

„Soy madre, de todos los niños del mundo“ – Mutterschaft und Kinderlosigkeit in Gloria Fuertes’ Poesie und Rezeption¹

Gabriele Hassler

Die spanische Dichterin Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998) ist eine der bekanntesten und zugleich vergessenen Autor_innen Spaniens: Einerseits ist sie ganzen Generationen als vielfach ausgezeichnete Superstar der Kinderliteratur in Erinnerung, die im Fernsehen als schrullige Großmutter- bzw. Clownfigur auftrat und mit ihren Lesungen durch das Land und die Schulen tourte.² Auf der anderen Seite aber wurde ihre Lyrik für Erwachsene von der spanischen Literaturkritik kaum rezipiert, und so wird sie auch heute noch weder in Fachkreisen noch vom breiten Publikum in Spanien als „ernstzunehmende“ Lyrikerin wahrgenommen, während es im englischsprachigen Raum durchaus eine Reihe Spezialist_innen gibt, die Gloria Fuertes einen zentralen Platz in der spanischen Nachkriegsliteratur einräumen. Wie gezeigt werden soll, ist für diese partikuläre Rezeption der öffentlichen Figur Gloria Fuertes’ das Bild der Dichterin als Mutter wesentlich; gleichzeitig spielt das Konzept der Mutterschaft auch in ihrer Lyrik eine bedeutende Rolle. Die beispielhafte Gedichtanalyse wird zeigen, wie es ihren sarkastischen, kritischen

1 Eine frühere Variante dieses Artikels ist unter dem Titel “Escribo de ovarios – Subversive Kinderlosigkeit und (literarische) Mutterschaft bei Gloria Fuertes“ erschienen in Behrens/Zittlau (2017).

2 Zur Rolle des Clowns und seinem subversiven Potenzial siehe Hacken (2007).

und subversiven Versen gelingt, dem traditionellen Frauenbild ihrer Zeit alternative, auch queere, Weiblichkeitsbegriffe, die sich nicht länger ausschließlich durch Mutterschaft definieren, hinzuzufügen. Die Poesie an sich und der Humor in der Poesie stellen sich dabei für Gloria Fuertes in vielerlei Hinsicht als Medium und Instrument heraus, sich inmitten einer repressiven Gesellschaft ihr „eigenes Zimmer“ zu schaffen, in dem Selbstbestimmung und Selbstdefinition als Autorin abseits dominanter Diskurse für sie möglich wurden.

Anhand der feministischen Theorien von Simone de Beauvoir, Élisabeth Badinter oder Adrienne Rich werden Mutterschaft und insbesondere Mutterinstinkt und Kinderwunsch im Folgenden nicht als gegeben vorausgesetzt, sondern als ein durch dominante Diskurse hervorgebrachtes Konzept betrachtet. Diese sozialen, aber auch politischen und wissenschaftlichen Diskurse machen die biologische Möglichkeit der Mutterschaft durch ständige Affirmation des als universell angenommenen Mutterinstinkts zum sozialen Zwang. Sie erhalten den Mythos aufrecht, jede Frau sei nicht nur potenziell Mutter, sondern ausnahmslos und notwendigerweise zukünftige Mutter; daraus wird eine Definition des Weiblichen abseits der Mutterschaft von vornherein ausgeschlossen bzw. marginalisiert, wie beispielsweise im Falle von Nonnen (vgl. Ferro 1991). Simone de Beauvoir, die mit *Das andere Geschlecht* erstmals systematisch Mutterschaft als einengende und beschränkende Institution für Frauen beschrieb, legte dar, wie der Frau an sich durch die Fixierung der Frauen auf die Mutterrolle keinerlei Subjektstatus zuerkannt wird, da das Bild der Mutter das einzig mögliche Subjekt der dominanten Diskurse ist.

Im Spanien des 20. Jahrhunderts, geprägt von der nationalkatholischen Diktatur von Francisco Franco (1939-1975), die sich 1939 mit Ende des Spanischen Bürgerkriegs installierte, wurden diese normativen Mutterschaftsdiskurse auch von politischer Seite reproduziert und institutionalisiert. Eine tragende Säule der franquistischen Ideologie waren die klar definierten Geschlechterrollen: Den Frauen kam in diesem Weltbild die Rolle der liebenden Hausfrau und Mutter zu, die ihren Beitrag zur Gesellschaft ausschließlich in Form von Aufopferung für Ehemann, Kinder und Haushalt zu leisten hatte.

Die Indoktrinierung durch den Propagandaapparat des Regimes erfolgte in erster Linie durch die nationalkatholisch geprägten Bildungseinrichtungen.³ Eine besondere Rolle in der Festschreibung der Mutterrolle spielte die *Escuela Nacional de Puericultura* (Staatliche Schule der Kinderkrankenpflege). Sie richtete sich mit Flugblättern, Radiokonferenzen und Kursen („cursillos de divulgación para madres“) an die spanischen Frauen und unterrichtete sie in Kindererziehung, Pflege und Hygiene mit dem demographischen Ziel, die Kindersterblichkeit zu reduzieren sowie dem politischen Ziel, das an die Mutterschaft gebundene Frauenbild zu festigen.⁴ Die Mutterschaft wurde vom franquistischen Regime gleichsam zu einer patriotischen Mission erhoben, deren Erfüllung dem Dienst der Soldaten für das Vaterland gleichgesetzt werden kann (vgl. Febo 2002) – in Analogie dazu werden Kinderlosigkeit oder andere nicht-normative Lebensentwürfe, auch schon außer Haus einer bezahlten Arbeit nachzugehen,⁵ zum Verrat an Staat und Vaterland.

Für schreibende Frauen war in diesem nationalkatholischen Weltbild nur wenig Platz, untergräbt doch schon allein die eigenständige, kreative Aktivität und das Sprechen für sich selbst das Bild der passiven, aufopfernden Ehefrau und Mutter. [MONSTER] Besonders gut illustriert dies ein Kommentar des anerkannten Literaturkritikers José María Castellet, der für Autorinnen nur Spott übrig hat und sie wegen ihrer fehlenden gesellschaftlichen Funktion (da unverheiratet, kinderlos, verwitwet) diskreditiert:

-
- 3 Das Bildungssystem der Zweiten Republik (1931-1939), das auf den Werten der Laizität, Koedukation und Förderung der Regionalsprachen basierte, wurde im Franquismus durch religiöse, moralische und patriotische Prinzipien ersetzt; in der Mädchenbildung bedeutete dies etwa, dass Fächer wie Haushaltskunde, Kindererziehung und ähnliche im Lehrplan tiefer verankert wurden (vgl. González Pérez 2009).
 - 4 Mit ihrer Neugründung 1941 verschrieb sich die Schule der Zusammenarbeit mit der faschistischen Partei *Falange de las JONS* sowie erweiterten Lehrinhalten, die nun auch Religion und patriotische und politische Bildung umfassten (vgl. Colmenar Orzaes 2009).
 - 5 Das Regime führte einen regelrechten Kampf gegen außerhäusliche Arbeit, den sie als „Befreiung der Frauen aus den Fabriken“ vermarktete; die Berufstätigkeit der Frauen wurde sogar als einer der Gründe für die hohe Kindersterblichkeit angeführt (Colmenar Orzaes 2009: 174).

