

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA
NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
ESCRITA POR MUJERES

Saliha Seniz COŞKUN ADIGÜZEL

2502150150

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Leman GÜRLEK

İSTANBUL-2021

ÖZ

Kadın Yazarlar Tarafından Yazılan Çağdaş İspanyol Romanında Kadın Temsili

Saliha Seniz COŞKUN ADIGÜZEL

Bu çalışma, İspanya'nın demokrasiye geçiş dönemi olan 80'li yıllardan günümüze kadın yazarlar tarafından yazılmış çağdaş İspanyol romanında kadın öznenin kurgulanma ve temsil edilme biçimlerini, yapısalcılık sonrası feminist edebiyat eleştirisi kuramı ışığında incelemeyi hedefler. Her on yıllık dönem için, ait olduğu dönemi temsil ettiği düşünülen dört roman seçilmiştir. İnceleme nesnesi romanlar sırasıyla; Almudena Grandes tarafından yazılan *Las edades de Lulú*, Lucía Etxebarria tarafından yazılan *Beatriz y los cuerpos celestes*, Carmen Amoraga tarafından yazılan *Algo tan parecido al amor* ve Rosa Montero tarafından yazılan *La carne* adlı eserlerdir. Çözümlemenin odak noktasını birinci romanda Lulú; ikinci romanda Beatriz; üçüncü romanda Ana, Amparo ve Silvana; dördüncü romanda Soledad adlı kadın baş karakterler oluşturmaktadır. Bu araştırmanın amacı, bu karakterler aracılığıyla, adı geçen metinlerde kullanılan dilin, yapısalcılık sonrası feminist kuramsal söyleminde önerilen kadın özne kurgusu ve cinsiyet söylemiyle ne ölçüde örtüştüğü ve/ veya ayrıştığı sorusuna tematik ve biçimsel olarak cevap bulmaktır. Çalışmada incelenecek metinler, konuları ve biçimleri açısından, İspanya'da demokrasiye geçilen 80'li yıllardan günümüze siyasi, kültürel ve edebi arka planla ilişkilendirilmektedir. Sonuç olarak, Batı düşünce sisteminin dayandığı ikili karşıtlıkların güçlü tarafında yer alan erilin, dilde de baskın taraf olmasından, kadının dilde cinsel bir özne olarak temsilini imkansız kıldığı; kadının dilde kendini erkeğin ötekisi olarak kurmak zorunda kaldığı; ancak, eril dili bozguna uğratmanın mümkün olduğu; inceleme nesnesi romanların, kadın öznenin temsiline olanak tanıyan bir dilin yokluğuna ve böyle bir dile olan ihtiyaca dikkat çektiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Dönem İspanyol Romanı, Kadın Özne, Cinsiyet, Kadın Yazar, Yapısalcılık Sonrası Feminist Eleştirisi.

ABSTRACT

The Representation of The Woman in Contemporary Spanish Novel Written by Women

Saliha Seniz COŞKUN ADIGÜZEL

This study aims to analyze the construction and representation of the female subject in contemporary Spanish novel written by female authors starting from 1980's, which is the period of the transition to democracy in Spain, up to today, in the light of poststructuralist feminist literary criticism. To achieve this, four novels, which are thought to represent the period they belong to, have been chosen for each decade as of the transition. The novels to be analyzed are *Las edades de Lulú* by Almudena Grandes, *Beatriz y los cuerpos celestes* by Lucía Etxebarria, *Algo tan parecido al amor* by Carmen Amoraga and *La carne* by Rosa Montero, respectively. The analysis focuses on the main female characters, namely, Lulú; Beatriz; Ana, Amparo and Silvana; Soledad, in the respective order of the novels. The objective of this investigation is to find out through these characters, thematically and formally, to what extent the language used in these novels corresponds to and/or differs from constructs of woman and gender discourse suggested by the poststructuralist feminist theory. The texts to be analyzed in this study are associated with the cultural, political and literary background of Spain as of the 80's, the postfranquist period, up to present. As a consequence, it is seen that it is not possible for the woman to construct herself as a female subject since the masculine, valued in masculine/feminine dichotomy on which the Western thought is based, is dominant in language as well; she is compelled to construct herself through language as the man's other. However, it is possible to subvert the masculine language. The texts in question draw attention to the absence and necessity of a language that enables the representation of the female subject.

Key Words: Contemporary Spanish Novel, Female Subject, Gender, Female Author, Poststructuralist Feminist Criticism.

RESUMEN

Representación de la mujer en la novela española contemporánea escrita por mujeres

Saliha Seniz COŞKUN ADIGÜZEL

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la representación y la construcción de la mujer como sujeto en la novela contemporánea española escrita por mujeres desde los años 80, que es la época de la transición a la democracia, hasta la actualidad, a la luz de la crítica literaria feminista posestructuralista. Para lograrlo, se han elegido cuatro novelas, una por cada década a partir de la Transición, que se supone que representan la época a la que pertenecen. Las obras del análisis son *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes, *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria, *Algo tan parecido al amor* de Carmen Amoraga y *La carne* de Rosa Montero, respectivamente. El análisis se centra en las protagonistas: Lulú en la primera, Beatriz en la segunda; Ana, Amparo y Silvana en la tercera y Soledad en la cuarta. El objetivo de esta investigación es descubrir, a nivel temático y formal, en qué medida se corresponde y/o difiere el lenguaje utilizado en las novelas en cuestión de la construcción del sujeto femenino y del discurso de género sugeridos por la teoría feminista posestructuralista. Los textos que se analizan en este trabajo se relacionan con el fondo cultural, político y literario de España desde la época posfranquista de los 80 hasta la actualidad. Como consecuencia, teniendo en cuenta que en el sistema de pensamiento occidental y en la dicotomía masculino/femenino se valora lo masculino y que lo masculino también es lo dominante en el lenguaje, se observa en estas novelas lo siguiente: que no es posible para la mujer construirse como un sujeto femenino; que la mujer está abocada a construirse como el otro del hombre; que es posible, sin embargo, subvertir el lenguaje masculino; que los textos en cuestión reclaman la atención sobre la ausencia y la necesidad de un lenguaje que haga posible la representación del sujeto femenino.

Palabras Clave: Novela española contemporánea, sujeto femenino, género, mujer escritora, crítica feminista posestructuralista.

PRÓLOGO

Después de la dictadura en España, con la consolidación de la democracia, cada vez más escritoras empiezan a escribir y a publicar y se produce un boom de la narrativa femenina. Gracias a los movimientos feministas y a la libertad conseguida después de la dictadura, las mujeres comienzan a tener más voz en la sociedad, así como en la literatura. Escriben más y con más libertad sobre los temas de la experiencia femenina: el cuerpo, el deseo y la sexualidad femeninos, la solidaridad entre las mujeres, la maternidad, la relación que tienen con la madre, todo lo que tenían silenciado por el régimen franquista.

Este trabajo parte de cuatro novelas escritas por mujeres en la época posfranquista en las que se tratan los temas mencionados arriba. Cada una de estas novelas, representativa de su época, pertenece a una década a partir de los 80 y hasta el presente. Este trabajo intenta descubrir cómo está construida la mujer en estas novelas a nivel temático y formal, teniendo en cuenta el lenguaje usado en ellas, y proporcionar así un panorama general de cómo se representa el sujeto femenino en la novela española contemporánea escrita por mujeres. La pregunta principal de este trabajo es si existe, en las novelas en cuestión, un lenguaje que subvierta el lenguaje masculino. Para encontrar la respuesta, se enfoca la construcción del sujeto femenino y su identidad sexual a la luz de la crítica literaria feminista posestructuralista.

Entre los problemas afrontados durante el estudio, se puede mencionar la escasez de los recursos académicos acerca de las novelas de este trabajo escritas a partir de los años 2000. Otro problema más grande y de magnitud mundial fue —y todavía lo es aunque se haya aliviado un poco— la pandemia que nos ha obligado a quedarnos encerrados en casa. Esta tesis se ha terminado en la cuarentena con mucho empeño y trabajo. Sin embargo, han sido muchas las personas que se han cruzado en mi camino y que me han apoyado y acompañado y que han hecho posible que esta tesis se haya podido terminar.

En primer lugar, me gustaría agradecerle enormemente a mi profesora y directora de esta tesis Dra. Leman Gürlek su apoyo constante durante todo este

tiempo. Si no hubiera sido por sus consejos, su paciencia y su confianza en mí, no me habría sido posible terminar esta tesis.

A mis profesoras Dra. H. Özden Sözalan, Dra. E. Zeynep Önal, Dra. M^a. Antonia Panizo Büyükkoyuncu, Dra. Özlem Şenyıldız, Dra. Betül Atesci Koçak, por sus consejos, atención, fuerza y el apoyo que siempre me dieron.

A todos los profesores y colegas del departamento de Lengua y Literatura Españolas, por estar siempre dispuestos a ayudarme y por hacerme más fácil ese período crucial de mi trabajo de tesis. También, a mis amigos de los departamentos vecinos por el ánimo que me dieron.

A Neslihan Kızıltuğ y Irmak Çiçek Gezek, mis amigas del alma, por estar siempre y no cerrarme sus puertas cuando les pedí su ayuda. También, a todos mis amigos por la fuerza y el apoyo que nunca me faltaron.

A Ezgi, mi amiga y coach de respiración; a Feyza, mi amiga y coach de pilates, por ayudarme a mantenerme sana física y psicológicamente; a Cem, mi amigo músico, por acompañarme en línea con su bella música y mantenerme despierta y agradecida durante toda la madrugada.

A mi querido marido Suat Adıgüzel, por estar a mi lado contra viento y marea y ayudarme a ser la mejor versión de mí misma. A mi familia Sevda, Deniz y Berkcan Coşkun, por ser comprensivos y tolerantes durante este período, y por no faltar nunca. A mi abuela materna Makbule, a mi abuelo paterno Hulusi, a mi tío paterno Cengiz y a mi tío materno Bülent, que ya no están; gracias por haberme amado y cuidado siempre. A otros queridos miembros de mi familia a los que quiero mucho y a quienes no puedo citar en esta lista de agradecimientos, muchas gracias a todos.

SALIHA SENİZ COŞKUN ADIGÜZEL

ESTAMBUL, 2021

ÍNDICE

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
RESUMEN.....	iv
PRÓLOGO.....	v
ÍNDICE.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1

PRIMER CAPÍTULO

UNA MIRADA A LA MUJER EN LA ESPAÑA POSFRANCO: DESDE LA TRANSICIÓN HASTA LA ACTUALIDAD

Introducción	5
1.1. La mujer en la sociedad española posfranquista	8
1.1.1. El movimiento feminista en la España posfranquista.....	12
1.2. La mujer como escritora y personaje femenino en la novela española posfranquista.....	19
1.2.1. La novelística y los personajes femeninos de las escritoras en cuestión.....	25

SEGUNDO CAPÍTULO

TEORÍA LITERARIA FEMINISTA POSESTRUCTURALISTA

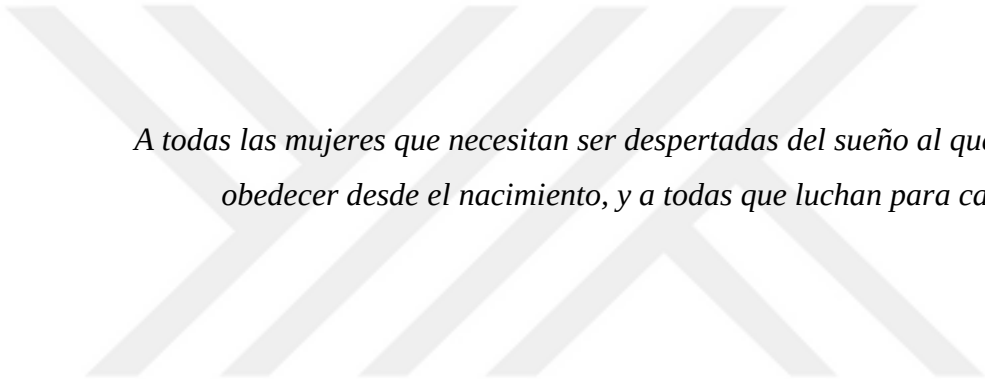
Introducción	35
2.1. Psicoanálisis	40
2.2. Deconstrucción	45

2.3. Écriture féminine	47
2.4. Teoría literaria feminista posestructuralista y la novela española posfranquista escrita por mujeres	53

TERCER CAPÍTULO

ANÁLISIS DE LA MUJER EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES

3.1. <i>Las edades de Lulú</i> de Almudena Grandes: niña mujer y el deseo femenino	63
3.2. <i>Beatriz y los cuerpos celestes</i> de Lucía Etxebarria: mujer lesbiana y la sexualidad femenina.....	81
3.3. <i>Algo tan parecido al amor</i> de Carmen Amoraga: mujer según su estado civil y la identidad femenina.....	96
3.4. <i>La carne</i> de Rosa Montero: mujer mayor y la subjetividad femenina.....	114
CONCLUSIÓN.....	130
BIBLIOGRAFÍA.....	140
ÖZGEÇMİŞ.....	160



A todas las mujeres que necesitan ser despertadas del sueño al que nos hacen obedecer desde el nacimiento, y a todas que luchan para cambiar esto.

INTRODUCCIÓN

España experimenta una transición a la democracia después de la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. Los años ochenta se consideran un período en el que se consolida la democracia. A finales del siglo XX, España ya está consolidada internacionalmente y también ha crecido económicamente. Pero no sólo se trata de cambios políticos o económicos, sino que también se vive un cambio social al abrirse la gente al mundo y surgir nuevas formas de vivir y de pensar.

En la época de la dictadura, la sociedad está basada en dos valores primordiales: la familia y la religión. La mujer, en esta organización social, queda confinada en casa para cuidar a su marido y a los niños. Después de la dictadura, aunque el país pase por algunos cambios, las políticas sociales no ayudan a alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres. Con el relajamiento de la presión de la dictadura, el mejoramiento general de las leyes para la modernización y la influencia de los movimientos mundiales de la mujer en España, la sexualidad de la mujer obtiene una mayor visibilidad y las mujeres logran unos cambios en las leyes que mejoran su situación social.

La mujer se integra más en la sociedad, y en la literatura. Como empiezan a escribir en los periódicos y en las revistas, estalla un boom de la narrativa femenina. La sexualidad y el cuerpo femeninos —entre muchos otros temas sobre la mujer— comienzan a ser tratados en las obras escritas por mujeres. Asimismo, las novelas analizadas en este trabajo son obras escritas por mujeres.

En esta tesis, a la luz de consideraciones posestructuralistas feministas de sujeto femenino, se analizan cuatro novelas, cada una de las cuales pertenece a una década a partir de los ochenta hasta la actualidad, con el objetivo de ofrecer un panorama general de la representación del sujeto femenino en la novela española contemporánea escrita por mujeres. Las novelas elegidas y su respectiva década son las siguientes: para la década de los 80, *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes; para la de los 90, *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria; para la de los 2000, *Algo tan parecido al amor* de Carmen Amoraga, y para la de los 2010, *La carne*

de Rosa Montero. Me gustaría dejar claro que no se propone un estudio en modo alguno definitivo para toda la novelística contemporánea escrita por mujeres. El motivo fundamental de elegir estas novelas es que son representativas de la época en la que se publicaron y constituyen un referente importante para el estudio de la representación de la mujer en una sociedad contemporánea en la que todavía su identidad sexual se politiza y queda supeditada a las restricciones establecidas en el simbólico social que regula la percepción colectiva de la sociedad contemporánea. Además, se han elegido novelas con protagonistas femeninas cuya sexualidad e identidad sexual destacan particularmente. También son obras que ofrecen varias representaciones de la mujer: como mujer niña, mujer lesbiana, mujer casada, mujer adúltera, mujer mayor. Esta tesis intenta contribuir a los estudios feministas sobre la novela española contemporánea, teniendo en cuenta que no hay muchos estudios académicos sobre las novelas en cuestión —sobre las últimas dos, sólo se puede encontrar información en las entrevistas. Cabe mencionar también que la tesina de máster estuvo enfocada en la mujer en la novela del siglo XIX y por tanto este trabajo se puede considerar como la continuación del mismo tema en los siglos XX y XXI, formando de esta manera un estudio complementario.

Al estructurar la investigación, se ha optado por dividirla en tres partes para facilitar el análisis y hacer visible la interrelación entre teoría y práctica: la primera pretende dar una idea general sobre la situación de la mujer en la sociedad y la literatura en España; la segunda está dedicada a la teoría en la que se basa la tesis, y la última está reservada al análisis de las obras.

