimiento de lealtad hacia su marido en primer término y hacia sí misma, luego al afirmar siempre que la autoría fue en colaboración entre ambos, incluso las que ha escrito ella sola, porque así es su voluntad, le escribe a su hermano Alejandro, desde Niza en 1948. Por su parte, Andrés Trapiello en *Los nietos del Cid* (1997) destaca la “generosidad” de María, sin rencor, sin atisbos de reproches, con el deseo de mantenerlo cerca, continuó escribiéndole las obras de teatro que el talentoso empresario teatral supo representar con un nivel de excelencia muy reconocida en esos años. O “la delicadeza espiritual” que la inhibía de exponer su verdadera responsabilidad autoral a la que hace referencia Antonina Rodrigo (1994) en *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Sin embargo, para Roberta Johnson (2016), la dramaturga riojana logra disolver su condición de mujer atrapada por condiciones tradicionales y artísticas a través de la autoconciencia de sí que efectúa por medios teatrales. Al convertir la vida en un teatro crea la distancia necesaria para ganar control sobre su propio destino y adquirir su independencia tanto psicológica como física.

calumnian...escupen... más vale no ser nada, no ser nadie (Montfort, 2021: 587-588).

El personaje de María –tanto en la novela como en la vida- percibe con claridad cómo las emociones moldean los cuerpos de unas con respecto a los de otros. La condición de ser mujer no es sagrada. No es inalterable. Y en esa agencia afectiva de cambio radica su feminismo, ante el convencimiento de que las mujeres son afectadas por normas materializadas en sus cuerpos, por repetición a lo largo del tiempo que contribuyen a que su poder de acción aumente o disminuya en función de sus propios sentimientos o sensaciones corporales. Por eso mismo, como expresa Ahmed, las emociones no deben considerarse estados psicológicos sino prácticas culturales y sociales claramente entrelazadas con las desiguales relaciones de poder.

La autoría con nombre propio: María Lejárraga

Si María hubiera nacido un siglo más tarde, ¿dónde hubiera residido su yo? No lo sabemos. Lo evidente es que Montfort propone otra alternativa, al restituir su nombre de soltera en la marquesina del teatro María Guerrero en Madrid, en 2018, no por casualidad, en el Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo.

La complicación narrativa más importante de la novela gira en torno a la autoría afectada por el misterio sobre la última obra de teatro atribuida e inscripta a nombre de Gregorio. En tal sentido, la autora relata que fue Patricia O'Connor quien destapó el conflicto al desempolvar el manuscrito de *Sortilegio*, escrito por María en 1930 e inédito todavía en España – y que publicó en una revista norteamericana- a causa de la polémica sobre a quién se le debe atribuir, a ella o a él.

Al pedir a Catalinita permiso para traducir y publicar *Sortilegio*, tropecé con un muro. Esta me informó para mi sorpresa de que debía consultarlo con su “consejero espiritual”. Patricia le siguió contando que tras su divorcio supo que sus padres habían vivido toda la vida “en pecado” -quizá se enteró el mismo día que murió Gregorio porque el sacerdote que le dio la extrema unción se negó a que “aquella mujer entrara en su lecho de muerte por ser una adúltera”-. En fin ¡aquella España! El caso es que aquella revelación afectó profundamente a su hija y acabó refugiándose en el “Opus”. El cura que la aconsejaba, al leer la obra, se escandalizó por lo “escabroso” del argumento y le aconsejó que no viera la luz jamás.

Me temo que esto debió de pasar con casi toda la obra de su padre. Y de María por extensión –se lamentó Patricia-. Por eso a pesar del éxito que tuvieron en vida, fue prácticamente borrada durante cuarenta años (Montfort, 2021: 500).¹³

¹³ Patricia O'Connor expresa que “cuando murió Catalinita en el 2000, ella delegó los derechos de obras firmadas por Gregorio a su ahijado, Enrique Fuster, historiador y escritor hábil que publicó su versión de

En un clima de perplejidad –por parte de Noelia, la novelista continúa:

Noelia quedó abstraída por el halógeno parpadeante que la iluminaba así que la peor censura para Martínez Sierra no fue la de Franco, fue la de su propia hija... Tremenda paradoja, pensó mientras seguía llegándole la voz de Patricia... De modo que María terminó asistiendo impotente a cómo no sólo la dictadura, sino el Opus Dei decidía sobre sus obras en España y luchaba desesperadamente contra ello desde el exilio, a brazo partido” (Montfort, 2021: 501).