„un buen número de mujeres más que cuarentonas y sin demasiadas preocupaciones domésticas—solteronas, casadas sin hijos, viudas acomodadas—empuñan la pluma con pasión para plasmar sus sueños insatisfechos sobre las cuartillas, o como simple pasatiempo entre la misa mañanera, el rosario vespertino y las visitas a las amigas.“⁶

Die allgemeine Zensur, die Angriffe auf die Religion, das Regime und seine Institutionen unterbinden, die Moralvorstellungen und faschistischen Werte stärken, also insgesamt den Machterhalt sicherstellen sollte, traf Frauen in vielen Fällen härter. Der *censura de género* (gegenderte Zensur) fielen vor allem Werke zum Opfer, die jegliche Form von Gesellschaftskritik enthielten oder als subversiv für das forcierte Frauenbild eingeschätzt wurden – dafür reichte es bereits, die verwendeten sprachlichen Mittel als für Frauen „unangemessene“ Sprache zu beurteilen (vgl. Montejo Gurruchaga 2006).

Die Franco-Diktatur mit ihrem Propagandaapparat, ihren Repressalien und ihrer nationalkatholischen Ideologie stellten für die Literatur des 20. Jahrhunderts eine höchst signifikante Grundlage dar, welche die literarische Ideenentwicklung wesentlich bestimmte (vgl. Medina 1997) und auch für das Schreiben von Gloria Fuertes eine wichtige Rahmenbedingung bildete. Gloria Fuertes setzt sich in ihren Versen oft mit der Ambivalenz ihrer Rolle und der Identitätsfindung abseits der definierten Schemata auseinander, so schreibt sie etwa:

„Ni fui madre, ni esposa,
ni viuda, ni religiosa;
y sin embargo, soy
madre, de todos los niños del mundo,
[...]
religiosa, porque fundé mil Casas con mis versos.
No fui nada y soy algo.“⁷

6 „Eine große Zahl an Frauen weit über die 40 und ohne weitere häusliche Verpflichtungen – alte Jungfern, Verheiratete ohne Kinder, gut situierte Witwen – ergreifen die Feder mit Leidenschaft als reinen Zeitvertreib zwischen der Frühmesse, dem abendlichen Rosenkranzbeten und den Besuchen bei den Freundinnen“ (Castallet 1955: 45). Diese und alle weiteren Übersetzungen sind meine.

7 „Ich war weder Mutter noch Ehefrau, / weder Witwe noch Geistliche; / und trotzdem bin ich / Mutter, aller Kinder dieser Welt, / [...] / Geistliche, weil ich mit

Diese Verse machen einerseits den Kampf der Autorin ersichtlich, gesellschaftlich überhaupt zu existieren, sich selbst im sozialen Nichts zwischen Nonne und Mutter begreifen zu können; sie rechtfertigen andererseits ihre Existenz und Aufgabe als Dichterin, ohne die nationalkatholischen Gemeinplätze zu verlassen. Die abschließende Antithese „Ich war nichts und bin etwas“ bringt auf medialer Ebene auf den Punkt, wo sich die Autorin verortet: ihr Selbstverständnis als Dichterin macht sie zu „etwas“, was für die Gesellschaft „nichts“ ist.

Die Parameter Sexualität und (Nicht-)Mutterschaft spielen nicht nur für das Verständnis von Fuertes' Werk eine große Rolle, sie tragen auch wesentlich zu ihrer scheinbar paradoxen Rezeption bei. Gloria Fuertes' Leben stellt in jeder Hinsicht einen Gegenpol zum franquistischen Frauenbild dar: Sie widmet sich nicht nur der so „unweiblichen“, vom Regime nicht goutierten Beschäftigung des Schreibens, sondern war dank des Erfolges ihrer Kinderbücher auch wirtschaftlich unabhängig; und sie war nicht nur nicht verheiratet und kinderlos, darüber hinaus war auch ihre Homosexualität in ihren Bekanntenkreisen ein offenes Geheimnis. Dass eine derart subversive Persönlichkeit zu einem Star der Kinderliteratur wird und auch weitgehend ungehindert publizieren kann, ist auf den ersten Blick überraschend, stellt sich aber als nur scheinbarer Widerspruch heraus: Von Kritik und Öffentlichkeit wird die Figur Gloria Fuertes zu einer Art Mutter aller Kinder stilisiert, die unbequemen Details ihrer Person so entweder ignoriert oder zu Gunsten dieser Figur uminterpretiert. Ihre Ehelosigkeit etwa wird von der Kritik vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Normen durchwegs als unglückseliges, nichtgewolltes Schicksal aufgefasst und mit Einsamkeit und fehlender Liebe gleichgesetzt, und die Interpretation ihrer Lyrik nimmt nicht selten diese sozialen Stereotype als Ausgangspunkt. Lorenzo Arribas (2011: 142) etwa thematisiert in seinem Aufsatz zwar den gesellschaftlichen Zwang zur Ehe und ist bemüht, die lesbische Seite von Fuertes nicht unter den Tisch zu kehren; dennoch zieht er, wie so viele Kritiker_innen vor ihm, Parallelen zwischen (rein rechtlicher) Ledigkeit und Einsamkeit: „Gloria no vivió en matrimonio,

meinen Versen tausend Häuser stiftete. / Ich war nichts und bin etwas“ (Fuertes 2008b: 280).

sino sola y, lo peor, en soledad (una de las sensaciones que le acompañó toda su vida)“⁸.