En el primer capítulo, se trata de la situación de la mujer en la sociedad dentro de un contexto sociopolítico a partir de la Transición hasta la actualidad, dando asimismo información sobre los movimientos feministas. Además de la situación social de la mujer, se estudia también la mujer como escritora y como personaje femenino en la novela contemporánea española. Sin mencionar las obras tratadas, se ofrece un breve panorama de la novelística de las escritoras en cuestión.

En el segundo capítulo, se trata la teoría feminista posestructuralista que se ocupa de la construcción del sujeto femenino en el lenguaje. Después de dar una idea

general de esta teoría, se presentan detalladamente los métodos en que está basada esta teoría al analizar los textos: el **psicoanálisis**, la **deconstrucción** y la **écriture féminine**. Los puntos básicos que defiende esta teoría son los siguientes: “La subjetividad se refiere a los pensamientos y a las emociones conscientes e inconscientes del individuo, al sentido de sí misma, y a la manera de su percepción del mundo y a la relación que tiene con ello” (Weedon, 1987:32). El feminismo posestructuralista ofrece una base teórica para analizar las subjetividades del hombre y de la mujer en relación con el lenguaje, a las prácticas culturales y a las condiciones materiales de nuestra vida (Gavey, 1989:472). Además, propone un sujeto fragmentado e inconsistente. Los discursos son múltiples y no ofrecen un significado fijo y estable, sino que ofrecen maneras contrapuestas de dar sentido al mundo. A través del lenguaje se presentan algunas posibilidades para construir la subjetividad y estas posibilidades están determinadas por el poder. Es decir, el discurso dominante parece lo natural y logra la autoridad creando el sentido común. La subjetividad está constituida por estos discursos. Por lo cual, los sistemas de significación como el feminismo tienen un poder limitado porque están marginalizados y no puede conceder la posición de sujeto a muchas mujeres (Gavey, 1989:464).

En el mismo capítulo se habla del uso de esta teoría en las novelas españolas contemporáneas, y a continuación se pasa al tercer capítulo, que forma el cuerpo principal de la tesis. En este capítulo, las cuatro novelas se analizan bajo la luz de la teoría feminista posestructuralista y se buscan respuestas a preguntas como las siguientes: ¿Cómo se ha construido y representado la mujer en la novela española contemporánea escrita por mujeres en la España democrática y moderna? ¿La representación de la mujer en las novelas en cuestión deconstruye el sistema patriarcal, y hasta qué punto? ¿Es posible —y hasta qué punto— hablar de un lenguaje subversivo que transgreda el lenguaje masculino en la novela española contemporánea escrita por mujeres? Cada novela presenta una representación distinta de la mujer, que se analiza dentro del marco de la construcción del sujeto femenino y su identidad sexual.

En la parte de la conclusión, se evalúan las respuestas a las preguntas mencionadas arriba, se recopilan y se sintetizan las conclusiones con el objetivo de mostrar el logro que se propone al comienzo.



PRIMER CAPÍTULO

UNA MIRADA A LA MUJER EN LA ESPAÑA POSFRANCO: DESDE LA TRANSICIÓN HASTA LA ACTUALIDAD

Introducción

Antes de hablar de la mujer española después de Franco, cabe hablar del panorama general de España durante la dictadura y ver cómo quedó el país después de morir el dictador en 1975. Su dictadura fue una época marcada por la represión de las libertades y la pobreza económica. La mayoría de la sociedad española tuvo que ocultar sus opiniones políticas en público por miedo a ser juzgados por los tribunales militares. Muchos intelectuales abandonaron el país, lo que causó una parálisis en el mundo de pensamiento. En el marco económico, el régimen franquista aplicaba una política que incentivaba el ahorro capitalista y dificultaba el consumo social. Además, el corporativismo llegó a funcionar como un “aparato ideológico del estado”, en el que los empresarios y obreros estaban obligados a pertenecer a corporaciones profesionales instituidas por el Estado. El régimen se apoyaba en los valores nacionales y en el cristianismo, que servían para crear una percepción unitaria que englobaba a todas las clases sociales, y así evitaban conflictos separatistas. De esta manera, España quedó internacionalmente aislada, subdesarrollada y atrasada por la autarquía hasta los 60.

A pesar de que en los 60 y los 70 se mejoró la economía, una gran parte de la sociedad sufría la desigual distribución de la renta. La riqueza se encontraba en las zonas urbanas y esto provocó la emigración de mucha gente del campo a la ciudad para aprovechar las oportunidades de trabajo en la industria y los servicios. En los 60, la iglesia empezó a perder su influencia en la educación por su incapacidad de ofrecer una educación técnica para la cualificación de los trabajadores. El Estado no tardó en abrir centros de enseñanza para cubrir la demanda, pero había grupos intelectuales insatisfechos por la política del Estado. Los universitarios querían crear su propio sindicato y este malestar en las universidades fue considerado una cuestión de orden

público por el Estado, que detuvo a los estudiantes y echó a los profesores involucrados.

Desde el primer momento hasta su muerte, Franco tuvo todo el poder en sus manos y España fue gobernada bajo una estricta dictadura. Sin embargo, la sociedad española llegó a ser una sociedad de consumo, lo que la apartó del tradicionalismo y propició su modernización y laicización. Como asevera Díaz Barrado:

“Todavía a finales del siglo XX un 90% de la población española se declaraba católica, si bien la práctica efectiva estaba muy alejada de esa declaración y los comportamientos cotidianos reflejaban valores muy diferentes. El español medio no renuncia fácilmente a su tradición católica, pero cada vez se aleja más de los dictados, órdenes o recomendaciones de la jerarquía católica.” (Díaz Barrado, 2006:123)

Ante el cambio social, Franco aprobó una ley (Ley Orgánica del Estado¹) que traía novedades para la democratización del país, como la libertad religiosa o la representación familiar en las Cortes, pero a finales de los 60 instauró la monarquía como forma política del Estado español y eso creó inseguridad sobre el franquismo y su capacidad de adaptación a los cambios que experimentaba España. Al morir el dictador en 1975, Juan Carlos fue proclamado rey según lo previsto por la Ley.

En la época pos Franco, llegó al poder el gobierno de Adolfo Suárez (UCD- Unión de Centro Democrático), franquista del sector duro, que hizo cambios graduales hacia la democracia con el apoyo de la oposición. Se realizaron reformas como la legalización de los derechos de reunión, manifestación, propaganda y asociación; la concesión de la amnistía a numerosos presos políticos; el anuncio de elecciones democráticas y la creación de un sistema bicameral. Después de la aprobación de la Constitución en 1978, España se convierte en un Estado social y democrático de

¹ Promulgada en 1967, Ley orgánica del estado, ayudó en la institucionalización del régimen franquista. Se compone de sesenta y seis artículos bajo diez títulos que especifican, entre otros, el jefe del estado, el estado nacional, el gobierno de la nación, etc. Según esta ley, las Cortes se amplían para incorporar dos representantes de la familia por cada provincia, algo que el profesor Miguel Ángel Giménez Martínez comenta así: “Lo que aparentemente se supuso expresión parlamentaria de uno de los tres tipos de unidades sociales “naturales”, fue en realidad una concesión a la representación política de base individual” (Giménez Martínez, 2015:75).

Derecho y se reconoce el derecho a la autonomía de nacionalidades y regiones. Según la Constitución, el rey era el moderador del sistema monárquico parlamentario.

En las elecciones de 1982, la izquierda (PSOE-Partido Socialista Obrero Español) llegó al poder y gobernó hasta 1996 con el objetivo de asegurar la democracia, modernizar el país y liberalizar la economía. Durante este gobierno, en el camino a la modernización, se despenalizó el aborto en algunas condiciones y se realizaron reformas en la Universidad. “La década de los años ochenta es la verdadera década de la modernidad en todos los sentidos” (Díaz Barrado, 2006:121).

Aunque el PSOE tuvo éxito en la modernización, no lo tuvo en la vida política. La economía empeoraba y había movilizaciones de los sindicatos para exigir la mejora en la distribución de la riqueza social. La izquierda perdió la confianza de la sociedad al aparecer su nombre en los periódicos asociado a escándalos de corrupción. Al final, en las elecciones de 1996, el partido conservador (PP-Partido Popular) obtuvo la victoria. Durante el gobierno de este partido, España logró entrar en la moneda euro, mejorar la economía, profesionalizar el Ejército y consolidarse internacionalmente. También se dieron pasos hacia el fin del terrorismo, que había estallado con ETA en 1959, pero al final el problema quedó sin resolver a corto plazo.

Al empezar el siglo XXI, España ya está integrada en Europa y ha crecido mucho económicamente. Se han establecido empresas a nivel internacional y se han hecho grandes fortunas, lo que ha abierto el camino para la privatización de las empresas públicas. Como consecuencia, en la sociedad hay muchas personas afectadas por el desempleo, las grandes diferencias de salario entre las regiones de España y la desigualdad en la distribución de los ingresos. Los problemas económicos han causado un profundo cambio social y han surgido nuevas formas de vivir: dejar el hogar muy tarde para vivir solo, convivir sin matrimonio, estar soltero durante más tiempo, etc.

Además de estos, se puede mencionar otros problemas sociales, como el aumento de los inmigrantes. Con la mejora de la economía en los años sesenta, la gente de todo el mundo había empezado a emigrar a España con la esperanza de vivir en mejores condiciones. Provocaron así más conflictos en el ámbito laboral, trajeron sus propias maneras de pensar y de vivir, que no siempre eran compatibles con las de los españoles, y esto acarreó xenofobia, que sigue siendo un problema social hoy en

día. El odio por el otro se manifiesta también entre los sexos. Con el avance tecnológico, a partir de los años ochenta ya es posible hablar del bebé probeta y el cambio de sexo, y en los años noventa se habla de la ingeniería genética, todo lo cual crea nuevas costumbres sexuales que traen una transformación de las relaciones personales. Emergen las parejas de hecho y entre ellas están incluidos los homosexuales, que hacia finales del siglo XX ya no sienten la obligación de ocultar su condición sexual. Las nuevas reglas morales desencadenan también comportamientos reprobables denominados “malos tratos” (Díaz Barrado, 2006:218-219), que se convierten en un problema social que vulnera los derechos de la mujer, al igual que la violencia sobre ella y la discriminación laboral. Sobre estos problemas vamos a hablar en detalle en el subcapítulo siguiente, donde trataremos la cuestión de la mujer en la sociedad española posfranquista hasta hoy.

1.1. La mujer en la sociedad española posfranquista

La época franquista fue un periodo en el que se fomentaron en la sociedad española los valores nacionales y religiosos. La Sección Femenina de Falange², fundada en 1934, había promovido una imagen de la mujer a la que sólo se le permitía llevar una vida dentro de la casa como madre y esposa. Durante la dictadura, se profesaba la estrecha moral apoyada por el régimen. Un ejemplo muy simple de poco antes de la muerte de Franco es que incluso se multaba a la gente por besarse en la calle (Díaz Barrado, 2006:12). El Estado seguía las directrices de la religión católica. España tenía su principal pilar en la familia y en este ambiente opresivo era inevitable que fuera marginada la mujer, que tenía que ratificar estos valores conservadores como madre y esposa.

A punto de comenzar la Transición, todavía el padre tenía la tutela de los hijos y la mujer no podía comprar bienes raíces, hacer testamento, etc., sin el permiso del

²La Sección Femenina de Falange Española, constituida en 1934, funcionaba como una institución de servicio social para ayudar a las familias cuyos miembros habían muerto o habían luchado en el ejército de Franco. Promovió una imagen de la mujer dedicada a su casa, es decir, a su marido y a los hijos. Distribuían folletos que titulaban, por ejemplo, “Guía de la buena esposa”, donde se explicaban las “11 reglas para mantener a tu marido feliz” (Şenyıldız, 2017:186).

marido. Hasta bastante después de la muerte de Franco, condenaban solamente a las mujeres por el delito de adulterio. Además, si el esposo sorprendía in fraganti a su mujer cometiendo adulterio y la mataba, sólo lo condenaban a la pena de extrañamiento. Otro tema polémico relacionado con la mujer era el aborto. Aunque era una práctica bastante frecuente en España, era ilegal hasta bastantes años después de la muerte de Franco. El médico japonés Ogino había propugnado un método, que también se aplicaba en España, de días fértiles e infértiles con el que las parejas podían tener relaciones sexuales sin desobedecer la rígida moral de la época, pero este método fallaba mucho (Díaz Barrado, 2006:217).

El uso de los anticonceptivos, el divorcio o vivir juntos sin estar casados también estaba prohibido con el objetivo de defender la familia. En 1973, unas 120.000 mujeres tomaban la píldora ilegalmente, y un lustro después esa cifra subió a 800.000 (Memba, 2008:120). Con los movimientos feministas de los que se va a hablar en detalles en 1.1.1, las mujeres querían ya la libertad sexual. Antes de que se legalizara el uso de la píldora, muchas la conseguían a través de amigas que tenían en Inglaterra y que se la traían cuando hacía falta, o también eran recetadas por el médico para regular el ciclo menstrual o eliminar el acné juvenil. En cuanto al divorcio, la mujer no tenía derecho a disolver el matrimonio aunque hubiera sido maltratada o engañada. El derecho a divorciarse no entró en vigor hasta mucho después de la muerte de Franco. Respecto a las personas que convivían sin estar casados, Javier Memba dice que los que vivían en amancebamiento eran sospechosos de ser *rojos*. Sin embargo, muchas de esas parejas no eran comunistas, sino unos **hippies** o **freaks** que compartían el coste del alquiler en las grandes ciudades (Memba, 2008:122).

Con los avances tecnológicos y el cambio de valores en la sociedad, el hombre va perdiendo su papel dominador en la pareja, algo que le hace reaccionar de forma violenta ante la mujer. Al disminuir la obediencia y cambiar la asignación de los papeles tradicionales en la familia, el hombre se siente desorientado, lo que provoca el el maltrato hacia la mujer. Aunque en los años ochenta se creó en Madrid un tribunal para los delitos de malos tratos, la muerte de la mujer a manos de su pareja es cada vez más frecuente. El ámbito de la justicia tampoco ayudaba mucho a mejorar la condición de la mujer en términos de libertad. En 1989, cuando una mujer sufrió una agresión

sexual, el juez la justificó en su sentencia porque la mujer llevaba puesta una minifalda (Díaz Barrado, 2006:219).

El cuerpo de la mujer no ha dejado de causar polémicas en la sociedad. A finales del siglo XX surgió la obsesión por un cuerpo perfecto, algo que conllevó enfermedades como la anorexia o la bulimia y también favoreció el boom de la cirugía estética; todo ello buscaba corregir lo que no se ajustaba a la imagen creada por los medios de comunicación. A pesar de los avances hacia una posición más equilibrada de la mujer con el hombre (ver 1.1.1.), no ha desaparecido la utilización de la mujer como objeto sexual, a lo cual la propia mujer contribuye con la moda o las tendencias estéticas (Díaz Barrado, 2006:223).

Desde el enfoque laboral, Celia Valiente Fernández caracteriza la época franquista como pronatalista y antifeminista, y afirma que la política franquista apartaba a las mujeres del ámbito laboral y las empujaba hacia el ambiente doméstico. Por ejemplo, el Estado facilitaba la devolución de un préstamo a las familias en las que la mujer renunciaba al trabajo y tenía hijos. El Estado había tomado algunas medidas para que funcionara su régimen: las mujeres casadas necesitaban el permiso legal de sus maridos para firmar un contrato laboral. También había otras medidas que afectaban a todas las mujeres: algunos puestos en el sector público estaban prohibidos para las mujeres, sobre todo los relacionados con la práctica jurídica (Valiente Fernández, 1996:151-154). En los últimos años de la dictadura había mucho paro en España, pero en los años setenta el número de mujeres trabajadoras era mayor que en los años cincuenta, llegando al 20% de la población (Nieto, 2008:411). Según los datos obtenidos en 2000, el paro femenino era el doble del masculino. Además, las mujeres ganan un 24% menos que los hombres y no pueden desempeñar cargos decisorios que conlleven poder (Díez Gutiérrez, 2004:100-101). Estos datos ratifican que las políticas sociales de los años ochenta y noventa no ayudaban a llegar a la igualdad entre hombres y mujeres. Las mujeres se incorporan al mundo laboral bien porque conviene su especialización, bien porque son más baratas. Hoy en día las mujeres aún no han alcanzado los cargos de gobierno de mayor poder; el bajo número de mujeres en cargos administrativos hace que el “gobierno y partidos tengan una imagen políticamente más correcta” (Díez Gutiérrez, 2004:102).