Finalmente, luego de viajes entre Madrid y Buenos Aires y las entrevistas con los descendientes de María, nuevamente las cartas de Gregorio guardadas por ella, aportaron las pruebas: “Queridísima María: *Sortilegio* te ha quedado una obra estupenda, original y atrevida. La ensayaré con mucho esmero. No podía esperar nada mejor. Si llegas al final así, tendremos una de nuestras mejores obras, a la altura de la mejor” (Montfort, 2021: 607).

Al final de la representación Noelia Cid repite “espero que hagan justicia” (Montfort, 2021: 616):

El escritor nace y al abrir los ojos para mirar el mundo ya empieza a transformarlo. Como tú María, le dijo a su imagen de luz, como tú. Ahora sabía que su obra, la propiedad intelectual de María Lejárraga había sido expropiada. ¿Por mujer?, ¿Por amor?, ¿Por exiliada? ¿Por una serie de decisiones tomadas demasiado pronto? Daba igual. Lo único diáfano y claro era que debería serle devuelta (Montfort, 2021: 616).

Como expresó María al reclamar renacer hombre, con el convencimiento de que unos cuerpos valen más que otros y son utilizados para generar, legitimar, aceptar y reproducir la desigualdad social, entendió que cambiar de autoría reafirmaba el vínculo que había mantenido con Gregorio. La carta que le enviara Gregorio sobre *Sortilegio*, así lo confirmaba:

no se hubiera podido escribir así hace veinte años. Ha quedado una obra estupenda, original, atrevida, novísima de procedimiento...Me gusta muchísimo. La ensayaré con mucho esmero. No podía esperar nada mejor Si llegas al final así, tendremos una de nuestras mejores obras, a la altura de la mejor... (Montfort, 2021: 607).

Catalina y Gregorio en un libro titulado *El mercader de ilusiones* (2003). En la misma época, Fuster se puso en contacto conmigo sugiriendo que trabajásemos juntos en una edición de *Sortilegio*, pero él quiso dar todo el crédito a Gregorio sin siquiera mencionar a María en la introducción. Naturalmente, yo me negué a tal fraude” (O’Connor, 2013: 104).

La decisión de la novelista, al sacar de la marquesina el nombre de Martínez Sierra y colocar, en su lugar, el de María Lejárraga, se constituye en un acto político o, mejor aún, en una intervención en la literatura española. Y lo hace -como expresa Pollock- como parte de la lucha social feminista, al conjugar un punto de inflexión que busca deslegitimar el orden existente. La intromisión en esta biografía novelada es decididamente política ya que nos propone comprender el pasado, intervenir en las relaciones de género y crear nuevos sujetos – mejor aún otras cuerpas- que pongan en cuestión la episteme y contribuyan a la construcción de un mundo absolutamente diferente.

A modo de cierre: Tras un siglo se sintió en casa

Vanessa Montfort despliega así con un contundente compromiso feminista el trabajo de desocultamiento de una escritora fundamental para la historia literaria, social, política y cultural de España. Reiteradamente pretende hacer justicia y lo logra desde una práctica emancipatoria al dismantelar una configuración afectiva que seguía naturalizando y legitimando la opresión; como lo hiciera un año antes en el guión teatral que se estrenó en Madrid con el título *Firmado Lejárraga*.

El giro afectivo, como los feminismos, son teorías críticas a través de las cuales podemos analizar la dimensión afectiva en la esfera pública y reconocer las desiguales relaciones de poder en la sociedad patriarcal. Intervenir en la historia, reconocer las emociones que afectaron la autoría de María Lejárraga y hacer justicia son las propuestas de la novela de Vanessa Montfort en *La mujer sin nombre*. Consideramos que dicha afectación muestra la precariedad de su cuerpo femenino, que vale menos que otros, por ser mujer en la convulsionada España de principios del siglo XX, por un lado, mientras que, por otro, vemos cómo el imaginario social construye las emociones que corresponden para hombres y para mujeres, las que contribuyen a acallar los cuerpos de las últimas. Éstos no son estados psicológicos cuyos conflictos son de índole personal, sino que se inscriben en la dimensión política. Así, María Lejárraga fue plantando con desenfado, libertad e inteligencia, las huellas incuestionables de todas las autorías para por fin sentirse en casa, un siglo después.

En la novela, luego de la representación, en la soledad del escenario, Noelia se topa con la vieja máquina de escribir de María y siente voces... “una voz que reproducía fielmente algo no ensayado, que venía de otro espacio y de otro tiempo. Una voz de una ella que no era ella. O tal vez sí” (Montfort, 2021: 617).

Como ya lo había hecho un año antes como dramaturga,¹⁴ la novelista se sitúa desde los pliegues desacompañados pero contundentes que nos ofrecen los distintos feminismos. Desde alguno de ellos, la obstinada protagonista Noelia Cid pudo reconocer

¹⁴ Vanessa Montfort, también dramaturga, propone el mismo punto de partida en la novela *La mujer sin nombre* que en la obra de teatro *Firmado Lejárraga*: realidad y ficción se plantean como un recurso metaliterario: el teatro dentro del teatro.

los intrincados recorridos expuestos por María, para que otras mujeres le devuelvan su identidad y su prolífica obra.