Die lesbische, unabhängige Autorin wird so zu einer Quasi-Heiligen umgedeutet, deren „Keuschheit“ aufrechterhalten wird, indem ihre Liebesbeziehungen mit anderen Frauen als Freundschaften abgetan oder überhaupt übersehen werden. Eine erste heterosexuelle Liebe wird hingegen als romantisch-tragischer Grund für die spätere Lieblosigkeit in Fuertes' Leben hochgehalten: Klischeehafte Aussagen wie „ese primer amor que dejó heridas no cicatrizables“⁹ finden sich in fast jeder biografischen Abhandlung und machen so jegliche lesbische Notion unsichtbar.

Ihre extrem hohe Popularität und Sichtbarkeit machten sie zu einer Art Botschafterin der Armen und Marginalisierten, eine weitere Rolle, die zu einer Mystifizierung als Mutter des gesamten spanischen Volkes beiträgt. Ihre gewollte biologische Nicht-Mutterschaft wird durch diese Rezeptionsdiskurse zu einer erfüllten national-metaphorischen Mutterschaft, zu einer von der Liebe benachteiligten Mutterfigur, die ihr Schicksal dadurch kompensiert, dass sie ihren „natürlich“ vorhandenen Mutterinstinkt auf ihre kleinen Leser_innen projiziert.

Es handelt sich um eine Art von Verklärungsmaschinerie zur Konstruktion einer nationalen Mutterfigur, wie sie im Besonderen auch bei der chilenischen Schriftstellerin Gabriela Mistral (ebenfalls lesbisch, unverheiratet und kinderlos, ebenfalls in erster Linie berühmt für ihre Kinderliteratur) zu beobachten ist; anders als Fuertes wurde die Rolle und Rezeption als Mutter Amerikas von Mistral jedoch bereits in mehreren akademischen Arbeiten thematisiert und kritisch beleuchtet.¹⁰

Die Inszenierung als harmlose Unterhalterin mit ein paar lustigen Kinderversen war für Gloria Fuertes aber auch ein Weg, um diese Zensur weit-

8 „Gloria lebte nicht in Ehe, sondern allein, und, was am Schlimmsten ist, in Einsamkeit (eine der Empfindungen, die sie ihr ganzes Leben begleitete)“ (Lorenzo Arribas 2011: 142).

9 „Diese erste Liebe, die unheilbare Wunden hinterließ“ (González Rodas 2008: 35).

10 In ihrem nicht ohne Polemik aufgenommenen Werk analysiert Fiol-Matta (2002) etwa die paradoxe Konstruktion der öffentlichen Figur Gabriela Mistral als Mutter und Lehrerin Amerikas in Verbindung mit den staatlichen Institutionen.

gehend zu umgehen bzw. später im Postfranquismus gesellschaftlich anerkannte, akzeptierte Kinderbuchautorin zu bleiben und so auch von der Literatur leben zu können. Für ihr gesamtes poetisches Werk spielt in dieser Hinsicht der Humor eine große Rolle, da dieser den gesellschaftskritischen Gehalt ihrer Gedichte zu verharmlosen, tarnen und verschleiern vermochte.¹¹ Die humoristischen poetischen Stilmittel wie Sprachspiele, der Einsatz von Parodie und Ironie bringt Gloria Fuertes in ihrem posthum veröffentlichten Gedichtband *Glorierías (Para que os enteréis)* zu einem Höhepunkt. In Anlehnung an die *Greguerías*¹² spielt Fuertes mit Klang, Bedeutung und Konzepten und kritisiert dabei nicht nur die Gesellschaft, sondern schafft es auch, unseren Blick auf die Welt, vor allem auf die der Frauen, spielerisch zu erweitern.

So heißt es etwa „Hay mujeres que al casarse / se convierten en menores de edad / bajo la dictadura del marido“¹³ – die Institution der Ehe wird als für Frauen ungeschützter Raum der Fremdbestimmung enttarnt, das Bild des Ehemanns als Diktator bringt die gesellschaftlichen Gegebenheiten (und Gesetzeslage) auf eindruckstarke Weise auf den Punkt.

Die Gedichte von Gloria Fuertes machen nicht nur die verdrängte (weil häusliche, „private“) gesellschaftliche Unterdrückung von Frauen sichtbar,

-
- 11 Gloria Fuertes veröffentlichte sowohl während des Franquismus (alle Werke, bis auf den ersten Gedichtband, sind in *Obras incompletas* gesammelt erschienen), als auch danach (*Historia de Gloria, Mujer de verso en pecho*, sowie posthum *Glorierías*). Es ist davon auszugehen, dass die Unterdrückung während der franquistischen Diktatur nicht nur die spanische Gesellschaft als Ganzes, sondern auch das Leben von Gloria Fuertes im Speziellen so nachhaltig geprägt hat, dass diese Realität auch über das Umbruchsjahr 1975 hinauswirkt. Tatsächlich sind in Themen und Stil ihrer Poesie keine großen Unterschiede hinsichtlich dieser Bruchstelle feststellbar, aus diesem Grund wird ihr gesamtes Werk hier unter den Vorzeichen der franquistischen Diktatur beleuchtet.
 - 12 Die *Greguerías* sind eine Kleinform der spanischen Literatur: kurze, humorvolle Sätze, die mit Humor und Metaphern einen unerwarteten Effekt erzeugen, v.a. durch Sprachspiele wie Paronomasie, Äquivokation, falsche Etymologien und die Parodie von fixen Wendungen; als Schöpfer gilt der Avantgardist Ramón de la Serna (vgl. Senabre Sampere 1984).
 - 13 „Es gibt Frauen, die werden durch die Hochzeit / zu Minderjährigen / unter der Diktatur ihres Ehemanns“ (Fuertes 2001: 26).

ihre kraftvolle Sprache scheut auch nicht davor, verleugnete und tabuisierte Körperlichkeiten wie Eierstöcke, Hüften oder Brüste beim Namen zu nennen. In einer anderen *Glorieria* spielt Fuertes auf fast makabre Weise mit Isotopen rund um die weibliche Körperlichkeit und die Mutterschaft; die Plazenta und der Kaiserschnitt stehen dabei im Mittelpunkt, mit ihnen wird die verschwiegene weibliche Körperlichkeit poetisiert und enttabuisiert. Dabei wird die weibliche Körpererfahrung in eine Poesie transformiert, die sich an keine Konventionen – weder formelle noch inhaltliche – hält:

„La Placenta tuvo un hijo sin placer
en la placenta.
Y la Cesárea
murió de ello.“¹⁴