En cuanto a la educación, habría que esperar hasta principios de los ochenta para que se hicieran grandes cambios. Con la LOGSE (Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo) se generalizó la enseñanza mixta, cuya implantación no se finalizó hasta 2000. Su objetivo era mejorar el sistema educativo para cubrir las demandas y necesidades de una sociedad más justa y solidaria. En el currículo se añadieron temas como los derechos humanos, la igualdad entre géneros, etc. Sin embargo, no tuvieron éxito con su implantación. En resumidas cuentas, los niños y las niñas estudian juntos pero, cuando se trata de la elección de profesiones, cada sexo elige según la tradición patriarcal, es decir, lo que se considera más adecuado para un determinado sexo: en el Bachillerato las alumnas eligen más las profesiones de humanidades y ciencias sociales, y los alumnos optan por profesiones relacionadas con la automoción, la mecánica, etc. (Díez Gutiérrez, 2004:105-111).

Durante el último cuarto del siglo XX, los estudiantes que querían mejorar su situación económica y su posición social optaban por estudiar en la universidad (Díaz Barrado, 2006:118). En 1978 las mujeres universitarias constituían el 42,6% de la población, mientras que en 2006 era el 57,2% (Memba, 2008:121). Además del aumento en el número de las mujeres universitarias, las carreras tradicionalmente masculinas como medicina, farmacia, económicas y empresariales, etc., han dejado de serlo según las estadísticas del Anuario Estadístico de 2000. Sin embargo, hay más profesorado masculino (70%) que femenino en las universidades públicas. Aunque se duplicó el número de las universidades públicas entre 1980 y 2000, no hubo un aumento paralelo en el de las mujeres en la carrera docente universitaria. Se observa que la igualdad de acceso a la educación no se corresponde con la igualdad en el ámbito laboral. Además, las instituciones educativas siguen manteniendo los roles tradicionales de género, lo que lleva a las mujeres a creer que trabajar fuera de casa es algo secundario en su vida (Díez Gutiérrez, 2004:113-115).

En el subcapítulo siguiente se va a hablar de cómo reaccionaron las mujeres ante los problemas mencionados arriba; hasta qué punto pudieron llegar a una solución y hasta qué punto pudieron alcanzar la igualdad entre los sexos.

1.1.1. El movimiento feminista en la España posfranquista

El progreso socio-económico del que se habló en la introducción al primer capítulo no logró que se eliminaran las desigualdades de género, sino que estas adquirieron otras formas. Las costumbres evolucionaron hacia la liberalización, pero la situación de la mujer entrañaba la paradoja de que ahora trabajaba a la vez fuera y dentro de la casa, manteniendo el papel de madre-esposa, lo cual nos lleva a afirmar que no hay mucho cambio en los valores y el sistema patriarcales.

Lo que sí lograron los cambios fue el surgimiento de los movimientos de la mujer. Ya en 1964, bajo el régimen franquista, se permitía la existencia de asociaciones con objetivos profesionales y culturales. El Estado no intentaba promocionar la creación de organizaciones independientes, pero las nuevas regulaciones abrieron el camino y el Estado perdió al final el control (Radcliff, 2002:80). La nueva ley permitía la formación de asociaciones vecinales en las que las mujeres participaban para solucionar sus problemas domésticos, algo que según Pilar Folguera fue el primer paso para las movilizaciones posteriores (Folguera, 1995:224). Las mujeres empiezan así a cuestionar su situación de desigualdad en comparación con la de los hombres.

Una de las figuras más importantes del movimiento feminista español es Lidia Falcón, quien es reconocida a nivel internacional como líder del feminismo español en la época de la Transición y la democracia. Falcón contribuyó mucho al movimiento con la creación del Colectiva Feminista de Barcelona en 1976, la revista Vindicación Feminista y la editorial Ediciones de Feminismo. Un año después creó la Organización Feminista Revolucionaria, a través de la cual fundó el Partido Feminista y la Confederación de Organizaciones Feministas del Estado Español (Johnson y Zubiaurre, 2012:405).

Según María Ángeles Durán y Teresa Gallego, hay tres etapas en el Movimiento Feminista Español: la primera, entre 1975-1979, coincide con su creación y organización; la segunda, entre 1979-1982, con su división basada en las diferencias, y la tercera, entre 1982-1985, con su disociación (Durán y Gallego, 1986:207). La primera etapa arranca con la muerte del dictador. Por aquel entonces las mujeres

empezaron a tener voz. Como un ejemplo de movimiento de masas de mujeres — quinientas mujeres de todo el país— se puede mencionar la celebración en Madrid de la muerte del dictador con el evento de las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer. Como asevera Nuria Varela, “Estas jornadas tienen una importancia especial puesto que es la primera vez que se expone clara y explícitamente la necesidad de construir un movimiento de liberación amplio, unitario e independiente de los partidos políticos” (Varela, 2018:156). En 1975 se celebra también el “año internacional de la mujer” con la iniciativa de la ONU y se pone sobre el tapete la marginación social de la mujer. Como la sociedad iba tomando conciencia de los problemas de la mujer, con la celebración de las primeras elecciones de la democracia en 1977, los partidos políticos empezaron a competir para lograr el voto femenino. Sin embargo, al final cundió el desánimo entre las feministas porque el número de candidatas era muy bajo pese a la alta participación femenina en el voto.

Entre los grupos de feministas, hay un grupo que aboga por el “feminismo socialista” y opina que hasta que no haya una sociedad socialista no será posible la liberación de las mujeres. En torno a este grupo de feministas hay algunas organizaciones destacadas, como el Movimiento Democrático de Mujeres- Movimiento de Liberación de la Mujer y la Asociación Democrática de Mujeres. Las que defienden el “feminismo radical” consideran que la opresión de la mujer es el resultado no del capitalismo sino del patriarcado. Según ellas, la falta de lucha de clases no asegura la liberación de la mujer. Entre las organizaciones de este grupo destacan LA MAR (Lucha Antiautoritaria de Mujeres Antipatriarcales Revolucionarias) y los Seminarios Colectivos Feministas de Madrid y Barcelona. Entre estos dos movimientos –feminismo socialista y radical– se sitúa la denominada “tercera vía” o “vía Barcelona”, que no ha llegado a ser una alternativa frente al dilema socialista-radical, aunque acogía a todas las mujeres de todas las clases y también a las que ejercían una doble militancia. En las Jornadas de Granada de 1979 se llega a la conclusión de que el feminismo socialista y el radical no son reconciliables, y a consecuencia de esto surgió lo que se denomina el desencanto, que implica la pérdida de fe en ideologías liberadoras por no existir una verdadera ruptura con el régimen franquista (Grado, 2004:27-29).

Después de 1982, mientras se desintegra el Movimiento Feminista, aparece un feminismo que ofrece formas nuevas: el “feminismo de la diferencia”. Estas feministas, cuyo pensamiento se basa en el de las feministas de la diferencia francesas e italianas, rechazan la lógica patriarcal, oponiéndose al poder y la igualdad como reivindicaciones feministas. Las propuestas de la diferencia son criticadas y rechazadas por muchas feministas que piensan que la reivindicación de la igualdad es uno de los objetivos principales del Movimiento Feminista. Estos dos tipos de feminismo dejan de ser un movimiento de masas y suponen un gran avance teórico de los estudios sobre las mujeres y los estudios feministas realizados en el ámbito universitario.

La tercera etapa del Movimiento Feminista, mencionado arriba, coincide con el comienzo del “feminismo institucional” o “feminismo de Estado”, que implica la integración de las mujeres en las estructuras de poder. En 1983 se crea el Instituto de la Mujer con el objetivo de dictaminar las directrices de la política del partido socialista (PSOE) basándose en el principio de igualdad y no discriminación. Aunque se consiguieron logros importantes, muchas feministas coinciden en que en los años ochenta el Movimiento Feminista estaba atomizado y disgregado, como en otros países occidentales. Según Lidia Falcón, la disgregación del movimiento significa también “el asesinato político y simbólico de la madre en la historia, su asesinato real en lo cotidiano, y su parodia bajo forma de psicodrama en el seno del Movimiento, nuevo escenario ofrecido a la repetición de la génesis de nuestra opresión” (Falcón, 1992:434).

Entre estos grupos de feminismo, el feminismo de la igualdad ha creado su propia escuela y lleva una línea de pensamiento e investigación acerca de lo que sus seguidores llaman “feminismo ilustrado”. Este se considera heredero del feminismo socialista de los años setenta pero no parte de ser “anticapitalista/antipatriarcal” sino que propone la eliminación total de discriminaciones y desigualdades entre hombres y mujeres para garantizar las mismas oportunidades con independencia del género. El feminismo de la igualdad español tiene como objetivo básico eliminar el sistema sexo-género en el que se basa la sociedad patriarcal, que establece estereotipos de género que favorecen a los hombres y marginan a las mujeres. Para lograrlo, defienden que las mujeres han de tener acceso al poder. Según Celia Amorós, por lo visto legalmente

no hay nada que impida el acceso de las mujeres al poder, pero en la práctica no es así (Amorós, 1987:115). Las feministas de la igualdad aseveran que “España está constituida como un patriarcado de consentimiento en el que prima el igualitarismo, que no la igualdad” (Grado, 2004:39). La teórica política Alicia Miyares afirma que la defensa de la igualdad debería ser la de la libertad y que toda la igualdad es libertad mientras toda la desigualdad es falta de libertad (Miyares, 2003:154).

En términos deconstructivos, Joan W. Scott declara que los dos —el feminismo de igualdad y el de diferencia— son interdependientes y que “la igualdad no es la eliminación de la diferencia y la diferencia no excluye la igualdad” (Scott, 1988:88). Aun así, algunas feministas españolas de la diferencia critican el feminismo de la igualdad porque, según ellas, la igualdad no tiene que ser una prioridad feminista, pues sólo anula la diferencia de las mujeres y las convierte en idénticas a los hombres. Las de la diferencia tienen algunos puntos en común con las francesas e italianas: por ejemplo, se inspiran en Luce Irigaray, al criticar el pensamiento global que margina y oprime la diferencia, y también en el pensamiento italiano en **affidamento**, que defiende una relación entre las mujeres basada en la confianza y el apoyo. Milagros Rivera, considerada la difusora del feminismo italiano en España, lo describe de la siguiente manera:

“A la mujer con quien entro en relación de *affidamento* le reconozco autoridad femenina. Deposito en ella confianza para crecer y para reconocer, sin entrar en el juego de la identificación ni tampoco en el de la rebelión o en el de la suplantación, cuáles son la medida y los límites de mi deseo de existir y mis posibilidades de liberarlo en la sociedad. La autoridad femenina consiste, pues, en reconocer a otra u otras mujeres como medida del mundo, como mediadoras con lo real.” (Rivera, 2012:557)

En este grupo de feminismo de la diferencia, destacan dos teóricas españolas: Victoria Sendón de León y Milagros Rivera. Sendón rechaza un feminismo que suponga un “débil correctivo del machismo” y ofrece un tipo de matriarcalismo, la “ginandria”, que propugna la superioridad “biológica-sentimental-lúcida” de la mujer sobre el hombre. Milagros Rivera declara que la mujer tiene que partir de sí, y para esta teórica el pensamiento de la diferencia intenta crear un mundo a través de la expresión femenina (Rivera, 1994:202). Mercedes de Grado critica a las feministas de

la diferencia argumentando que ellas no han podido explicar bien los pasos para que las mujeres no estén marginadas. Las feministas que defienden la igualdad no la consideran como algo opuesto a la diferencia, sino como lo opuesto a la desigualdad (Grado, 2004:51). Según Rosa Cobo, detrás de la desigualdad se encuentra el patriarcado, que “expropia a las mujeres de recursos y de derechos y lo muestra como si fuese un hecho natural” y crea sociedades con una estructura institucional y social de tal forma para mantener ese sistema social (Cobo, 2010:49, 51). En definitiva, como el feminismo español de la época democrática hunde sus raíces en los finales del régimen franquista y muchas feministas ejercían una doble militancia, es decir, eran feministas y a la vez partidarias de un partido socialista o comunista, el feminismo en la España democrática funcionaba a través del activismo anti-dictatorial o socio-democrático, algo que influía en el feminismo de la igualdad y el de la diferencia (Johnson, 2010:617).

El movimiento feminista español aparece antes de las discusiones teóricas mencionadas arriba. Como expone Amelia Valcárcel sobre la lucha feminista española de su tiempo:

“No te has vuelto feminista para jugar un poco, porque no se te ocurriera qué hacer con tu vida, o por hacer currículum académico. Te hiciste contra lo aprendido e inculcado. [...] No nos tocó enfrentarnos a una misoginia travestida o vagarosa, sino a las prácticas civiles y penales del Estado y al conjunto de la moral corriente. Supimos bien cómo delinear nuestros objetivos y hacerlos comunes, para que su logro se entendiera como un progreso del conjunto moral social. No es un feminismo por lecturas, sino por vivencias. Primero vinieron la rabia y el coraje. Las lecturas vinieron después.” (Valcárcel, 2000:125-126)

El movimiento da paso a importantes logros prácticos. Las feministas empiezan su trayectoria luchando por una sexualidad libre. En 1976 tienen lugar en Barcelona las jornadas catalanas sobre la mujer que tratan de las cuestiones sexuales (Díaz Barrado, 2006:224). Aunque en la España de 1970, en Zaragoza específicamente, las mujeres vestidas con bañador estaban mal vistas en algunas piscinas (Memba, 2008:110), con el inicio de la transición a la democracia comienza también la liberación sexual y, después de la muerte del dictador, llegan a España ciertas películas, como *El último tango en París* o *Emmanuelle*, censuradas durante el

régimen fascista por ser eróticas o por tratar temas contrarios a los valores defendidos por el régimen. El 2 de mayo de 1976, en las fiestas de Madrid, dos jóvenes desnudos subieron a las estatuas de Daoiz y Velarde, y esta imagen, retratada por el fotógrafo Félix Lorrio, llegó a ser uno de los iconos de la Transición. Después de esto, en España empieza a ser frecuente la visibilización del cuerpo femenino. En las revistas, en *Interviú* por ejemplo, también empiezan a aparecer actrices desnudas, y en el cine se produce el primer desnudo total en la película *Trastienda*, de 1976. En 1978 ya es popular estar en topless en la playa y se permite por primera vez que los hippies estén desnudos en la playa de Vera (Almería) sin ser detenidos por la Guardia Civil, algo que convirtió a Vera en una referencia europea para quienes quisieran practicar nudismo. Cada vez era más común ver el cuerpo femenino sin ropa y, más importante aún, este acto es considerarlo en el marco feminista una “denuncia de los desmanes del franquismo” (Memba, 2008:114).

Del cuerpo libre se pasa al sexo libre, y surge la controversia respecto al adulterio, pues existe una desigualdad ante la Ley en la penalización del hombre y la mujer. Al final, el adulterio fue despenalizado con la Ley 22 de 1978. Como ejemplo de lucha para la liberación de la mujer, se fundan centros de mujeres donde se les facilitan anticonceptivos que por aquel entonces eran ilegales (Montero, 2004:109). Como el movimiento feminista pone sobre el tapete la opresión de la mujer y el tema de la igualdad, se enmendaron los defectos de la Constitución mencionados en 1.1. y finalmente se legalizó la píldora en 1978, el divorcio en 1981 y, tras las Primeras Jornadas en Madrid sobre sexualidad de 1985, también se legalizó el aborto, aunque sólo estaba permitido en tres supuestos: en caso de violación, si la vida de la madre corría peligro o si el feto sufría malformaciones. En realidad, “el texto constitucional fue la primera traición de los partidos políticos al feminismo” (Varela, 2018:163), puesto que en su redacción no había participado ninguna mujer.

Los cambios en las leyes para eliminar las desigualdades entre mujeres y hombres provocaron muchas reacciones en un primer momento. Se denunciaron como amenazas contra los valores de la sociedad, pero luego la sociedad española los asumió con normalidad. Hoy en día siguen los problemas en términos de género y el papel de la mujer sigue siendo un tema controvertido. Se hacen reuniones internacionales para promover la igualdad entre los sexos, pero todo esto no va más

allá de demostrar lo difícil que es para las mujeres librarse de un sistema creado e impulsado en beneficio del hombre (Díaz Barrado, 2006:224). Respecto al siglo XXI, como afirma Varela, tampoco tenemos aún una perspectiva histórica para analizar los resultados de la lucha feminista de los últimos años. Sabemos que se aprobó en 2004 la Ley Orgánica de medidas de protección contra la violencia de género y en 2007 la Ley Orgánica para la igualdad de mujeres y hombres. Hay que esperar para ver las consecuencias de esos trabajos realizados por el feminismo español.