Así, con estos trazos termina la novela:

Tras un siglo se sintió en casa.

.....

y en aquella frontera indecisa entre la obra y la nada, entre la realidad y la ficción, entre un siglo y otro, firmó uno a uno con todos sus nombres.

Los que habitó durante su vida

Los de aquellas que la precedieron

Los de las que estaban por llegar (Montfort, 2021: 618).

Recibido: 15 de junio de 2022

Aceptado: 1 de septiembre de 2022

Referencias Bibliográficas

- Ahmed, Sara (2014). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- Aguilera Sastre, Juan (2004). María Martínez Sierra, Artículos feministas a las mujeres republicanas. *Berceo* núm. 147, pp. 7- 40.
- Acosta Mota, Alejandra y Castells Molina, Isabel (2022). *Firmado Lejárraga* de Vanessa Montfort: la autorización de una escritora fantasma. *Revista de Filología* núm. 44; pp. 105-124. <https://doi.org/10.25145/j.refull.2022.44.07>
- Álvarez, María Teresa (2018). *Ellas mismas. Mujeres que han hecho historia contra viento y marea*. La Esfera de los Libros.
- Berlant, Lauren (2020). *El optimismo cruel*. Caja Negra.
- Boltanski, Luc (2000). *El amor y la justicia como competencias. Tres ensayos de sociología de la acción*. Amorrortu.
- Blanco, Alda (1989). Introducción. En María Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, (pp. 7-46). Castalia.
- González Peña, María Luz y Aguilera Sastre, Juan (2019). *Epistolario Manuel de Falla - María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. EUG
- Johnson, Roberta (2016). La teoría feminista en *Tu eres la paz* de María Martínez Sierra. *Actas del XIV Congreso AIH* (Vol. III). Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_038.pdf
- Lizarraga Vizcarra, Isabel (2020). *Luz ajena. El enigma de María Lejárraga*. Espuela de Plata.
- Macón, Cecilia (2020). Prólogo. Laurent Berlant: el sonido, la furia y los afectos. En Lauren Berlant, *El optimismo cruel*. Caja Negra
- Macón, Cecilia (2018). Rebeliones feministas contra la configuración afectivo-patriarcal. Un relato posible para la agencia. *Heterotopias*, vol. 3, núm, 5. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29038>
- Macón, Cecilia (2013). *Sentimus ergo sumus*: el surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, vol. II, núm. 6, pp. 1-32. <http://rlfp.org.ar/wp-content/uploads/2013/07/Sentimus-ergo-sumus-Cecilia-Macon.pdf>
- Martínez Sierra, Gregorio (1915). *Carta a las mujeres de España*. Renacimiento http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=154352
- Martínez Sierra, María (2000 [1953]). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Pre-Textos.
- Montfort, Vanessa (2021). *La mujer sin nombre*. Penguin Random House.
- Montfort, Vanessa (2019). *Firmado Lejárraga*. Centro Dramático Nacional.
- Moraña, Mabel (2012). Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. En Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (pp. 313-339). Iberoamérica.
- Nevado, Luci (2022, 1 de marzo). Una escritora que tuvo que hacer desaparecer su nombre. *lacallemayor.net*. <https://lacallemayor.net/una-escritora-que-tuvo-que-hacer-desaparecer-su-nombre/>

- O'Connor, Patricia W. (2013) María Martínez Sierra y sus paraísos perdidos: Algunas obras desconocidas. En María Teresa González de Garay Fernández y José Díaz-Cuesta Galián (coord.), *El exilio literario de 1939, 70 años después: actas* (pp. 99-111). Universidad de La Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4536775.pdf>
- O'Connor, Patricia (2002). Sortilegio de amor y los trágicos triángulos amorosos en la vida y obra de Martínez Sierra. En Juan Aguilera Sastre (coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso. II Jornadas sobre María Lejárraga*. Instituto de Estudios Riojanos. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=818933>
- O'Connor, Patricia (1987). *Gregario y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. La Avispa.
- Pollock, Griselda (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rodrigo, Antonina (1994). *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Vosa.
- Sánchez Blanco, Laura y Hernández Huerta, José Luis (2012). La educación femenina en el sistema educativo español (1857-2007). *El futuro del pasado* núm. 3. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3941222>
- Solé, Joan (2015). *Spinoza. La filosofía al modo geométrico*. Arcángelo Maggio.
- Trapiello, Andrés (1997). *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*. Planeta.