Das Grundprinzip und Achse dieser Gedichtform ist die Paronomasie „placenta – placer“, die jedoch weit darüber hinausgeht, nur phonetische, unterhaltsame Spiele zu erzeugen. „Sin placer“, also ohne Freude oder Vokation Mutter zu werden, stellt eine radikale Absage an die Natürlichkeit und Universalität des Mutterinstinkts dar und eröffnet so einen neuen Weiblichkeitsentwurf, in dem die Mutterschaft nicht automatisch zum Glück führt, sondern Ambiguität zulässt. Für Simone de Beauvoir liegt die Charakteristik der Mutterschaft beziehungsweise des weiblichen Verlangens in dieser Ambiguität; der Mutterkörper ist laut Beauvoir kein biologischer Körper, sondern einer, dessen biologische Bedeutung sich erst kulturell, durch Einschreibung in die dominanten Diskurse, ergibt. Sie reinterpretiert den Mutterkörper durch eine Beschreibung, die das Natürliche entnaturalisiert und die Mutterschaft zu einem seltsamen, unnatürlichen Ausdruck macht (vgl. Beauvoir 2000 und Zerilli 1996). [KÖRPER]

Die zitierten Verse von Gloria Fuertes enttabuisieren den Mutterkörper zwar einerseits, andererseits werden die Frauen dahinter subjektlos und unsichtbar: Mutterkuchen und Kaiserschnitt (span. „Cesárea“) werden zu Eigennamen, die Frau verschwindet vollkommen hinter den reproduktiven Funktionen und verliert ihren Subjektstatus als eigenständiges Wesen. Die

14 „Die Plazenta hatte ein Kind ohne Freude / in der Plazenta. / Und die Cesarea / starb daran“ (Fuertes 2001: 150).

Geburt wird in diesem Gedicht durch den Kaiserschnitt zu einem unnatürlichen Vorgang, in dem der Frau zudem jegliche Möglichkeit zur Steuerung entzogen wird und der durch seinen tödlichen Ausgang das Muttersein auf besonders drastische Weise weiter entmystifiziert.¹⁵ Dank der Kürze und Prägnanz der Sprachspiele schaffen es die Kurzgedichte der *Glorierías*, Wahrnehmungsräume in Bezug auf Mutterschaft und Gender zu erweitern, indem das gängige Frauen-/Mutterideal um ein weniger idyllisches Bild ergänzt und die als Glück erlebte Mutterschaft in Frage gestellt wird.

Fuertes' Verse unterlaufen die dominanten Diskurse, welche die weibliche Identität auf die mütterlichen Funktionen reduzieren und andere Definitionen von Weiblichkeit annullieren, indem sie ergänzende Facetten sucht, die Frau-Sein ausmachen können. Ihre Poesie gibt der Möglichkeit Raum, sich dem sozialen Imperativ von Ehe und Mutterschaft zu entziehen, also ein Leben ohne Kinder und Ehemann überhaupt erst denkbar zu machen:

„De profesión: soltera
 Por un mundo no peor
 Hice más de lo que pude,
 colaboré con mi virginidad a la Causa,
 —cuantos menos nazcan, menos sufren—.“¹⁶

Das poetische Ich präsentiert sich als (mütterliches) selbstloses und aufopferndes Ich, das zur „Causa“, der Mission, beitragen möchte; es tut dies auf höchst ironische Weise, indem es die Erwartungen nicht nur inhaltlich, sondern auch auf Ebene der Sprache verdreht: nicht „für eine nicht noch schlech-

15 Zusätzliche Tragweite bekommt die hier thematisierte Müttersterblichkeit im Kontext der franquistischen Sozialisierung zur mütterlichen Aufopferung: Die Mission, dem Vaterland Kinder zu schenken, wurde dermaßen wichtig genommen, dass laut den medizinischen Diskursen Frauen ihren möglichen Tod unhin- terfragt zu akzeptieren hätten, wenn dadurch ihr Neugeborenes gerettet werden könne (vgl. Colmenar Orzaes 2009: 173).

16 „Von Beruf: Single / Für eine nicht noch schlimmere Welt / tat ich mehr, als ich konnte, / ich trug mit meiner Jungfräulichkeit zur Mission bei / – je weniger ge- boren werden, desto weniger müssen leiden.“ (Fuertes 2008b: 91).

tere Welt“, sondern „für eine bessere Welt“ wäre die üblichere Ausdrucksweise, und die Wendung „ich tat, was ich konnte“ wird mit der Variante „ich tat mehr, als ich konnte“ ad absurdum geführt.

Der zweite Teil des Gedichts invertiert den franquistischen Imperativ zur Reproduktion auf der inhaltlichen Ebene. Die patriotische Mission („Causa“) der Frauen im Franquismus bestand darin, dem Vaterland möglichst viele Kinder – „*siervos de Dios y futuros soldados de España*“¹⁷, in den Worten Pilar Primo de Riveras, der Gründerin der faschistischen Frauenorganisation *Sección Femenina* (1939) – zu schenken und zu umsorgen. In Fuertes' Versen aber besteht die Mission darin, die Kinder vor dem Geborenwerden in eine repressive Diktatur zu bewahren, und die Verweigerung der obligatorischen Heterosexualität ist das geeignete Mittel dazu. Sie bleibt dabei in ihrer „weiblichen“ Rolle der Kinderliebhaberin und Fürsorgerin, die ihre Transgression bzw. Nicht-Erfüllung der mütterlichen Mission zu rechtfertigen scheint. Die Ironie schafft allerdings auf eindrucksvolle Weise einen alternativen weiblichen Lebensentwurf abseits der gesellschaftlichen Normen.

Ironisch spielt auch der Titel des Gedichts mit diesen Konzepten: „Von Beruf: Single“ scheint eine Abwandlung der Idee „Von Beruf: Hausfrau“ zu sein, oder eine Verdrehung der Posten „Beruf“ und „Familienstand“ eines Formulars. In Fuertes' feministisch-ironischem Gedicht aber wird dieses scheinbare Absurdum zur Proklamation weiblicher Unabhängigkeit, indem nicht nur die Kinder-, sondern auch die Ehelosigkeit als gültige, ja sogar moralisch besser vertretbare Variante konstruiert wird.