El éxito más importante es la expansión del feminismo llevada a cabo de manera diaria en casa, en el trabajo, en las relaciones, etc., que se manifiesta a través de la afirmación de la autonomía y de los espacios de libertad (Varela, 2018:167-169). Además de eso, es importante también el aspecto progresista del feminismo, es decir, basarse más en el ser humano en lugar de basarse solamente en las mujeres. Aquí cabe mencionar el pensamiento de Celia Amorós citado por Rosalía Romero Pérez:

“[...] el feminismo es hijo de la lógica de la Ilustración, es decir, del pensamiento universalista que asume el derecho natural de la modernidad: puesto que todos los seres humanos nacen iguales, los derechos civiles y políticos han de extenderse a todos los individuos sin distinción de sexo.” (Romero Pérez, 2010:237)

Lucía Etxebarria habla del feminismo de una manera similar a la de Celia Amorós:

El feminismo se engloba dentro de una ideología progresista en la que también se integrarían la lucha contra el racismo, la xenofobia o la homofobia, es decir, una ideología que asume que a todos los seres humanos han de corresponderles los mismos derechos sin distinción de sexo, raza, opción sexual, religión o credo (Etxebarria, 2009:22).

Respecto a la situación actual del movimiento feminista, Justa Montero habla de su fuerza y al mismo tiempo de su debilidad. Según ella, aparte de haber creado un diálogo entre muchas mujeres, la fuerza del movimiento es la difusión y el alcance de las ideas feministas. El hecho de que cada mujer tenga una experiencia diversa y que esta diversidad no se pueda tratar con un solo criterio —como debería ser, según ella— lleva al feminismo a una encrucijada, lo cual constituye su debilidad. Según este

acercamiento, el movimiento feminista se reduce al estudio de la subjetividad de cada grupo de mujeres buscando los elementos que tienen en común en la conciencia o en la práctica. Ella defiende la búsqueda de nuevas estrategias para ver cómo operan “las diferencias (con los hombres y entre las mujeres), y también la naturaleza de diferentes estructuras sociales, culturales, psicológicas, en las que se manifiesta la opresión de las mujeres en cada sociedad” (Montero, 2012:594-595).

1.2. La mujer como escritora y personaje femenino en la novela española posfranquista

En la época de la dictadura, el régimen ofrecía una imagen fija de la feminidad. Carmen Martín Gaité explica que las mujeres de la época tenían que participar en programas que educaban a las mujeres solteras para ser la esposa ideal, y afirma:

“La verdad es que el cumplimiento del Servicio Social constituía un trago que únicamente el buen humor y los pocos años podían hacer más llevadero. Duraba seis meses a seis horas diarias, o sea que, descontando los domingos y fiestas de guardar, era una media de quinientas horas las que tenía que emplear la soltera o viuda sin hijos menor de treinta y cinco años para doctorarse como «mujer muy mujer», antes de aspirar a otro tipo de doctorados o expansiones propias de los hombres.” (Martín Gaité, 1987:45)

Esto implicaba para la mujer un regreso inevitable al modelo tradicional decimonónico del *ángel del hogar*. En el plano de la literatura, las imágenes creadas reproducen y consolidan en el imaginario colectivo lo que se considera como la masculinidad y feminidad hoy en la sociedad. Por un lado, antes de llegar a la Transición, ya en la época de posguerra civil algunas escritoras como Carmen Laforet, Elena Quiroga, Dolores Medio y Carmen Martín Gaité destacan gracias a las rebeldes protagonistas ante la sociedad patriarcal de sus novelas *Nada* (1944), *Viento del norte* (1950), *Nosotros, los Rivero* (1952) y *Entre visillos* (1957), respectivamente (Bergmann, 2007:6). Por otro lado, durante la época de la Transición también se nota

la necesidad de ruptura con el estereotipo de la *mujer ángel* y esto tiene su reflejo también en la literatura. Pilar Nieva de la Paz lo explica con las siguientes palabras:

“El acceso y progresiva consolidación de un significativo número de mujeres en la profesión literaria trajo a la palestra cultural la indignación sobre los procesos de construcción de su identidad. La vida de las españolas contemporáneas en el contexto general de la Historia del país aparece así plasmada en varias de las novelas de este corpus como trasfondo de unas tramas narrativas en las que el ejercicio de la memoria y la recuperación testimonial de las experiencias personales femeninas resultan fundamentales.” (Nieva de la Paz, 2004:116)

Después de la muerte del dictador, con la transición a la democracia, las mujeres empiezan a escribir en los periódicos y en las revistas. Como afirma Mercedes de Grado, “[...] en los años ochenta se empieza a hablar de ‘boom de la narrativa femenina’ y “[...] periodistas como Rosa Montero, Maruja Torres, Carmen Rico-Godoy, Carmen Rigalt y Pilar Cernuda dejan oír sus voces y participan activamente en la consolidación de la democracia con su quehacer periodístico diario” (Grado, 2002:61). Pilar Nieva de la Paz define así este boom:

“A comienzos de los 80s, la proliferación de nombres y títulos de narrativa escrita por mujeres, el éxito de ventas de varios de ellos [...] dejaban muy claro a críticos y especialistas que estaban siendo testigos de un fenómeno socioliterario de primer orden.” (Nieva de la Paz, 2007:123)

Gracias a los medios de comunicación, la literatura deja de ser algo de élites y se convierte en un aparato público. Paralelamente, la escritora también llega a ser una figura más común en la sociedad. A partir de la década de los 70, la narrativa de mujeres empieza a ser llamada “literatura de mujeres”, pues ellas experimentan y confrontan la vida de otra manera (López-Cabrales, 2000:39). Las escritoras optan por tratar los temas de la amistad, la fraternidad y la solidaridad entre mujeres, algo que Mercedes de Grado interpreta como “una reacción por parte de las escritoras para contrarrestar la actitud matricida de la clase dirigente política española” (Grado, 2002:72).

Algunos investigadores afirman que muchas novelas publicadas en la época de la transición a la democracia en España son posmodernas porque muestran que el yo

se construye a través del lenguaje y que no es ni fijo ni estable (Christie et al., 1995:11). En la democracia, la novela femenina española va ofreciendo personajes femeninos configurados como sujetos independientes y activos, que llevan una vida en contra de los valores patriarcales, algo que se nota también en los personajes femeninos de las novelas de este trabajo.

Pilar Nieva de la Paz apunta que las escritoras Concha Méndez, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero —la última pertenece a los primeros años de la democracia y es una de las escritoras del análisis de este trabajo— han creado protagonistas que representan un modelo positivo de la mujer. Las protagonistas de sus textos se enfrentan a los modelos femeninos establecidos y llevan a cabo una ruptura de las características de identidad consideradas adecuadas para las mujeres en la cultura tradicional española (Nieva de la Paz, 2004:108). Francisca López asevera también en su libro que Rosa Montero —junto con Esther Tusquets y Carmen Gómez Ojea en los años 80— consigue crear en sus novelas un discurso propio que hace posible verbalizar el mundo desde la perspectiva femenina³ (López, 1995:194). Su novela-reportaje *Crónica del desamor* (1979), por ejemplo, está protagonizada por mujeres jóvenes que llevan una vida liberada y rechazan el modelo femenino tradicional. Son distintas a sus madres, por lo tanto carecen de un modelo como referente. Esto las empuja a la solidaridad en la vida que llevan como mujeres solas e independientes. Lo mismo pasa con la protagonista *Soledad* en su novela titulada *La carne* (2016), que forma parte de este trabajo.

Las escritoras en la época de la Transición revisan episodios importantes de la historia y de la mitología desde la perspectiva de la mujer, cuestionando a través de los personajes femeninos los roles establecidos en la sociedad patriarcal. Las tres escritoras que destacan en este sentido son Concha Alós con su novela *Os habla Electra* (1975), Carme Riera con *Una primavera para Doménico Guarini* (1981) y Lourdes Ortiz con *Urraca* (1982). En la primera se recurre a la Biblia, en la segunda a los motivos grecolatinos y en la tercera a la figura de la reina castellana de la edad

³ Se tratan concretamente de *Te trataré como a una reina* de Montero; *Para no volver* de Tusquets; *Los perros de Hécate* de Gómez Ojea. Para el análisis detallado véase el libro de Francisca López titulado *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España* publicado por la editorial Pliegos en 1995.

media para tratar la situación social de la mujer española de la posguerra (Nieva de la Paz, 2007:127).

Los personajes femeninos en las novelas después de la dictadura y la consolidación de la democracia intentan explorar su identidad con una mirada al pasado, a su infancia o adolescencia, y no adoptan una postura que aprobara la sociedad patriarcal. Por ejemplo, en la novela *La única libertad* (1982) de Marina Mayoral se narran las pasiones eróticas en un tiempo pasado contadas por una voz femenina. Asimismo, en las novelas de Carmen Martín Gaité se encuentran personajes femeninos que se han liberado de sus atribuciones patriarcales. En *Nubosidad variable* (1992), verbigracia, basándose en la vida de dos amigas que vuelven a cruzarse años después, se ofrece la posibilidad de salvarse del mundo que las rodea a través de la fantasía y la solidaridad femenina y contando su historia propia como mujer.

En resumen, las novelas de la época de la transición a la democracia y también de la democracia abordan temas que definen la difícil integración de la mujer en el ambiente social y laboral, los problemas derivados de la maternidad y los conflictos con las normas establecidas para la mujer. El aumento en las ventas de las novelas escritas por mujeres provoca que la mujer destaque como sujeto en la literatura. A este respecto, huelga decir que sus protagonistas suelen contar sus propias historias en primera persona, algo que da a la mujer la oportunidad de ser sujeto en su propia historia. María del Mar López-Cabrales asevera, en su libro *Palabras de mujeres*, que las escritoras españolas contemporáneas crean un mundo en sus textos que rompe con lo establecido por el hombre y no lo hacen de manera oculta; en otros términos, dejan su sello de mujer, y por eso son reformadoras y tienen éxito en las ventas (López-Cabrales, 2000:34).

Entre las que más venden destacan Montserrat Roig, Carme Riera y Rosa Montero (Nieva de la Paz, 2007:128). El hecho de que las escritoras ganen premios literarios también muestra el éxito de la narrativa femenina. Por dar algunos ejemplos, Carmen Martín Gaité gana el Premio Nacional de Literatura; Esther Tusquets, el Premio Ciudad de Barcelona; Soledad Puértolas, el Premio Sésamo; Mercé Rodoreda, el Premio de Honor de las Letras Catalanas y el Premio Ciudad de Barcelona; Lucía

Etxebarria el Premio Nadal; Almudena Grandes, el XI Premio La Sonrisa Vertical, entre otras muchas. Cabe mencionar también a otras escritoras de los últimos años del siglo XX que forman la base fundamental de la escritura femenina en España: Josefina Aldecoa, Cristina Fernández Cubas, Marta Sanz, Rosa Regàs, Irene Gracia, Elvira Lindo, Juana Salabert, Dulce Chacón y Belén Gopegui (Urioste, 2011:219). Con el paso de los años se ha consolidado la creación narrativa de las escritoras españolas, ya que aparecen en las revistas literarias y culturales, están entre los más vendidos y se publican colecciones dedicadas a ellas; un éxito que tiene sus raíces en los años de la Transición (Nieva de la Paz, 2007:133).

En el siglo XXI, los temas de la Guerra Civil y la dictadura franquista siguen siendo de los principales en las novelas. Se suele recrear el pasado en un tiempo y lugar lejanos. En la primera década, se produce al menos una docena de obras sobre la guerra y sus consecuencias. En palabras de Sebastiaan Faber “[...] la historia española ha vuelto a ser un objeto de identificación e inspiración políticas [...]” (Faber, 2011:101). Almudena Grandes, una escritora que trata el amor con un trasfondo bélico en su novela *El corazón helado* (2007), lo justifica así:

“Somos la primera generación de españoles, en mucho tiempo, que no tiene miedo y por eso hemos sido también los primeros que se han atrevido a mirar hacia atrás sin sentir el pánico de convertirse en estatuas de sal.” (Grandes, Razones para un aniversario, 2006)

Aparte del tema de la guerra, se trata también el de la relación entre escritura y biología, la orientación sexual, el nuevo tipo de familias y la construcción del género. Por ejemplo, la escritora Carmen Amoraga, finalista del Premio Nadal de 2007, en su novela *Algo tan parecido al amor* (2007), que forma parte de este trabajo, trata de mujeres que intentan llevar una vida distinta a la de sus familias tradicionales. Rosa Montero, en *La carne* (2016), que también forma parte de este trabajo, escribe sobre una mujer libre que vive la sexualidad a su gusto, y la autora misma se involucra en la novela también como personaje dando ideas sobre la escritura.

Para dar un panorama general de la narrativa femenina española del siglo XXI, la investigadora Carmen de Urioste agrupa a las escritoras en cuatro categorías: las escritoras mayores, las de la democracia, las del boom y las nuevas. Del primer grupo

destacan Lluïsa Forrellad (nacida en 1927) con su novela *Foc latent* (Fuego latente-2006), que narra el ascenso social de un huérfano en el ambiente barcelonés del siglo XIX; Mercedes Salisachs (nacida en 1916) con sus novelas *Los clamores del silencio* (2000), *La conversación* (2002), *Entre la sombra y la luz* (2007), entre otras; Josefina Aldecoa con sus novelas, entre muchas otras, *El enigma* (2002), en la que escribe sobre el amor, y *Hermanas* (2008), que cuenta la historia de dos hermanas, Isabel y Ana; Esther Tusquets con su novela semificcional, en la que se mezclan los recuerdos personales con la ficción, titulada *Correspondencia privada* (2001), y *Bingo* (2007); Ana María Matute, ganadora de dos premios literarios⁴, con su novela de tipo fantástico *Paraíso inhabitado* (2008). Del segundo grupo, el que pertenece a la época de la democracia y sigue publicando en el siglo XXI, sobresalen Maruja Torres con *Mientras vivimos* (2000), ganador del Premio Planeta, en el que narra la historia de la amistad entre tres mujeres, y *Esperadme en el cielo* (2009), ganador del Premio Nadal; Almudena Grandes con *El corazón helado* (2007); Dulce Chacón con *La voz dormida* (2002), entre otras; Ángeles Caso con *Un largo silencio* (2000); Rosa Montero con *Instrucciones para salvar al mundo* (2008), novela que aborda problemas de la sociedad contemporánea como el terrorismo, la trata de blancas, la inmigración, etc.; Marina Mayoral con *Casi perfecto* (2008), que cuenta la historia del crimen del marido; Soledad Puértolas con su novela *Cielo oscuro* (2008); Rosa Regàs con *La canción de Dorotea* (2001), ganadora del Premio Planeta; Pilar Pedraza con sus novelas *La perra de Alejandría* (2003) y *El síndrome de Ambrás* (2008), de tipo fantástico. En el tercer grupo del boom de narrativa femenina, que engloba a las escritoras que empezaron a publicar en los años 90 y que en el siglo XXI alcanzan fama internacional, descuellan, entre muchas otras, Clara Sánchez, ganadora del Premio Alfaguara con su novela *Últimas noticias del paraíso* (2000); Luisa Castro, ganadora del Premio Azorín con su novela *El secreto de la lejía* (2001); Elvira Lindo, ganadora del Premio Biblioteca Breve con su novela *Una palabra tuya* (2005); Luisa Castro, ganadora del mismo premio con *La segunda mujer* (2006); Ángela Vallvey, ganadora del Premio Nadal con *Los estados carenciales* (2002); Lucía Etxebarria, ganadora del Premio Primavera de Novela y del Premio Planeta con *De todo lo visible e invisible*

⁴ El Premio Nacional de las Letras Españolas en 2007 y el Premio Quijote de las Letras Españolas en 2008.

(2001) y *Un milagro en equilibrio* (2004), respectivamente; Maria de la Pau Janer, ganadora del Premio Planeta con *Pasiones romanas* (2005); Belén Gopegui con su novela *El padre de Blancanieves* (2007), que trata de los problemas existenciales del individuo contemporáneo; Gabriela Bustelo, que suele tratar temas de género, como en *Planeta Hembra* (2001), en la que se construye un mundo gobernado por mujeres; y, por último, Isabel Franc, que publicó su penúltima novela con el seudónimo de Lola van Guardia, con su novela *No me llames cariño* (2004), de género detectivesco mezclado con humor lésbico. Del cuarto grupo de escritoras, las nuevas que publican sus primeras novelas con el cambio de milenio, destacan las siguientes: Marta Rivera de la Cruz, cuya última novela *En tiempo de prodigios* (2006) trata de la amistad entre una joven y un anciano; Patricia Rodríguez, cuya novela titulada *19 pulgadas* (2008) trata de los problemas de la sociedad de hoy; Cristina Grande con su novela *Naturaleza infiel* (2008); Eugenia Rico, ganadora del Premio Azorín y Premio Primavera de Novela con sus obras *La muerte blanca* (2002) y *La edad secreta* (2004), respectivamente; Rosa Ribas con su novela policiaca *Entre dos aguas* (2007); Lolita Bosch, que suele experimentar con el lenguaje, con sus novelas *Una: la historia de Piiter y Py* (2008) y *La familia de mi padre* (2008), y por último Gloria Méndez con su novela *La verdadera historia de Sara James* (2004) (Urioste, 2011:221-225).

1.2.1. La novelística y los personajes femeninos de las escritoras en cuestión

En este subcapítulo, se mencionarán las escritoras de este trabajo y los personajes femeninos en sus respectivas novelas. El objetivo es dar una idea general sobre su producción novelesca, sin incluir las novelas de análisis, que se estudiarán en el tercer capítulo.

En este marco, cabe empezar con Almudena Grandes, la primera escritora que forma parte de este trabajo con su novela *Las edades de Lulú*. La obra mencionada es

la primera de trece novelas, algunas de las cuales han recibido premios literarios⁵. Toda la novelística de la autora, sin excepción, trata de la historia reciente de España y pretende recuperar la memoria, crear una mirada nueva y distinta de la historia del país, cumpliendo ya con el motivo de la Transición y activando la sensibilidad civil de la sociedad española (Campos y Rodríguez, 2011:3).

Respecto a sus personajes femeninos, Alicia Redondo Goicoechea observa un modelo específico de mujer en sus novelas hasta *Atlas de geografía humana*⁶, y afirma que los personajes femeninos se van liberando progresivamente de las relaciones amorosas y comienzan a tener autoestima (Redondo Goicoechea, 2009:241). Su análisis está centrado en las tres primeras novelas de la autora, más el libro de cuentos, y realiza un retrato de la mujer del Tardofranquismo⁷. En estas novelas, se observa que sus mujeres ejercen una libertad sexual nada común en su época. Por poner un ejemplo, la autora misma describe la sexualidad de su protagonista en *Malena es un nombre de tango*⁸ como desprovista de las connotaciones tradicionales de la virginidad, algo muy importante para las chicas, o del orgasmo, algo excepcional para las mujeres (Añover, 2000:805).

⁵Sus novelas salvo la del análisis y las premiadas son las siguientes: *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994), galardonada el Premio NH Relatos, *Atlas de geografía humana* (1998), *Los aires difíciles* (2002), galardonada con el Premio de los lectores de la cadena de librerías Crisol y el Premio Literario Arzobispo Juan de San Clemente, *Castillos de cartón* (2004), *El corazón helado* (2007), galardonada con el VII Premio de Novela Fundación José Manuel Lara y el Premio al Libro del Año del Gremio de Libreros de Madrid, *Inés y la alegría* (2010), galardonada con el Premio de la Crítica de Madrid, el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los besos en el pan* (2015), *Los pacientes del doctor García* (2017), galardonada con el Premio Nacional de Narrativa, y *La madre de Frankenstein* (2020). *Inés y la alegría*, *El lector de Julio Verne*, *Las tres bodas de Manolita*, *Los pacientes del doctor García* y *La madre de Frankenstein* forman parte de un ciclo llamado “Episodios de una guerra interminable”.

⁶En esta primera etapa de la novelística de Grandes se podría incluir también *Atlas de geografía humana*, porque, como en las mencionadas anteriormente, se narra en primera persona y trata de modelos femeninos que son libres, económicamente prósperos y además sufrieron problemas en su niñez, al igual que los personajes femeninos de sus primeras cuatro novelas.

⁷La profesora, autora de muchos libros sobre el tema femenino en la literatura española, limita su comentario sobre los personajes femeninos de Almudena Grandes, en el libro *Mujeres y Narrativa*, a tres novelas suyas: *Las edades de Lulú*, *Te llamaré Viernes* (1991) y *Malena es un nombre de tango* (1994), más el libro de cuentos titulado *Modelos de mujer* (1996).

⁸Malena, la protagonista de *Malena es un nombre de tango*, es un personaje femenino que lucha por sus deseos y es capaz de dejar al hombre que ama. A través del sexo, que tiene un papel importante en su vida, llega a aceptar su cuerpo y su sexualidad (Redondo Goicoechea, 2009:242). Esta novela presenta un personaje femenino muy consciente de su placer sexual.

A pesar de que incorpore personajes femeninos en sus novelas, cabe decir que a la escritora no le gusta que ni su obra ni ella misma sean etiquetadas como feministas, porque no cree que haya un pensamiento específicamente masculino o femenino (Añoover, 2000:803). La autora piensa que el mundo y el pensamiento no han de estar divididos en dos polos (Añoover, 2000:807), o sea, en dicotomías. En cambio, Alicia Redondo Goicoechea expone que las mujeres de Grandes pueden ordenarse alrededor de dos polos: hada/bruja o buena/mala, y que son personajes que necesitan del *otro* y terminan siendo el objeto amoroso de los hombres por falta del amor materno (Redondo Goicoechea, 2009:243). Redondo Goicoechea lo comenta así:

“Por un lado, las hadas, las Lulús-Lolitas, tanguistas y *princesas*, que son las heroínas-libres de las novelas, y que poseen una enorme capacidad de amar, quizá entre otras cosas, porque han crecido a la sombra de un marcado desamor materno y una exacerbada rivalidad fraterna. Por otro lado, las brujas, imagen invertida negativamente de estas mismas características.” (Redondo Goicoechea, 2009:244)

A partir de *Los aires difíciles* la escritora da comienzo a una nueva fase en su novelística, ya que realiza el cambio de una mirada testimonial de la historia de España a una contada a través de personajes femeninos que están inmersos en una profunda reflexión sobre sí mismos. En este sentido, la autora se aleja de “la novela social y política” sin renunciar por completo a la crítica política (Martín Moreno, 2005:298).

Con *El corazón helado*, Grandes ya no tiene la intención de defender los derechos de la mujer a través de sus personajes, como hacía en sus novelas anteriores. En esta novela, ya “da cabida a una mujer reivindicativa, que lucha por sus derechos ya desde hace muchos años, una mujer que se anticipa a los tiempos y que es capaz de pedirle el divorcio a su marido [...]” (García-Saavedra Valle, 2017:301). Según Alicia Redondo Goicoechea, esta es la novela en la que toma forma su “vocación narradora”, convirtiéndose en “cronista de la historia española del siglo XX, desde la Guerra Civil, a la manera de lo que Pérez Galdós hizo con el siglo XIX” (Redondo Goicoechea, 2009:260).

Después de la última novela mencionada arriba, empieza el ciclo denominado “Episodios de una guerra interminable”. Sólo en uno de estos episodios, *Tres bodas de*

Manolita, Grandes presenta casi cien personajes femeninos, así que hacer un estudio pormenorizado de todos ellos quedaría fuera del ámbito de este trabajo. Por lo cual, cabe hacer un resumen siguiendo el estudio de Célia Sousa, que divide las mujeres de Grandes en dos grupos y coloca en el segundo grupo a los personajes femeninos de estos episodios⁹. Según este estudio, la historia resulta ser el elemento que determina el comportamiento de los personajes femeninos, y el enfoque pasa del personaje a “formalizaciones narrativas en donde el marco histórico gana preeminencia, determinando el paisaje humano y sus conflictos” (Sousa, 2018:179). En palabras de la investigadora:

“El cuadro histórico de la Guerra Civil abre la puerta conectada al papel de la mujer en este periodo, enfatizando su sufrimiento, como víctimas o agentes activos en la facción republicana. De este modo, la narrativa de Almudena Grandes destaca la figura femenina en la época de la Guerra, como lo hicieron Dulce Chacón con *La voz dormida* (2002) o Carlos Fonseca con *Trece Rosas* (2004).” (Sousa, 2018:180)

La segunda escritora que forma parte del análisis de este trabajo es Lucía Etxebarria, con su novela titulada *Beatriz y los cuerpos celestes*. Entre sus obras hay varias novelas, cuentos, poesía, ensayos y guiones cinematográficos. En cuanto a las novelas, ha escrito doce, tres de las cuales han recibido premios literarios¹⁰. La autora, conocida como feminista, recurre en sus novelas a tres temas centrales: “el hecho de contar historias de mujeres, [...], el profundo conocimiento que tiene de la música pop, y su interés por el difícil mundo de las drogas” (Redondo Goicoechea, 2009:262).

Muy interesada en el tema de la mujer, se observa que en sus novelas crea personajes femeninos atrapados por modelos de mujer predeterminados y les dibuja un camino de lucha, resistencia y búsqueda. Critica los modelos impuestos a las mujeres en la publicidad y en la moda, que considera una trampa para que las mujeres estén

⁹Según el estudio titulado *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: Actualidad, post-modernidad y Guerra Civil* (2018), el primer grupo termina cronológicamente con *Atlas de geografía humana*, marcado con la búsqueda de identidad; y el segundo empieza con *Los aires difíciles*.

¹⁰ Sus novelas salvo la del análisis y las premiadas son las siguientes: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Nosotras que no somos como las demás* (1999), *De todo lo visible y lo invisible* (2001), galardonada con el Premio de Primavera de Novela, *Una historia de amor como otra cualquiera* (2003), *Un milagro en equilibrio* (2004), galardonada con el Premio Planeta, *Cosmofobia* (2007), *Lo verdadero es un momento de lo falso* (2010), *El contenido del silencio* (2011), *Dios no tiene tiempo libre* (2013), *Le don empoisonné de la folie* (2017), *Por qué el amor nos duele tanto* (2017).

alienadas de su cuerpo y de esta manera no puedan utilizar su capacidad personal y acepten el modelo impuesto por la sociedad. Por ejemplo, en su cuarta novela,¹¹ *De todo lo visible y lo invisible*, se trata de todo eso de forma ficcional e irónica. Esta novela narra la historia de amor entre Ruth y Juan, en la que Ruth tiene un yo fragmentario. Es un personaje que es consciente de las dos mujeres que hay dentro de sí misma, que tiene baja autoestima, que tiene relaciones amorosas dependientes, que lucha para liberarse del alcohol y las drogas, y que al final consigue la independiencia en su relación amorosa y respecto a las drogas (Redondo Goicoechea, 2009:269).

Su otra novela famosa es *Un milagro en equilibrio*, que es más autobiográfica. La obra, donde se presenta la figura de una madre fuera de la norma, trata de la experiencia de la maternidad de la autora. Destaca en esta novela el hecho de que la protagonista es escritora y que para ella escribir es fundamental para orientarse en la vida y descubrir más sobre su madre (Johnson Schumm, 2015:254).

Etxebarria es conocida por su valentía a la hora de hablar de temas tabú y sus obras nacen de la “apuesta por la libertad individual y de una ubicación marginal en la vida” (Redondo Goicoechea, 2009:271). La condición subversiva de su novelística parece estar confirmada por sus palabras al definir la novela actual: “[...] la novela, [...] no se atiene a lo comúnmente aceptado” (Etxebarria, 2009:347). La misma autora comenta lo siguiente sobre el papel del novelista y sobre sus propias novelas:

“Creo que el papel del novelista consiste en tomar las verdades comunes para hacer que cobren un nuevo sentido, para aportarles un significado más profundo. A partir de ahí, desde el momento en que yo publico mi novela, mi obra queda abierta a la interpretación de cada lector. Algunos la amarán y otros la odiarán, y en ese momento mi obra estará haciéndoles tomar postura sobre la vida: les hara decidir si se sienten afines o no a cuestiones como el feminismo, la legalización de las drogas, los abusos a menores o la concepción de la familia como institución jerárquica.” (Etxebarria, 2009: 341)

Respecto a su opinión sobre la literatura femenina, la escritora defiende que se tiene un estilo propio de crear por el mero hecho de que la creación de una obra tiene que ver con lo que vive el escritor o la escritora. Además, los hombres y las mujeres,

¹¹ En esta parte sólo se mencionan dos novelas suyas que han recibido un premio.

viviendo bajo una desigualdad social, vemos el mundo de manera distinta y esto también se refleja en la literatura (Etxebarria, 2009:352-353). Por ejemplo, opina que las mujeres usan un lenguaje más sensual y con un tono intimista, insisten en explorar los sentimientos, incluyen lo cotidiano en sus obras, utilizan repetitivamente imágenes como el agua o la habitación cerrada, y se distinguen por abordar las escenas eróticas mediante el uso de “un erotismo poético cargado de imágenes” (Etxebarria, 2009:356). En cuanto a los personajes dice:

“[...] la literatura masculina había creado tres prototipos básicos: mujer abandonada, mujer diabólica, mujer rechazada. La femenina crea un nuevo tipo de mujer: ni bella ni rica ni elegante, pero tampoco una amazona ni una prostituta ni una arpía.” (Etxebarria, 2009:356)

Según la autora, además de los personajes, la temática femenina muestra otros rasgos distintivos, pues trata las diferentes relaciones entre las mujeres, como las de madre-hija o el amor-odio que se establece entre amigas. Estos rasgos específicos de la literatura femenina “permiten a las mujeres reconocerse a sí mismas” (Etxebarria, 2009:355), y sigue diciendo: “Y si vamos a morir como mujeres, no nos queda más remedio que vivir y escribir como mujeres. Ahora nos corresponde encontrar una voz propia, una manera de estar en el mundo” (Etxebarria, 2009:354).

La tercera escritora que forma parte del análisis de este trabajo, con la novela titulada *Algo tan parecido al amor*, es Carmen Amoraga, que es periodista y también política. Además de ensayos y cuentos, ha escrito nueve novelas, tres de las cuales han recibido un premio literario¹². En sus novelas suele tratar de lo cotidiano y de la solidaridad, y se observa que muchos de sus protagonistas son femeninos. En una entrevista¹³ afirmaba sobre su última novela, *Basta con vivir*, que esta obra narra la historia de dos mujeres que se salvan ayudándose la una a la otra. Una de las mujeres

¹² Sus novelas salvo la del análisis y las premiadas son las siguientes: *Para que nada se pierda* (1997), galardonada con el II Premio Ateneo Joven de Sevilla de Novela, *Todas las caricias* (2000), *La larga noche* (2003), galardonada con el Premio de la Crítica Literaria Valenciana, *Algo tan parecido al amor* (2007), finalista del Premio Nadal, *El tiempo mientras tanto* (2010), finalista del Premio Planeta, *El rayo dormido* (2012), *La vida era eso* (2014), galardonada con el Premio Nadal, *Enamorar(se)* (2016), *Basta con vivir* (2017). *Palabras más, palabras menos* (2006) es una compilación de artículos; *Todo lo que no te contarán sobre la maternidad* es un libro de ensayo. Sus cuentos se titulan: *Como un ancla*, *Lo que son las cosas*, *(Como si mi vida fuera)* *La letra de un tango*.

¹³ Por falta de estudios académicos sobre su novelística, la información sobre esta autora se basa en lo que expone ella en las entrevistas.

está metida en el mundo de prostitución y tiene que vender a su bebé, y la otra no tiene nada grave, no le sucede nada, y este precisamente es el problema que tiene que resolver (Carceller, 2018:10). Está basada en la historia real de una mujer africana y en ella expresa su propia opinión sobre el tema de la mujer:

"Las mujeres seguimos siendo las más perjudicadas en muchos casos. Seguimos siendo consideradas ciudadanas de segunda categoría, tenemos por encima de nosotras el techo de cristal, seguimos recibiendo una educación machista y seguimos consumiendo programas de televisión que nos relegan al papel de acompañantes que tienen que pelear entre ellas por el "amor" de un tronista. Eso es terrible. Y reducimos la mirada a nuestro mundo, pero si la ampliamos... Hay países y culturas en los que la situación es mucho peor. La violencia de género ha dejado ya más mujeres muertas en el mundo que la guerra de Siria". (en Carceller, 2018:11)

De manera similar, en su primera novela, *Para que nada se pierda*, y en *La larga noche*, se trata también el tema de la prostitución. Se puede decir que aunque al principio se presentan unas historias dramáticas y dolorosas, sus novelas suelen centrarse en la supervivencia y en la esperanza de vivir.