In einem der wichtigsten theoretischen Beiträge zur Mutterschaft weist Élisabeth Badinter (1981) auf die große Rolle hin, die besonders den wissenschaftlichen Diskursen bei der Konstruktion des universalen Mutterinstinkts und der bedingungslosen Mutterliebe zukommt (vgl. auch Saletti Cuesta 2008). Fuertes entzieht sich durch den konsequenten Gebrauch des Freien Verses und der oft unpoetischen, alltäglichen Sprache nicht nur jeglicher metrischen Norm, sondern auch den kanonisierenden literaturwissenschaftlichen Diskursen. In „*Celibato (Lección tercera)*“¹⁸ evozieren der Titel und das diktatmäßig aufgebaute Gedicht einen schulischen Kontext, in dem der schulisch-wissenschaftliche Diskurs imitiert und so poetisch parodiert wird.

17 „Diener Gottes und zukünftige Soldaten Spaniens“, aus einer Rede von Pilar Primo de Rivera, zitiert in: Ministerio de la Gobernación (1942: 34).

18 „Zölibat (Dritte Lektion)“.

Die Kraft der Parodie dieses Machtdiskurses liegt darin, einerseits als universell angenommene Verhältnisse poetisch zu dekonstruieren und andererseits neue Räume der weiblichen Selbstbestimmung einer „soltera“ (Junggesellin, Ledigen) zu konstruieren:¹⁹

„Celibato (Lección tercera)
La diferencia entre una soltera
y una solterona,
es diferente, dos puntos:
La soltera nace
la solterona se hace.“²⁰

Das Gedicht stellt der neutralen „soltera“ (Ledige) die negativ besetzte „solterona“ (alte Jungfer) gegenüber und findet dabei auch zu ihrer ganz eigenen Version von Beauvoirs „On ne naît pas femme, on le devient“: ledig kommen wir auf die Welt, doch die Kondition der gescheiterten, nicht Mutter gewordenen alten Jungfer wird der Frau erst durch Sozialisierung und verurteilende Diskurse eingeschrieben. Die „solterona“, die im Gedicht weiter als verbittertes, armseliges Klatschweib charakterisiert wird, ist jenes kulturelle Artefakt, das den Gegenpol zur kulturell konstruierten idealen Mutterfigur bildet. Die „soltera“ hingegen, die sich aus eigenem Willen für ein Leben abseits sozialer Konventionen entscheidet, parodiert durch den intertextuellen Bezug auf *La perfecta casada*²¹ das gängige Bild der perfekten Ehefrau und Mutter und stellt ihm eine positiv besetzte Alternative gegenüber:

19 Im Folgenden wird besonders auf die Ehelosigkeit eingegangen; ich behandle diese implizit als analog zu Kinderlosigkeit, da Ehe und Kinder nach der herrschenden katholischen Ideologie und den gesellschaftlichen Gegebenheiten untrennbar miteinander verbunden waren.

20 „Zölibat (Dritte Lektion): / Der Unterschied zwischen einer Junggesellin / und einer alten Jungfer / ist unterschiedlich, Doppelpunkt: / Als Junggesellin wird man geboren, / zur alten Jungfer wird man“ (Fuertes 2008b: 284-85).

21 In diesem 1584 von Fray Luis de León veröffentlichten Werk werden jene Attribute (Unterwürfigkeit, Gehorsam, Aufopferung) beschrieben, die eine Frau in einer perfekten Ehe zu erfüllen habe; dass das Frauenbild im Franquismus auf den gleichen Werten basiert, zeigt sich besonders anschaulich daran, dass das Buch in

„En cambio, comparad,
la perfecta soltera,
(perdón Fray Luis)
es una dulce pera,
perita en dulce,
su amor sin papeleos
¡Qué bien la luce!“²²

Der perfekten Junggesellin wird mit der „Liebe ohne Papierkram“ auch die Möglichkeit einer (auch lesbischen) Liebe abseits der offiziell anerkannten Beziehungen zugestanden.²³ Sie verfügt darüber hinaus über erotisch-sinnliche Weiblichkeitsattribute („perita en dulce“), die der entsexualisierten alten Jungfer abgesprochen werden.

So bietet das Gedicht beispielhaft einen neuen Weiblichkeitsentwurf, in dem die kinder- und ehelose Frau ihre Weiblichkeit nicht einbüßt, sondern vielmehr durch ihre Unabhängigkeit und Sexualität zu einer neuen, erhabenen Identität als Frau gelangt. Die Poesie von Fuertes gibt alternativen Entwürfen von Gender, auch im Sinne von „anderen“ und queeren Identitäten, einen Raum. Ihre Verse, auch die ihrer Kinderliteratur, sind voller Figuren, die Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit untergraben oder auflösen: Männliche Sirenen und andere Meereswesen mit unklarer Geschlechtsidentität; Hühner, die sich in Hähne verwandeln; Gestalten und Tiere mit zwei, gar keinen oder wechselnden Geschlechtern; Drag Queens und Trans*personen. [IMPERSONATION]

den Nachkriegsjahren das beliebteste Hochzeitsgeschenk für Bräute war (vgl. Febo 2002: 203).

- 22 „Hingegen, vergleicht, / die perfekte Junggesellin / (Entschuldigung, Bruder Luis) / ist eine süße Birne, / eine süße Dirne, / ihre dokumentlose Liebe – / wie gut sie ihr steht!“ (Fuertes 2008b: 284-85).
- 23 Die Kritikerin Elena Castro weist auf die implizite Beziehung zwischen den Attributen ledig und lesbisch im Kontext des Franquismus hin: Die Reduktion der weiblichen Sexualität auf die Fortpflanzung verleugnete die lesbische Identität und machte sie unter dem Deckmantel der Jungfer (solterona) oder der „Komi-schen“ unsichtbar (Castro 2014: 48). Diese Verbindung mitzudenken ist daher einer der Eckpfeiler einer queeren Lektüre von Gloria Fuertes' Werk.