Para la autora, contar tiene un efecto terapéutico (Amoraga, Encuentros: Carmen Amoraga, 2014). Este es un aspecto que se revela también en sus novelas, donde nos enteramos de las historias a través de los personajes, que se cuentan los sucesos entre ellos. De este punto arranca la solidaridad que les traerá la salvación.

En cuanto a la escritura dice ella: "[...] creo que escribir tiene un efecto sanador y terapéutico para quien escribe y para quien lee. Si escribes, si cuentas lo que te pasa, ya te sientes un poco mejor y eso es algo que saben todos los que escriben, pase lo que pase con sus escritos" (Amoraga, Encuentros: Carmen Amoraga, 2014). Y, respecto a la cuestión de si existe una literatura femenina, la autora lo expresa con las siguientes palabras:

"No existe esa literatura femenina igual que no existe la literatura masculina. Pienso que al utilizar el término "literatura femenina" suele hacerlo de forma despectiva, como si se refiriese a una literatura menor. Las autoras escribimos cada una desde nuestra individualidad, por supuesto con nuestro estilo propio, nuestros temas recurrentes y nuestro imaginario construido a través de distintas vivencias. Quizá las mujeres que escribían en el siglo XIX

vivían en distintas partes del mundo la opresión por ser mujer, y, por descontado, tenían acceso al mismo tipo de educación porque incluso con discriminación pertenecían a una clase social lo suficientemente alta como para saber leer y escribir, algo a lo que muy pocas mujeres tenían acceso. Pero hoy en día, hablar de literatura femenina es tan absurdo como hablar de literatura de rubios, de altos, de bajos, de gordos, de flacos.”¹⁴ (Amoraga, Entrevista con Carmen Amoraga, 2020)

La cuarta y última escritora de este trabajo, cuya novela titulada *La carne* forma parte del análisis, es Rosa Montero, quien también es periodista. Ha escrito diecisiete novelas¹⁵, además de novelas juveniles, relatos, cuentos infantiles, ensayos, artículos, reportajes de viaje, guiones para el cine y el teatro.

La escritora es una de las más conocidas después de la Transición. En sus novelas utiliza el estilo del **New Journalism** de América del Norte y aplica la técnica del reportaje periodístico. Vende muchos libros porque suele tratar de mujeres que rompen con el rol asignado por la sociedad, se enfrentan a sus parejas, eligen libremente la maternidad, tienen el coraje de vivir experiencias nuevas y rompen modelos lingüísticos establecidos (Nieva de la Paz, 2007:128-129).

Elena Gascón Vera analiza tres obras suyas —*Crónica del desamor*, *Te trataré como a una reina* y *La función Delta*— y habla de algunos aspectos comunes. Por ejemplo, trata de mujeres sumidas en la destrucción por culpa de los hombres y desarrolla la idea de que la autonomía de la mujer es la única manera de realizarse personalmente. Pero la autonomía no es sólo económica, sino que también implica el conocimiento del propio cuerpo, las necesidades sexuales y saber expresarlo con palabras. La académica defiende en su análisis que cuando las mujeres liberan su

¹⁴Información obtenida en una pequeña encuesta realizada a través de correo electrónico a la propia Carmen Amoraga, de fecha 22.12.2020.

¹⁵Sus novelas salvo la del análisis y las premiadas son las siguientes: *Crónica del desamor* (1979), *La función Delta* (1981), *Te trataré como a una reina* (1983), *Amado amo* (1988), *Temblor* (1990), *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997), galardonada con el Premio Primavera de Novela, *El corazón del tártaro* (2001), *La loca de la casa* (2003), galardonada con el Premio Qué Leer 2004 al mejor libro del año, el Premio Grinzane Cavour al mejor libro extranjero publicado en Italia en el 2005, el Premio “Roman Primeur” 2006 (Francia) y Grand Prix Littéraire de Saint-Emilion, Pomerol, Fronsac (2005-2006), *Historia del rey transparente* (2005), galardonada con el Premio Qué Leer 2005 al mejor libro del año, y Premio Mandarache 2007, *Instrucciones para salvar el mundo* (2008), galardonada con el Premio de los Lectores del Festival de Literaturas Europeas de Cognac, *Lágrimas en la lluvia* (2011), *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), galardonada con el Premio de la Crítica de Madrid (2014) y Prix du Livre Robinsonnais 2016 dans la catégorie Romans étrangers de la Bibliothèque du Plessis Robinson, *El peso del corazón* (2015), *Los tiempos del odio* (2018), *La buena suerte* (2020).

libido también liberan su palabra (Gascón Vera, 1992:84-87). Otra investigadora, Francisca López, analiza *Te trataré como a una reina* en el marco del lenguaje y dice que el tipo de lenguaje de la novela tiene su origen en la cultura popular, el periodismo y la televisión. Los que no tienen su propia palabra están condenados a que este lenguaje sea lo que dé sentido a su existencia. La investigadora comenta que hay mitos que determinan la experiencia femenina con una mentalidad masculina, y añade que esta novela es una alerta para las mujeres sobre los peligros de creer en estos mitos (López, 1995:160). La investigadora Haydeé Ahumada Peña ha trabajado sobre las primeras siete novelas de la escritora¹⁶ y ha llegado a la conclusión de que en ellas prevalece una voz crítica sobre algunos temas como el poder, la identidad, la escritura, la muerte, el tiempo y la relación entre hombres y mujeres. Asimismo, comenta que Montero analiza la relación entre el género y el poder, e intenta eliminar el carácter sagrado a ciertos códigos tradicionales como el reportaje periodístico, el formato histórico, la novela rosa, etc. (Ahumada Peña, 1999:163-165). Otra investigadora, Andrea Rössler, trabaja sobre las primeras cinco novelas¹⁷ de la escritora y dice que Montero aplica en ellas “una mirada específicamente femenina a la sociedad española moderna” (Rössler, 1994:181). Dedicar una especial atención a *Te trataré como a una reina* y dice que los dos niveles textuales en la novela simbolizan dos discursos: el masculino, que se toma por verdadero y objetivo, y el femenino, que se transmite a través de “una acción novelesca ficticia” (Rössler, 1994:186).

En cuanto a sus novelas del tercer milenio existen escasos estudios. En este contexto, cabe resaltar el trabajo hecho por Sandra J. Schumm sobre *El corazón del Tártaro*. En él se hace hincapié en el intento realizado en esta novela por descubrir y saber más sobre la madre, y llegar a entender la depresión o la debilidad que ella sufría (Johnson Schumm, 2015:253). Entre los personajes de sus novelas del tercer milenio,

¹⁶En dicho estudio, la investigadora analiza las primeras siete novelas de Rosa Montero, mencionadas cronológicamente en la anterior nota a pie de página. Su análisis está basado en la teoría foucaultiana del poder, que defiende que la realidad se construye y se impone por el discurso de las personas que tienen el poder. En este contexto, el sujeto también se construye en el lenguaje de esta misma manera. Las novelas están analizadas desde esta perspectiva, y se señala la sospecha sobre una construcción cultural —dominante masculina— en los libros escritos por mujeres. La investigadora defiende que en el sistema de autoridad instituido, la escritura de las mujeres es importante para detectar las estrategias de poder que las formas de representación consignan en la construcción genérica (Ahumada Peña, 1999:30). Para más detalles, se puede consultar el libro en la bibliografía.

¹⁷Más el libro infantil *El nido de los sueños* (1991).

el que más destaca es Bruna Husky, la detective cyborg, que aparece en *Lágrimas de la lluvia* y sigue en *El peso del corazón* y *Los tiempos del odio*, que forman parte de una serie. La investigadora Pilar Martínez Quiroga, refiriéndose a Bruna Husky, sostiene que “las protagonistas de sus últimas novelas continúan mostrando un fuerte compromiso feminista” y sugiere una nueva etapa en su novelística: la etapa transfeminista¹⁸. Y añade que, para lograrlo, Montero recurre a “la ciencia ficción, a la metáfora del cyborg y a la recuperación de las estrategias feministas como la solidaridad” (Martínez Quiroga, 2018:307).

En el capítulo siguiente se va a tratar la teoría feminista posestructuralista en la que se basa el análisis de las cuatro obras de las escritoras mencionadas en este subcapítulo.

¹⁸Pilar Martínez Quiroga lo explica así: Es un movimiento que comienza en España en los 90 influido por el movimiento queer y LGTBI y los grupos anticapitalistas de izquierdas. Se amplía para incluir a los que están oprimidos por el patriarcado. Está en contra de la dicotomía de género (Martínez Quiroga, 2018:312). La investigadora describe la relación entre el transfeminismo y el personaje Husky de la siguiente manera: Husky crea una comunidad variada, “no sólo compuesta por mujeres blancas, de clase media y con una sólida formación académica”. Esta definición cumple con el sujeto del feminismo de la segunda ola. En su comunidad se encuentran también “humanos ancianos, mujeres humanas, mutantes y alienígenas”. De esta manera, se acerca a una definición más ajustada al sujeto plural que defiende el transfeminismo (Martínez Quiroga, 2018:313).

SEGUNDO CAPÍTULO

TEORÍA LITERARIA FEMINISTA POSESTRUCTURALISTA

Introducción

El posestructuralismo aparece después de 1960 como un movimiento intelectual, como una reacción contra las fallas de los pensamientos estructuralistas y existencialistas. Mientras que el estructuralismo se basa en las estructuras y el existencialismo en los individuos para definir la vida social, el posestructuralismo defiende que la vida social se compone de ambos. Sin embargo, las estructuras en el posestructuralismo no son sistemas universales ni cerrados; al contrario, son abiertos y cambiantes.

Como afirma Nicola Gavey, muchas teorías, que forman parte de este trabajo, están influidas por ello:

“El posestructuralismo se refiere a una colección amplia de teorías influidas por lingüistas posstrukturalistas, el marxismo (particularmente la teoría de ideología de Althusser), el **psicoanálisis** (especialmente los refríos de Lacan), el feminismo, las “nuevas feministas francesas” (Kristeva, Cixous, Irigaray) y los estudios de Derrida, Barthes y Foucault.” (Gavey, 1989:460)¹

En cuanto al sujeto, el posestructuralismo se opone a la idea cartesiana de sujeto, que defiende que el ser humano como sujeto es racional y su conciencia es completa. Según los posestructuralistas, el lenguaje nos convierte en sujeto; en otros términos, el sujeto se construye a través del lenguaje. Todo lo que el sujeto produce y construye también es producido y construido por el lenguaje, la cultura, la ley, el discurso y la inconciencia (Demirtaş, 2015:32-33). Foucault localiza las reglas que controlan las definiciones y la terminología lingüísticas patriarcales o sexistas; y defiende que dado que todo se contruye, entonces también se puede deconstruir (Humm, 1994:135). Su relación con el feminismo es evidente en su deducción de que

¹ La traducción es mía.

las reglas que determinan lo que es normal o racional silencian lo que excluyen. Los individuos que llevan a cabo prácticas discursivas particulares tienen que obedecer una serie de reglas tácitas al hablar o al pensar; si no, son etiquetados de locos y son omitidos (Selden, et.al., 1997:185).

Los posestructuralistas defienden que el sujeto es capaz de crear nuevas subjetividades y nuevos procesos de llegar a ser sujeto, a través de lo cual crear nuevas oportunidades de vida y de existencia. Con estos nuevos estilos de existencia, el sujeto puede transformar al individualismo o la identidad impuestos. Del mismo modo, el escritor como sujeto es capaz de subvertir, deconstruir y reconstruir el texto compuesto de modos de escribir y narrar convencionales. Este escritor tiene la capacidad de crear otro mundo y otro lenguaje con ello (Demirtaş, 2015: 35-38). De manera similar, las investigadoras Bronwyn Davies y Susanne Gannon ofrecen algunos principios para el análisis posestructuralista feminista de los textos. Según estos principios, los discursos de acuerdo al género no son transparentes ni inocentes, en el sentido de que los sujetos, al describir lo que ven y piensan, lo hacen necesariamente condicionados por el mundo que los rodea (Davies y Gannon, 2005). Asimismo, según Judith Butler, la formación del sujeto precede a las relaciones sociales. En otros términos, el sujeto está constituido en un contexto cultural. Sin embargo, esto no implica que el sujeto constituido de esta manera está determinado; es justo lo contrario: su capacidad de acción, su *agencia*, depende de su ser construido. Es decir, el sujeto no es un producto sino que siempre está en proceso de resignificación (Butler, 1992:12-13). Gracias al posestructuralismo, el sujeto racional consciente se descentra y el juego del deseo y el inconsciente quedan destacados. De este modo, nuevas formas de ver son posibles y pueden generarse nuevas subjetividades. La manera de formar la realidad no proviene de nuestra esencia, pero llegamos a apropiárnosla, la defendemos, nos entendemos a nosotros mismos a través de ella. La experiencia de género se constituye a través de múltiples discursos que dan origen al entendimiento y a las emociones. Para entender la experiencia de género de uno mismo y la de los otros, hay que reconocer la ambivalencia y la contradicción. El sujeto racional se constituye a través de las interpretaciones que carecen de oposiciones y multiplicidad (Davies y Gannon, 2005:319-320).

En cuanto al lenguaje, los posestructuralistas afirman que no es una herramienta utilizada para describir el mundo, sino que es lo que hace posible describir el mundo. El lenguaje no es un sistema impersonal, sino que siempre se expresa con otros sistemas y, sobre todo, con procesos subjetivos (Selden, et.al.,1997:152). Partiendo de esto, señalan que no nos entenderíamos a nosotros mismos ni al mundo si no fuera por el lenguaje; esto es, el lenguaje no es un aparato representativo de los significados que ya tenemos, sino que es donde se crea el sentido. Basándose en la idea saussureana de la arbitrariedad de los signos lingüísticos, los posestructuralistas defienden que la naturaleza del significado es cambiante. El significado, al no ser fijo, abre la puerta a jugar libremente e infinitamente con él. De esta manera, el significado se limita a ser un comentario y ningún comentario puede ser definitivo (Demirtaş, 2015:45). Fue Foucault quien analizó detalladamente el sistema de los discursos de la locura, la medicina, las cárceles y la sexualidad, que influyó en la crítica literaria, la filosofía y las ciencias sociales. Este filósofo defiende que el lenguaje real es el que se permite ser real gracias a la gente y a las instituciones que controlan su formación y su desarrollo (Humm, 1994:134-135).

En cuanto a la realidad, el posestructuralismo propone que ninguna realidad puede manifestar algo enteramente y que cada realidad en el curso de las apariencias subjetivas refleja un punto de vista específico (Demirtaş, 2015:47). Entonces, las palabras no tienen significados o realidades absolutos; sólo se puede hablar de una realidad cambiante, parcial y no continua. Esto nos lleva a la siguiente afirmación de Foucault: “La realidad se produce” (Foucault, 2007:173). En este contexto, como enuncia Barthes, la literatura es el proceso de producir el significado y no el propio significado. Entonces, ni para el lector ni el escritor el lenguaje es un medio para captar o emitir una verdad o realidad sólida (Selden, et.al., 1997:155-156). Además, el autor del texto no tiene nada que ver con el significado; la expresión de Barthes “la muerte del autor” se usa justo para explicar que es el texto el que produce el significado y no el autor (Barthes, 1977).

Una de las figuras principales del posestructuralismo es Jacques Derrida, quien aporta nuevos términos como **logocentrismo**, **fallogocentrismo**, **deconstrucción**² y

² Se trata de la **deconstrucción** más detalladamente en 2.2.

différance. Empezando por el **logocentrismo**, se puede afirmar que proviene de la idea de que un signo lingüístico es el signo de un objeto o una noción que ya existe antes y fuera del lenguaje (Moran, 2002:199). A lo que Derrida se refiere con **logocentrismo** es a poner las palabras en el centro y omitir el significado; en otros términos, desear el centro para garantizar la presencia. Basándose en la misma idea, acuña el concepto **différance**, que implica que el significado se difiere porque un significante está en relación con otros significantes; su significado se atribuye a ellos y esta cadena no tiene fin. En este contexto, propone que el lenguaje es como una red ilimitada y cambiante, tejida por los juegos de la **différance**. Entonces, Derrida pone sobre el tapete la cuestión de si los textos en la literatura dicen de verdad lo que tratan de decir. Según él, cada texto tiene un marco y todo lo que queda fuera de él está expuesto a la **deconstrucción** (Hitchcock, 2013:195). Lo que dice un texto está relacionado también con lo no dicho en él; el significado de un texto es siempre resbaladizo y no fijo. Por último, acuña el término **falogocentrismo** uniendo **logocentrismo** y falocentrismo. Utiliza este último para definir la mentalidad occidental que considera el falo como símbolo de poder y que se manifiesta en oposiciones binarias como hombre/mujer, construyendo así una jerarquía y colocando lo masculino en una posición primaria.

En el contexto del feminismo, se puede afirmar que los movimientos estudiantiles de 1968 en París, el movimiento de liberación de las mujeres británicas en los 60 y la fundación de la Organización Nacional de Mujeres en 1966 en los EE.UU. generaron un gran cambio en los conceptos de mujer, cultura y subjetividad, que afectó a las suposiciones del poder y las formas del lenguaje. Se empezó a identificar las poderosas ideologías que moldean el lenguaje y los críticos acudieron al posestructuralismo porque suponía una crítica de la cultura contemporánea. El feminismo, como el posestructuralismo, ataca valores universales y busca explorar múltiples tipos de discurso. Ambos examinan textos literarios y sociales para ver lo que describen y lo que hacen para ocultar sus propias ideologías. Si las construcciones de género se pueden deconstruir por los críticos literarios, entonces las identidades en escritura pueden librarse de las construcciones misóginas (Humm, 1994: 133-135). Lo que el posestructuralismo y el feminismo tienen en común es que rechazan la

posibilidad de una verdad absoluta. Las feministas han observado que la realidad y la verdad en la sociedad occidental tienden a ser construcciones masculinas que sirven para continuar los intereses patriarcales de poder. Entonces, el punto de partida de las feministas ha sido producir nuevas verdades, y así levantar sospechas sobre la idea de una verdad y una realidad únicas (Gavey, 1989:462).

El feminismo posestructuralista tiene como objetivo alterar la categoría binaria de mujer y varón, “visibilizando el poder constitutivo de las prácticas lingüísticas y desmantelando su aparente inevitabilidad” (Davies y Gannon, 2005:318). Su preocupación principal es mostrar cómo se crean y se expresan las relaciones de género. Las distintas voces, según los críticos literarios del feminismo posestructuralista, han de ser escuchadas. Como el feminismo se dedica a la representación de la mujer y a crear un espacio social para ella, se centra en los temas del género y la subjetividad. Por otro lado, puesto que el posestructuralismo sostiene que los términos como “el mismo”, “experiencia”, “autor” no son estables, ha creado controversia al respecto:

“El amor del posestructuralismo por descentrar, deconstruir y por los finales abiertos parece a muchas feministas una amenaza de la legitimidad de un movimiento mundial dedicado a crear un espacio social para las circunscripciones de las mujeres. Sin embargo, las críticas feministas literarias utilizan el posestructuralismo de manera positiva para alterar el canon literario. Ellas han descubierto una nueva escritura de mujeres, han reconstruido las categorías culturales y literarias y han neutralizado las imágenes sexistas.” (Humm, 1994:145)³

Davies y Gannon describen lo que intenta hacer el posestructuralismo feminista: la investigación basada en esta teoría se enfoca en ir más allá de lo que ya se sabe, o sea, en romper el molde. Su objetivo no es especificar las diferencias entre los que se categorizan como mujer y hombre, sino aumentar las posibilidades, deshacer las maneras de pensar sobre lo masculino y lo femenino, considerar el poder como algo construido a través del discurso y que depende del espacio donde se crea (Davies y Gannon, 2005:319). El posestructuralismo feminista atiende a formas del

³ La traducción es mía.

realismo como los monólogos interiores, la caracterización coherente, la trama heurística para llamar la atención sobre el punto de vista de la mujer, y afirma que este punto de vista está construido (Humm, 1994:139). A través del análisis de los textos, dejan de manifiesto cómo las relaciones de poder se construyen y se mantienen. Se muestra que el término dominante en cualquier oposición binaria parece racional, normal y natural, mientras que el término secundario parece justo lo opuesto. En palabras de Gavey, “En vez de ‘descubrir’ la realidad, ‘revelar’ la verdad o ‘destapar’ el hecho, el feminismo posestructuralista se interesaría por perturbar y desplazar los conocimientos dominantes (opresivos)” (Gavey, 1989:463).

Para conseguir todo esto, al analizar los textos literarios la crítica feminista posestructuralista acude a métodos como el **psicoanálisis**, la **deconstrucción** y la **écriture féminine**, de los cuales se da una idea general en los subcapítulos siguientes.

2.1. Psicoanálisis

El **psicoanálisis** aparece a finales del siglo XIX con Sigmund Freud. Además de Freud, entre las figuras importantes de esta teoría destacan Carl Jung, Melanie Klein y Jacques Lacan. Independientemente de la escuela —freudiana, junguiana, kleiniana o lacaniana—, el **psicoanálisis** se basa en la idea de que la sexualidad es el factor clave en la construcción del sujeto. Todas las escuelas del **psicoanálisis** tienen en común la búsqueda en la mente de imágenes estructurales que señalen la manera en que el presente está determinado por el pasado, en relación con la historia sexual del sujeto. El origen de esta historia es la sensación de pérdida experimentada por el sujeto al separarse del cuerpo de la madre, lo cual aparece en todos los casos investigados (Wright, 1993:764). Lo que tienen en común el **psicoanálisis** y la crítica literaria es fundamentalmente la articulación de la sexualidad en el lenguaje. El **psicoanálisis** —en relación con el paciente— y la crítica literaria —en relación con el texto— utilizan métodos parecidos, en el sentido de que tratan a los pacientes/textos como códigos que representan lo reprimido o lo no dicho. Los críticos literarios psicoanalíticos se centran en las motivaciones de los autores y los personajes literarios y analizan lo escondido en los textos y la recepción de todo esto por parte de los

lectores. Este tipo de crítica literaria incluye la psicodinámica de los personajes y los autores femeninos, el **psicoanálisis** de la metáfora textual y el estudio de la psicodinámica de los lectores. Lo que es común a todos los tipos de teorías psicoanalíticas es escribir sobre la diferencia de género (Humm, 1994:117). La crítica feminista psicoanalítica acude al **psicoanálisis** para explicar la correspondencia entre el inconsciente femenino y su manifestación en el discurso; en otras palabras, la relación entre la producción y la organización de lo femenino en el lenguaje, y también la inestabilidad de la identidad compartida por los autores y los lectores. Como expone Elizabeth Wright, “la investigación feminista psicoanalítica quizás tenga el potencial de llegar a ser la forma más radical de la crítica psicoanalítica porque se ocupa significativamente de la construcción de la subjetividad⁴” (Wright, 1993:774). Dentro del marco de la construcción de la feminidad en el lenguaje, el **psicoanálisis** ofrece una lectura de lo femenino que no está enraizada totalmente en la construcción social de la feminidad ni tampoco enteramente en la biología, sino que ofrece una lectura basada en el lenguaje y la subjetividad.

Como Freud crea la base del **psicoanálisis** y Lacan parte de las ideas freudianas, es necesario hablar brevemente de los conceptos principales de Freud y su aportación a la crítica literaria feminista. Freud acudía al **psicoanálisis** para investigar los procesos mentales inalcanzables mediante el análisis del inconsciente. Según él, lo reprimido es parte del inconsciente y se manifiesta repetidamente en forma de sueños, lapsus verbales, actos accidentales y síntomas neuróticos. Freud utiliza los sueños como una herramienta del **psicoanálisis** porque, según él, los sueños representan la realización de los deseos en el inconsciente que están censurados por la mente consciente, o también porque son tabúes en la sociedad o amenazan la integridad del ego. Lo reprimido aparece en los sueños a través de la metonimia y la metáfora, lo cual hace posible analizar cada caso. Entre lo reprimido se encuentra también el **complejo de Edipo**. Este complejo es el deseo amoroso que tiene el niño hacia la madre. El miedo de ser castrado por el padre hace que el niño renuncie a su madre. Luego, el niño hace un pacto simbólico con el padre para resolver el **complejo de Edipo**. Según este pacto, renuncia a su madre y se identifica con su padre con la

⁴ La traducción es mía.

esperanza de encontrar cuando sea mayor a una mujer como su madre, por la que ya sí pueda tener deseos amorosos. La manera en que se resuelve este amor por la madre determina la identidad sexual para ambos sexos. El niño, al renunciar a la madre, llega a creer que la ausencia del pene en las mujeres es ya la consecuencia de la castración. Por otro lado, la niña, al renunciar al padre, se identifica con la madre; en otras palabras, con la que carece de pene, y atribuye esa falta a la incapacidad de la madre (Ellmann, 1994:12).

Freud expone que el comportamiento del ser humano está basado en dos instintos: la satisfacción libidinal y el acto de protegerse. La pulsión de la satisfacción es destructiva si no se controla. Para tenerla bajo control es necesaria la civilización y el orden social. Para crear tal civilización se necesita convertir el deseo reprimido por la madre en algo sublimado, modificando el fin y cambiando el objeto. En este caso, el ser humano lo orienta hacia, por ejemplo, el arte y la literatura (Hitchcock, 2013:29-30).

Para hablar de la contribución de Freud al feminismo y la crítica literaria, cabe decir que el estado de la feminidad llegó a ser el centro del discurso teórico occidental gracias a él. El **psicoanálisis** intenta entender cómo surge la feminidad, analizando las historias individuales de los pacientes femeninos. Basándose en los resultados de estos casos, Freud ofrece un conocimiento objetivo de cómo se experimenta la feminidad en la mente de cada mujer, partiendo del uso del oído y del lenguaje; es decir, separó el **psicoanálisis** de la biología, cambiando el foco de la atención de la fisiología hacia la palabra hablada y posteriormente escrita.

Los términos y conceptos freudianos son importantes para la crítica literaria porque explican y describen los patrones del comportamiento de los personajes literarios. Además, Freud, al hablar de la importancia del placer y el deseo en la formación de la psiquis del individuo, expuso que estas pulsiones se pueden analizar a través de los símbolos, las metáforas y las condensaciones en los sueños, que actúan como representaciones de lo inexpresable y de lo reprimido (Humm, 1994:119).

Lacan, recurriendo a la lingüística saussuriana y reformulando las ideas básicas freudianas, expone que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” (Lacan, 2013b:26). Con esta frase crea el punto de vista posestructuralista del sujeto. Según este punto de vista, la conciencia y la cultura surgen como el resultado de un proceso

en el que el inconsciente tiene un papel significativo al ser la fuerza impulsora del lenguaje. El lenguaje ya no se considera objetivo y neutro, sino que se toma como el medio con el que se construye la subjetividad. En el modelo lingüístico del inconsciente de Lacan, la identidad llega a ser **la subjetividad en el lenguaje** y está constantemente habitado por el Otro en la intersubjetividad del lenguaje. De la misma manera que los significantes adquieren sentido en relación con otros significantes, el sujeto y el Otro —al que se dirige el sujeto— nacen simultáneamente y están en interacción el uno con el otro.

Lacan sustituye el modelo triangular de identidad de Freud —que está basado en el ello (id), el ego y el superego— por tres planos de la psiquis del niño, que son el imaginario, el simbólico y el real. El imaginario corresponde a la etapa pre-edípica, es decir, el reflejo de nuestra imagen que está separada, generalmente, de la imagen de la madre que forma la base de nuestra identidad. Esta identidad es imaginaria porque depende de nuestra identificación con otra persona u otra cosa externa a nosotros mismos. En esta etapa llamada por Lacan **el estadio del espejo**, el yo o el ego siempre se fusionan con otras personas u otras cosas, y después forman parte de nosotros, como la imagen que vemos en el espejo. De esta manera, el niño se da cuenta de que no forma una unidad con la madre, como solía creer hasta los seis meses. Lacan señala que verse en el espejo,

“[...] rebota en seguida en el niño en una serie de gestos en los que experimenta lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado, y de ese complejo virtual con la realidad que reproduce, o sea con su propio cuerpo y con las personas, incluso con los objetos, que se encuentran junto a él.” (Lacan, 2013a:99)

Hasta que no adquirimos el lenguaje, el reconocimiento de la diferencia sexual se origina en el **orden simbólico**, donde los significados aparentemente fijos que se nos ofrecen en el sistema lingüístico basado en las diferencias nos proporcionan —según parece— un sentido estable de la identidad. Para Lacan, el primer signo con el que se encuentra el niño es el falo. Su significado posibilita el acceso del niño a todos los demás significados simbolizados de la misma manera en el lenguaje (Minsky, 2000:97). El falo llega a ser el significante primario y sólo consigue su significado en

relación con su opuesto, que es su ausencia, el agujero, y representa el momento en el que la **ley del padre** prohíbe el deseo por la fusión con la madre. Lacan insiste en que el poder simbolizado por el falo está basado en la castración simbólica; en otras palabras, se obtiene el género a costa de la pérdida de la madre como objeto de deseo e identificación. Por último, es en el plano real donde el niño se encuentra íntegramente con la madre. En este plano no hay palabras y los órganos sexuales femeninos tienen el mismo estatus que su equivalente masculino. Lo real se somete a un proceso de desplazamiento y recodificación a través del imaginario. Por consiguiente, el pene se convierte en un objeto de significación, más que en un órgano biológico, a costa de la sexualidad femenina, lo cual se considera una mutilación o castración (Grosz, 1991:117). El lenguaje funciona de acuerdo con oposiciones binarias, y el reconocimiento de la diferencia sexual inicia al niño en lo Simbólico como un sujeto con género. Este reconocimiento está basado en el conocimiento de la posesión o no del falo, cuyo significado simbólico está vinculado con la innegable visibilidad del pene como la única marca de la diferencia significativa entre el niño y la niña. El significado del falo no reside en el pene real, sino en su relación simbólica con el padre, al que se refiere como **el nombre del padre** en lugar del padre real freudiano. El falo como significante puede funcionar como otros significantes en el lenguaje, que adquieren significado en oposiciones binarias. Dicho de otro modo, la mujer tiene que ser construida como *carente* para que el hombre se considere poseedor del falo, que es a la vez el objeto de deseo de la mujer. A diferencia del hombre, la mujer entra en el **orden simbólico** del lenguaje sólo como carencia, como el lado subordinado de la oposición binaria entre los sexos, de la que depende la existencia del yo del sujeto masculino. Esta subjetividad masculina en la teoría de Lacan, como en la de Freud, favorece al sujeto masculino frente al femenino y se confronta con una cultura que está manejada por un deseo que no es el suyo. Es decir, como el deseo por el falo significa desear aquello de lo que se carece y también lo desea la madre, la única manera que tiene la niña de obtenerlo es llegar a ser el objeto de deseo del hombre.

Como exponen Teresa López Pardina y Asunción Oliva Portolés, “La influencia de Lacan ha sido enorme porque ha tenido la virtud de reubicar la desigualdad biológica —que estaba en la base de la concepción freudiana— en un

terreno simbólico” (López y Oliva, 2003:23). La teoría de Lacan influye en críticas feministas como Juliet Mitchell, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous, entre muchas otras, que desarrollan sus ideas y crean sus propias teorías.

2.2. Deconstrucción

La **deconstrucción** emerge en Francia en los 60 y es una técnica desarrollada principalmente por el teórico francés Jacques Derrida, y Paul de Man. Esta técnica sirve para leer los textos literarios y criticar las instituciones políticas. Derrida acuña el término **deconstrucción** basándose en la idea de que la mentalidad occidental depende de dicotomías como identidad/diferencia, occidental/oriental, cultura/naturaleza, hombre/mujer, blanco/negro, etc., una jerarquía en la que uno de los términos es positivo y el otro, negativo. La función de este sistema es la siguiente: para que un término sea positivo, el otro tiene que ser negado u oprimido. Derrida intenta demostrar que esta jerarquía, es decir, la positividad o negatividad de los términos, es algo construido y no proviene de la esencia de las cosas. Cada concepto está inscrito en una cadena o sistema donde hace referencia a otros conceptos gracias al juego sistemático de las diferencias (Derrida, 1973: 140). La lectura deconstructiva tiene como objetivo revelar este juego de significados que concede a cualquier estructura su calidad inestable. Con la **deconstrucción**, Derrida aspira a descomponer los procesos de producción que engendran y naturalizan estas dicotomías.

Derrida ofrece como ejemplo la dicotomía escritura/habla, a la que denomina “una jerarquía violenta”. El habla no necesita la presencia de un escritor pero siempre necesita la presencia inmediata de una persona. Por esta razón, el pensamiento occidental construye una jerarquía en la que la escritura es algo secundario y contamina el habla con su materialidad (y llama *fonocentrismo* a la obsesión del pensamiento occidental acerca del habla). Sin embargo, esta jerarquía se puede deshacer a partir de la arbitrariedad de los signos —que no tienen una relación natural con la realidad. En otros términos, el habla y la escritura mantienen la misma posición frente a la realidad.