In „La marioneta y el robot (Cuento)“²⁴ wird beispielsweise mit dem Zusatz „cuento“ (Geschichte, Erzählung) ein spielerisch-kindlicher Kontext evoziert, der strategisch vom subversiven Gehalt des Inhaltes ablenkt. In dieser „Geschichte“ wird die Mutter als Marionette verkörpert, die weiter als warmherzig, ungebildet und unerfahren charakterisiert wird, der Vater als technischer, gebildeter, kalter Roboter, und ihre Kinder als Handpuppen. Die Orte, an denen sie sich als solche bewegen – die Bühne oder die Spielzeugkiste – können als abgeschlossene, begrenzte Räume identifiziert werden, in denen die Figuren erst durch fantasievolle Inszenierung durch andere überhaupt agieren können. Das In-Szene-Setzen oder die Inszenierung ist, in Anlehnung an Butler, für Kolesch/Lehmann (2002) wesentlich für die Subjekt- und Gemeinschaftskonstituierung, die sie als grundsätzlich theatralisch beschreiben. Die performativen Prozesse, die soziale und kulturelle Gemeinschaft hervorbringen, besitzen für sie immer Aufführungs- bzw. Inszenierungscharakter. Inszenierung verstehen sie als ein Spektrum an Verfahren und Kulturtechniken, die etwas sichtbar machen, das ohne die Inszenierung verborgen und damit inexistent bliebe, im Besonderen die performativen Prozesse selbst. Die Figuren in Fuertes’ Gedicht – fremdgesteuert, manipulierbar und von anderen programmiert – machen durch diesen metaphorischen Gehalt Gender als durch Inszenierungen/soziale Praktiken perpetuiertes und performativ hervorgebrachtes Konstrukt sichtbar und enttarnen die Elternschaft als Teil der obligatorischen Heterosexualität:

„La marioneta y el robot
formaban la clásica pareja,
[...]
La marioneta y el robot se casaron
y tuvieron dos títeres.
Les pusieron de nombre Adán y Eva,
y vuelta a empezar.“²⁵

24 „Die Marionette und der Roboter (Erzählung)“

25 „Die Marionette und der Roboter / waren das klassische Paar. / [...] Die Marionette und der Roboter heirateten / und bekamen zwei Handpuppen. / Sie nannten sie Adam und Eva / und alles fing von vorne an“ (Fuertes 2008b: 327).

Am Ende der „Geschichte“ – die Handpuppen-Kinder erhalten die Namen Adam und Eva – verlassen die Figuren das Reich der Fantasie bzw. der Bühnenszenierung und treten in den metaphorischen Raum unserer katholischen geprägten Gesellschaft über. „Und alles fing von vorne an“ bringt den repetitiven Charakter des heteronormativen Diskurses, an den sich auch der Mutterschaftsdiskurs anschließt, auf den Punkt. Nach Butler wird die Heterosexualität, die sich uns auf performative Art als das Ursprüngliche, Authentische präsentiert, erst durch überzeugende Wiederholung zum Original; die subversive Parodie durch lesbische/schwule Identitäten entlarvt diesen Originalitätsanspruch als illusorisch (vgl. Butler 2000: 101). Somit dient bei Fuertes der kindlich-naïve Schauplatz der Spielzeugkiste als subversiver Ort, an dem Marionette und Roboter durch Aufzeigen der performativen Diskurse die klassische heterosexuelle Paarbeziehung parodieren.

An anderen Stellen entkräftet Fuertes die (im Franquismus so bedeutenden) religiösen Machtdiskurse: Sie äußert sich sarkastisch zur Schöpfungsgeschichte und zieht damit die Fundamente der katholischen Gesellschaft ins Lächerliche:

„Cuando el mundo el paraíso era,
le habitaba una sola pareja
—hasta se saben sus nombres...
Y si esto verdad fuera,
descendemos del incesto y el incesto degenera...
¡Ya me explico tanta guerra!“²⁶

Indem sie Eva, die „Ur-Mutter“ der Welt, als inzestuös bezeichnet, unterstellt sie den religiösen Diskursen nicht nur eine gewisse Absurdität. In einem für ihre Poesie typischen Verfahren verdreht sie außerdem gesellschaftliche Grundwahrheiten oder dominante Diskurse: In ihrem Gedicht ist es nicht die Homosexualität wie in Sodom und Gomorra, die angeblich Leid und Untergang über die Welt bringt, sondern die heterosexuelle „Unzucht“ von Adam und Eva.

26 „Als die Welt ein Paradies war, / bewohnte sie ein einziges Paar / – man kennt sogar ihre Namen... / Und wenn dies wahr wäre, stammen wir alle vom Inzest ab / und der Inzest entartet... / Da erklärt sich so viel Krieg!“ (Fuertes 2008a: 268).

Feministische Perspektiven aus der Richtung des Ökofeminismus, pazifistischen Feminismus und Differenzfeminismus sprechen sich für die Rekonstruktion der Mutterschaft als Quelle von Leben und Erfüllung aus, um sie von den negativen Konnotationen zu befreien und ihr im Sinne von Selbstbestimmung und Naturverbundenheit eine neue Bedeutung zu geben. Adrienne Rich etwa unterscheidet zwischen Mutterschaft als Erfahrung einerseits – also die potenzielle Beziehung jeder Frau zur Macht der Reproduktion – und der Mutterschaft als einengende soziale Institution andererseits. Um mit dieser Ambivalenz der Mutterschaft umzugehen und nicht passives Opfer patriarchaler Strukturen zu bleiben, schlägt Rich vor, den Körper zur Quelle von Wissen und spezifisch weiblicher Macht zu machen (vgl. Rich 1995).

Nach der italienischen Psychologin und Feministin Silvia Vegetti Finzi (1990) ist es für die weibliche Identitätsbildung zentral, diese Fähigkeit nicht nur nicht zu leugnen, sondern sie in konkrete existenzielle Qualitäten umzuwandeln. Durch die Repräsentation der Mutterschaft in der Phantasie sollen Frauen, so Vegetti Finzi, neue Formen von Autorepräsentation bilden, in denen sie sich jene Metaphern und Bilder aneignen, welche die patriarchale Kultur geschaffen hat, um sie unter Kontrolle zu halten. Die kreative, schaffende Dimension der Mutterschaft gilt es, in einen intellektuellen und affektiven Stil umzudeuten, in eine Form, zu erkennen und zu kommunizieren (vgl. Vegetti Finzi 1990).

In Gloria Fuertes' Werk taucht immer wieder die Literatur als diese befreiende, identitätsstiftende Dimension auf, und Fuertes bedient sich dabei auch der Metapher der biologischen Mutterschaft, um ihren Schaffensprozess zu beschreiben – so etwa im Vorwort zu ihren *Obras incompletas*:

„y entre los dedos—muslos creadores—se produce el parto, el asombroso nacimiento del nuevo poema. [...] si el poema se atrasa, algo va mal en la madre—en el poeta. Perdonad que la metáfora me haya salido tan fisiológica, pero bien véis que el nacimiento de un poema es en parte como un parto, un parto sin dolor—el dolor se siente antes del alumbramiento, durante el fugaz ,embarazo‘.“²⁷

27 „und zwischen den Fingern – schaffenden Schenkeln – kommt es zur Geburt, der erstaunlichen Geburt des neuen Gedichts. [...] Wenn sich das Gedicht verzögert, läuft irgendetwas falsch bei der Mutter – beim Dichter. Entschuldigt, dass mir die Metapher so physiologisch geraten ist, aber ihr seht, das Zurweltkommen eines

Wie bei der Plazenta scheut sich Gloria Fuertes nicht, die weiblichen Körperteile und biologischen Vorgänge der Mutterschaft (Schenkel, Geburt, Entbindung²⁸, Schwangerschaft) sichtbar zu machen; hier dienen sie dazu, die Metapher Mutter-Dichterin zu untermauern. Fuertes eignet sich so das gesellschaftliche Bild an, dass jede Frau per se potenzielle Mutter sei, und postuliert ihren eigenen Weg, diese Anforderung zu erfüllen: das literarische Schaffen. Weit davon entfernt, mit der Annahme dieses Stereotyps ein Zugeständnis an die patriarchale Ordnung zu machen (zu subversiv, kritisch und ironisch ist ihr Gesamtwerk in Bezug auf Geschlechterrollen und Mutterschaft), geht Fuertes damit viel weiter, als ihre eigene Beschäftigung mit Literatur zu rechtfertigen. Indem sie die literarische Geburt mit der physiologischen gleichsetzt, die Entbindung mit der kreativen Erleuchtung und die schreibenden Finger mit den gebärenden Schenkeln, identifiziert sie das Schreiben als eine den Frauen vorbehaltene, inhärent weibliche Gabe, sie beansprucht die Autorinnenschaft für sich und alle Frauen als feminines Merkmal. Durch den Gebrauch des generischen Maskulinums („el poeta“, der Dichter) und dem Zugeständnis, dass der Schaffensprozess nur „zum Teil“ wie eine Geburt sei, relativiert sie andererseits diesen Alleinanspruch und macht das Schreiben als Prozess wahrnehmbar, der allen Geschlechtern offensteht.

Dadurch invertiert sie die geläufige Metapher der literarischen Vaterschaft; Gilbert und Gubar haben dargelegt, dass das Schreiben in den westlichen Kulturen als etwas ausschließlich Männliches konstruiert wird, indem jeder Autor als der Vater seines Werkes und die männliche Sexualität als Essenz literarischer Schaffensenergie verstanden wird: Der Autor eines Textes ist „father, progenitor, procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis“ (Gilbert/Gubar 1984: 6). Aus dieser Position heraus sei es für Frauen schwierig, überhaupt zu schreiben, da der männliche Autor-Vater das einzige legitime Modell für Autorschaft

Gedichts ist zum Teil wie eine Geburt, eine Geburt ohne Schmerz – den Schmerz fühlt man vor der Entbindung/Erleuchtung, während der flüchtigen ‚Schwangerschaft‘, Fuertes 2008a: 32-33).

- 28 Das Wort „alumbramiento“, das sowohl Entbindung also auch Inspiration, Erleuchtung bedeutet, ist im Grunde schon eine Metapher in sich; es kann als Beispiel dafür genannt werden, wie Fuertes in vielen Gedichten mit mehrdeutigen Wörtern spielt und dadurch neue Horizonte eröffnet.

zu sein scheint, und die männliche Schaffenskraft sich überhaupt als die einzige existierende präsentiert.

Genauso wie dem männlichen Alleinanspruch an die Kreativität widersetzt sich Gloria Fuertes dem Topos der weiblichen Hysterie beziehungsweise der wahnsinnigen Schriftstellerin, indem sie auch diesen als performative Zuschreibung identifiziert – „Hay quien dice que estoy como una cabra; / lo dicen, lo repiten, ya lo creo“²⁹ – oder mit jeglichen Zweifeln an der geistigen Gesundheit der Schriftstellerin humorvoll aufzuräumen versucht:

„Difícil, por ahora, ser demente,
 porque yo no escribo de mente
 escribo de corazón,
 de ojos,
 de manos,
 de un ser,
 —o de varios—.
 Escribo de ovarios.
 (inclusive).“³⁰

Die Sprachspiele der Homophonie („demente – de mente“) und Paronomasie („o de varios – de ovarios“), die das Gedicht einrahmen, haben hier nicht nur die Funktion, dem Text einen spielerischen, leichten, nicht ernstzunehmenden Unterton zu geben, sondern sie verweisen auch auf die Schlüsselemente der Subversion – den Topos der weiblichen Verrücktheit, dem hier der rationale Verstand gegenübergestellt wird, und auf die Körperlichkeit. Auf die metaphorisch-theoretische Frage „If the pen is a metaphorical penis, with what organ can females generate texts?“ von Gilbert und Gubar (1984: 7) liefert Gloria Fuertes in diesem Gedicht eine klare Antwort: Ihr lyrisches Ich schreibt tabufrei und offen „aus den Ovarien“ – der weibliche Körper und

29 „Es gibt Leute, die sagen, ich bin total wahnsinnig; / sie sagen es, sie wiederholen es, ich glaube es langsam“ (Fuertes 2008a: 212).

30 „Schwierig, bis jetzt, dement zu sein / denn ich schreibe nicht aus dem Verstand / ich schreibe aus dem Herzen, / aus den Augen, / aus den Händen, / aus einem Wesen / – oder aus mehreren. / Ich schreibe aus den Ovarien. / (Eingeschlossen)“ (Fuertes 2008b: 272).

seine Geschlechtsorgane sind nicht mehr Orte der biologischen Fortpflanzung und folglich der Erfüllung der Mutterrolle, sondern Quellen der künstlerischen Kreativität.

Als ultimativen Ausdruck dieser Subjektivität und Identität trägt Fuertes' letzter zu Lebzeiten erschienene Gedichtband den Titel *Mujer de verso en pecho* (Fuertes 2008c), eine Parodie des idiomatischen Ausdrucks „hombre de pelo en pecho“³¹. Mit der Erschaffung einer „Frau mit Vers auf Brust“ spielt Fuertes mit gängigen Genderkonstrukten und fügt ihre eigenen hinzu: Die Lyrik macht für sie als das höchste aller Weiblichkeitsattribute das Frau-Sein aus – die Quintessenz des Weiblichen ist nicht länger die biologische, sondern die literarische Mutterschaft.

Die Rolle der Mutterschaft für die Poesie von Gloria Fuertes einerseits und ihren Erfolg als Kinderbuchautorin in einer repressiven Gesellschaft andererseits lässt sich nun wie folgt zusammenfassen: Die Strategie, um als lesbische Frau im (Post-)Franquismus überhaupt schreiben und davon leben zu können bzw. die (franquistische, soziale, aber auch verinnerlichte oder selbstauferlegte) Zensur zu umgehen, besteht zu einem großen Teil darin, sich an die patriarchalen Spielregeln zu halten. Sie bedient sich den ideologischen Bildern von normativer Weiblichkeit auf ihre Weise, indem sie sich als gutmütige und kinderliebe (wenn auch gleichzeitig komische) Mutter-Großmutter-Figur inszeniert und ihre Rolle als „Mutter aller Kinder“ akzeptiert. Das gleiche kann über ihre poetischen Strategien gesagt werden: Viele ihrer Gedichte evozieren einen kindlichen oder schulischen Kontext und unterscheiden sich in Form und Sprache oft kaum von ihren humoristischen Kindergedichten.³² Verstärkt durch die Metapher der Autorin als Mutter entsteht so eine auf den ersten Blick harmlos-naive Poesie, welche die Gemeinplätze der patriarchalen Ordnung nicht zu verlassen scheint.

31 Wörtlich „Mann mit Haar auf Brust“. Der idiomatische Ausdruck für einen Mann mit besonders ausgeprägten ideal-maskulinen Eigenschaften wird hier zum Ausgangspunkt für den ermächtigenden Ausdruck „Frau mit Vers auf Brust“.

32 Das Werk von Gloria Fuertes stellt durch diese Aufweichung von Grenzen durch die Integration kindlich-spielerischer Verfahren auch Genre Grenzen zwischen Kinderliteratur und „ernster“ Literatur grundlegend infrage. Sie ist damit auch eine mediale Subversion der „offiziellen“ oder Kanonliteratur, die durch (männlichen) Konsens als solche klassifiziert wird.

Wie anhand der Mutterschaftsdiskurse und -bilder beispielhaft gezeigt wurde, findet die feministisch-queere Subversion in Fuentes' Werk auf der medialen Ebene statt: Humoristische Mittel wie Ironie, Parodie und Sarkasmus entkräften jene Machtdiskurse, die restriktive Frauenbilder erst hervorbringen; Sprachspiele, Wortneuschöpfungen und rhetorische Figuren machen Gender und Sexualität als konstruiert und diskursiv hervorgebracht begreifbar, indem die Normen durch Irritation bewusst gemacht werden. Zusammen mit intertextuellen Verweisen und dem konsequenten Gebrauch des Freien Verses ist dieser Humor in erster Linie Schaffungsmedium für alternative Räume, in denen die Topoi der „perfekten Ehefrau“ und der „wahnsinnigen Schriftstellerin“ durch andere, autonome, auch queere Weiblichkeitsentwürfe ersetzt werden.

LITERATUR

- Badinter, Élisabeth (1981): *Die Mutterliebe. Die Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, München: Piper.
- Beauvoir, Simone de (2000): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Butler, Judith (2000): „Imitación e insubordinación de género“, in: *Revista de Occidente* 235, S. 85-109.
- Castallet, José María (1955): *Notas sobre la literatura española contemporánea*, Barcelona: Laye.
- Castro, Elena (2014): *Poesía lesbiana queer*, Barcelona: Icaria.
- Colmenar Orzaes, María del Carmen (2009): „La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el franquismo“, in: *Historia de la educación. Revista interuniversitaria* 28, S. 161-183.
- Febo, Giulina di (2002): *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao: Desclée e Brouwer.
- Ferro, Norma (1991): *El instinto maternal o la necesidad de un mito*, Madrid: Siglo XXI.
- Fiol-Matta, Licia (2002): *A Queer Mother for the Nation: Gabriela Mistral and the State*, Minnesota: Minnesota University Press.
- Fuentes, Gloria (2001): *Glorierías (Para que os enteréis)*, Madrid: Torremozas.
- (2008a [1975]): *Obras incompletas*, Madrid: Cátedra.

- (2008b [1980]): *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*, Edition von Pablo González Rodas, Madrid: Cátedra.
- (2008c [1995]): *Mujer de verso en pecho*, Madrid: Cátedra.
- Gilbert, Sandra/Gubar, Susan (1984): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer in the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven/London: Yale University Press.
- González Pérez, Teresa (2009): „Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: la educación para la maternidad“, in: *Bordón* 61, 3, S. 93-105.
- González Rodas, Pablo (2008): „Introducción“, in: *Gloria Fuertes, Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*, Madrid: Cátedra, S. 27-53.
- Hacken, Hilde: *Self-Definition through Poetry in the Work of Gloria Fuertes and Pilar Paz Pasamar in the Period 1950-1970*. Dissertation, St. Andrews 2007.
- Hassler, Gabriele (2017): „Escribo de ovarios – Subversive Kinderlosigkeit und (literarische) Mutterschaft bei Gloria Fuertes“, in: Behrens, Christoph/Zittlau, Andrea (Hg.), *Queer-feministische Perspektiven auf (Wissen)schaft. Interdisziplinäre Rostocker Gender und Queer Studien*, Bd. 1, S. 246-265.
- Kolesch, Doris/Lehmann, Annette Jeal: „Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 347-365.
- Lorenzo Arribas, Josemi (2011): „Gloria Fuertes. Empatía y radicalidad pacifista“, in: *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* 6, S. 135-160.
- Medina, Raquel (1997): *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Ory, Cirlot, Labordeta y Cela, Madrid: Visor.
- Ministerio de la Gobernación, Dirección general de Sanidad (1942): „La Escuela Nacional de Puericultura en el curso de 1941-42“, in: *Al servicio de España y del niño español* 53.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2006): „La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del Franquismo“, in: *Voz y Letra: Revista de Filología* 17, 2, S. 107-122.
- Rich, Adrienne (1995): *Of woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York: State University of New York Press.

- Saletti Cuesta, Lorena (2008): „Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad“, in: *Clepsydra* 7, S. 169-183.
- Senabre Sampere, Ricardo (1984): „Técnica de la greguería“, in: Francisco Rico Manrique (Hg.), *Historia y crítica de la literatura española*, Bd. 7/1 (Época contemporánea: 1914-1939), Barcelona: Crítica, S. 221-225.
- Vegetti Finzi, Silvia (1990): *Il bambino della notte: divenire donna, divenire madre*, Mailand: Mondadori.
- Zerilli, Linda (1996): „Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva sobre la maternidad“, in: Silvia Tubert (Hg.), *Figuras de la madre*, Madrid: Cátedra, S. 155-188.