Además, que un signo esté en relación con otros signos es aplicable no sólo a la escritura sino también al habla. Esto quiere decir que ambos son procesos de significación que carecen de presencia. Con esta afirmación se revierte la jerarquía, lo cual marca el inicio de la **deconstrucción**. Este proceso se compone de tres pasos: darse cuenta de la jerarquía, revertirla y no crear una nueva. En un texto literario hay que encontrar el momento en el que el texto transgrede las leyes que el mismo texto parece haber establecido (Selden, et.al, 1997:172-173).

Jack M. Balkin, al explicar la **deconstrucción**, resume el ejemplo de la dicotomía lengua/habla diciendo que el privilegio concedido a la lengua por Saussure crea una contradicción, ya que el lenguaje emergió cuando no había un sistema establecido de diferencias que formara un lenguaje. Entonces, el lenguaje debió de empezar con actos de habla que se consolidaron para crear un sistema lingüístico, pero por otro lado estos actos de habla no se habrían entendido sin una estructura preexistente que permitiera la comprensión de algunos gruñidos primordiales. Esto demuestra que el habla y la lengua son interdependientes y ninguno de ellos puede ser un concepto privilegiado. Luego Balkin afirma que con la **deconstrucción** Derrida no niega que el habla dependa de la lengua, sino que la lengua depende también del habla, y ambos términos están interrelacionados en un sistema de interdependencias y diferencias (Balkin, 1987:9-10).

Derrida, al hablar de la actividad de la lectura deconstructiva, afirma que al leer un texto él mismo deja a un lado los puntos que parecen ser importantes y centrales. En otras palabras, no se centra en ellos y se enfoca en los puntos secundarios, laterales, los que están en la periferia, y esta es la manera de entender cómo funciona el sistema textual (Derrida, 1988:44).

Según Derrida, el sistema del lenguaje tiene un centro que domina sobre los otros elementos del mismo, estableciéndose así una jerarquía. A pesar de que los elementos del sistema están sometidos al control de ese centro, el propio centro no está sujeto a las reglas que organizan el sistema. El centro del lenguaje es su valor comunicativo. Entre los tipos de lenguaje que no están bajo el control del centro se encuentra, por ejemplo, el lenguaje poético. Éste puede comportarse de manera libre fuera de la convención social. Derrida llama a este comportamiento libre “los juegos”,

que sirven para mostrar que el lenguaje tiene una capacidad creativa. Para involucrarnos en la sociedad, tenemos que entrar en el eje del centro, que nos obliga a elegir uno de los polos creados por las oposiciones arriba mencionadas. Sin embargo, gracias a los juegos, se puede ver que hay una zona gris entre las dicotomías, en la que ningún significado es fijo (Derrida, 2002). Esto quiere decir que una palabra no puede representar totalmente un pensamiento ni contener totalmente su presencia; es en el lenguaje donde se generan múltiples significados.

Las feministas deconstruccionistas defienden que la mentalidad patriarcal que domina la sociedad en la que vivimos establece oposiciones entre la mujer y el hombre con el objetivo de atribuir un significado particular al género. Con la **deconstrucción**, las críticas feministas intentan descubrir puntos en un texto donde las dicotomías parecen contradecirse. Derrida ataca al falocentrismo, que coloca los valores unitarios masculinos en una posición superior. Aclara que las metáforas sobre la mujer se utilizan en los textos de manera falocéntrica para ratificar la perspectiva masculina. La **deconstrucción** defiende que estas metáforas están ordenadas jerárquicamente, pero que estas oposiciones jerárquicas no son estables y se pueden combatir (Humm, 1994:147). Según Judith Butler, deconstruir el sujeto del feminismo —mujer— no implica su aniquilación sino su apertura a múltiples significaciones. La filósofa asevera que la **deconstrucción** sirve para liberar el sujeto del feminismo de las ontologías maternas o racistas que lo restringen, y también para allanar el camino para nuevos sentidos no previstos (Butler, 1992:16). Entre las numerosas críticas literarias feministas que acuden a la **deconstrucción** en sus ensayos o análisis destacan Barbara Johnson, Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray y Gayatri Spivak⁵.

2.3. Écriture féminine

Lo fundamental en cualquier teoría feminista es cuestionar cómo se producen los significados, discursos y conocimientos. La **écriture féminine** lo logra acudiendo

⁵Barbara Johnson es una feminista estadounidense que recurre a la estrategia de la **deconstrucción** en sus análisis. Es autora de importantes libros como *The Critical Difference* (1980), *A World of Difference* (1987), *The Wake of Deconstruction* (1994) y *The Feminist Difference* (1998), dentro del marco del feminismo deconstruccionista. De las feministas francesas Julia Kristeva y Luce Irigaray se habla en 2.3. Gayatri Spivak analiza, sobre todo, los lenguajes imperialistas. Destaca su libro titulado *Feminism and Deconstruction, Again* (1989), entre otros.

al **psicoanálisis** y la **deconstrucción**. Antes de tratar las preguntas que plantea la **écriture féminine** y explicar lo que defiende, cabe hablar un poco del punto de partida de todo ello.

En la intersección entre el feminismo y el posestructuralismo está la relación de la “mujer” como signo con los términos presuntamente inferiores en las oposiciones binarias, y de estas dicotomías dependen todas las formas de representación cultural, incluso el lenguaje. Ambos discursos plantean un desafío a las suposiciones centenarias que forman el núcleo del pensamiento occidental desde la distinción platónica entre ideas y cosas, que se refuerza después con la separación cartesiana de la mente y el cuerpo. Ambos cuestionan y ponen sobre el tapete “la naturaleza de la identidad y la lógica oposicional y hacen visible el artificio necesario para establecer, legislar y mantener el pensamiento jerárquico” (Poovey, 1996:263). Si la mujer está construida como el otro del hombre, si el modo de pensar y las relaciones de poder favorecen a los hombres, la mujer también piensa, habla, lee y escribe en el mismo sistema, es decir, en el sistema patriarcal. Dadas las circunstancias, el **feminismo francés** habla de la idea de un **lenguaje femenino**. Aunque en los 70 el **lenguaje femenino** apareció, en gran medida, gracias a los estudios de Kristeva, Cixous e Irigaray sobre el lenguaje y la subjetividad, el punto de partida para todas las críticas o autoras del **feminismo francés** es la construcción de la mujer como el otro del hombre y su intención de describir no sólo el sexismo en las construcciones literarias sino también en los sistemas de pensamiento que forman la base de las construcciones literarias. En este trabajo se va a acudir frecuentemente a las teorías de Kristeva, Cixous e Irigaray.

“Lo que une a estas tres autoras es la convicción común de que las estructuras de nuestro entendimiento están codificadas en y por el lenguaje” (Humm, 1994:93). Se basan en la idea de que los sistemas de lenguaje son sistemas de poder y conllevan contradicciones que se pueden detectar y deconstruir; en otras palabras, su objetivo es deconstruir discursos patriarcales. La literatura es un buen instrumento para hacerlo porque trata el inconsciente, es una colección de subjetividades y contiene espacios o momentos en los que otros tipos de subjetividad puedan representarse. En otros términos, las tres autoras se interesan por el papel del lenguaje en la literatura, por las

representaciones lingüísticas de masculinidad y feminidad y por las alternativas que se puedan construir en lugar de las ya existentes (Humm, 1994:95-96).

Para Lacan, el falocentrismo que representa el dominio del falo como significante es inseparable de la estructura del signo. El falo como significante promete una presencia completa y también poder, que no se puede obtener, y por lo tanto amenaza a los dos sexos con el complejo de castración. A este poder paternal, junto con las reglas fijadas por Lacan, lo llama **el nombre del padre** o la **ley del padre**, que es la única manera que tiene el niño de establecer una relación con la sociedad. El niño puede socializarse sólo aceptando la necesidad de la diferencia sexual y de controlar el deseo.

Kristeva e Irigaray comparten la idea de Lacan sobre la primacía del lenguaje en la vida física y la posición sexualizada del sujeto en lo Simbólico. Ambas desarrollan el análisis de la producción de la subjetividad sexuada. Kristeva se centra en la relación entre madre-niño/niña e Irigaray en la relación entre madre-hija; ambos temas no fueron tratados en los estudios de Freud y Lacan. Las dos defienden el poder de lo pre-edípico, que, según ellas, está reprimido y preservado, y sugieren áreas de placer corporal que resisten las demandas del **orden simbólico**.

Kristeva llama la atención sobre lo **semiótico** frente a lo simbólico, que son dos modalidades de todos los procesos de significación cuya interacción es esencial para la sociabilidad, la textualidad y la subjetividad (Kristeva, 1984a:23-24). Las pulsiones experimentadas por el niño en la etapa pre-edípica se parecen al lenguaje pero todavía no pertenecen a uno. Para que el material **semiótico** se convierta en simbólico, tiene que ser estabilizado, lo cual implica la represión de las pulsiones fluidas y rítmicas. La expresión más aproximada al discurso **semiótico** es el balbuceo del niño en la etapa pre-edípica. Las pulsiones psicosomáticas pertenecen a la etapa pre-edípica y están relacionadas con el cuerpo de la madre: el útero, que proporciona la sensación del mar fluyendo libremente, y el pecho de la madre, que envuelve al niño sensualmente, son los primeros elementos de la experiencia pre-edípica (Selden et.al., 1997:142). Lo **semiótico** provee el potencial subversivo de toda la significación. Es la materia prima de la significación; es la materia corpórea y libidinal que tiene que aprovecharse y canalizarse de manera apropiada para las relaciones sociales. Kristeva describe lo

semiótico como “femenino”, una etapa dominada por el espacio del cuerpo de la madre, y lo llama **chora semiótica**⁶ (Kristeva, 1986:95, 97).

El encuentro de lo **semiótico** con lo simbólico en la literatura termina en juegos lingüísticos. Lo que Kristeva llama lo simbólico es el funcionamiento lógico y sintáctico del lenguaje. Lo **semiótico** es lo que hay antes de la imposición del lenguaje. Lo simbólico establece los límites y la unidad de significación; lo **semiótico** contiene lo que no se pueda identificar como signo (Kristeva, 1976:68), es la condición reprimida del lenguaje que se regula simbólicamente, es gramatical y está gobernado sintácticamente. Lo **semiótico** se manifiesta en el texto como una interrupción, una disonancia, un ritmo que no cumple con la narrativa controlada del texto. Se orienta hacia los textos de vanguardia como los de Mallarmé, Proust, Joyce y Artaud, y allí encuentra representaciones de lo **semiótico** que, según ella, son fuentes de **jouissance** —una totalidad de placer— y esto no se puede expresar obedeciendo las reglas simbólicas (Humm, 1994:97).

Irigaray se centra en el análisis y la subversión de la opresión de las mujeres. Está interesada más bien en los procedimientos de los discursos falocéntricos y en la resistencia de las mujeres frente a los regímenes dominados por los hombres. Su objetivo es explorar un nuevo espacio teórico y un lenguaje que arrebatte la autoridad al sistema patriarcal y falocéntrico de las representaciones y que cree una manera de representación para las mujeres. Ella expone que si el cuerpo de la mujer es reconocido como carente por el sistema dominante de representación, la mujer no tiene posibilidad de expresar una feminidad determinada por ella misma. En este contexto, el proyecto de Irigaray es inscribir de nuevo el cuerpo de la mujer y crear perspectivas, posiciones y deseos que sean habitables para la mujer (Grosz, 1991:168-169). El cuerpo femenino o la feminidad que ella defiende no es una identidad dada; lo que busca es escribir de nuevo pero esta vez desde el punto de vista de las mujeres, de su cuerpo femenino, de las posibilidades del cuerpo femenino. Ella acude al

⁶El término deriva de **khôra** de Platón en su diálogo *Timaeus*. Para Platón significa el receptáculo en el que está el universo. Sin embargo, para Kristeva no es sólo un lugar, sino el espacio psíquico de una persona y existe previamente a la adquisición del lenguaje y a la constitución del sujeto. La **chora semiótica** está marcada por la relación del bebé con el cuerpo de su madre. Es el espacio psíquico donde se revelan los impulsos y la energía corporal, y donde los significados se generan antes de entrar en el lenguaje. En la *chora semiótica* funciona la ley de la madre y se puede decir que la transición al lenguaje y el orden social empieza allí porque es el origen de los primeros significados (Durudoğan, 2014:62-65).

psicoanálisis con la intención de examinar lo no dicho para poder analizar la represión de la feminidad (Grosz, 1991:171).

Irigaray defiende que para las mujeres hay un espacio de pluralidad, de multiplicidad latente en los sistemas de representación; en otras palabras, trata de una fuerza textual descontrolada. Sin embargo, este espacio ha estado ocupado sólo por un sexo hasta hoy. Irigaray intenta posibilitar que las mujeres reclamen algún espacio como mujer, introduciendo una pluralidad o una alteridad al modelo dominado por un solo sexo. En su obra *Speculum de l'autre femme*⁷ (1974) asevera que la mujer no es una unidad como las letras, los números o los nombres propios, y esta inconclusión — no ser completa— le permite ser continuamente una cosa distinta. En otras palabras, ninguna metáfora la completa y el desarrollo de su deseo tampoco puede ser completado. Con la maternidad, la mujer está reducida al niño y su deseo se desensibiliza. Como consecuencia, su feminidad se circunscribe a una idea de mujer; obedece a la noción fija que se le asigna. Sin embargo, según Irigaray, la mujer no se puede relacionar con un simple sujeto o una entidad diseñable; “ni siquiera al grupo entero llamado mujeres. Una mujer + una mujer + una mujer nunca llegará a sumar a la entidad genérica: la mujer. [...] Mujer es un nombre común al que no se puede atribuir ninguna identidad” (Irigaray, 1987: 229-230). Por lo tanto tiene que sustituir el espejo que le concede una imagen distorsionada. Como comenta Elizabeth Grosz, el espejo de Irigaray rodea y está rodeado por la especificidad del cuerpo femenino. No es un instrumento para distanciarse de uno mismo, sino para tocarse a uno mismo; representa a la otra mujer, no a la mujer como el otro del hombre, sino a la otra mujer, todas distintas del otro del hombre (Grosz, 1991:173-174). Refuerza esta explicación afirmando que “la mujer se toca todo el tiempo y nadie se lo puede prohibir porque sus genitales están formados de dos labios que se tocan continuamente el uno al otro. Por eso, en sí misma, ella ya es dos —pero indivisible— que se acarician” (Irigaray, 1985:24).

Cixous, la tercera autora de este grupo, asevera que la crítica feminista tiene que escribir el cuerpo de la mujer y utilizar ritmos y deseos específicos al sexo. Según

⁷ Traducido al español con el título *Especulo de la otra mujer*. En este trabajo se ha utilizado la versión en inglés que se puede ver en la bibliografía con el título *Speculum of the Other Woman*.

ella, el lenguaje es un sistema dinámico y sus elementos no se pueden clasificar ni organizar. El acto de escribir es algo que no está obligado a reproducir el sistema. Respecto a la sexualidad, afirma que la sexualidad no puede depender sólo de la anatomía o de la “vista” de algo, que trata de la exterioridad; sino que depende de la **jouissance** y el mundo instintivo de la mujer no puede identificarse con los hombres (Cixous y Clément, 1996:72, 82). En este contexto, su objetivo principal es explorar la relación entre la escritura y el cuerpo de la mujer. Ella piensa que la escritura femenina no se puede definir; sólo los que rompen con lo tradicional, con lo que viene dado tradicionalmente, pueden tener una idea de ello. En sus palabras:

“Imposible, actualmente, *definir* una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá *teorizar*, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico. Sólo se dejará pensar por los sujetos rompedores de automatismos, los corredores periféricos nunca sometidos a autoridad alguna. Pero podemos comenzar a hablar. A designar algunos efectos, algunos componentes pulsionales, algunas relaciones de lo imaginario femenino con lo real, con la escritura.” (Cixous, 1995:54)

Según Cixous, la única manera de librarnos de la dominación masculina es emplear un lenguaje que ejemplifique la diferencia sexual. Este lenguaje trata del imaginario femenino moldeado por la libido. La teórica defiende que este lenguaje les va a devolver lo suyo: “sus bienes, sus placeres, órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados” (Cixous, 1995:61). Para obtenerlo, tienen que desbloquear su sexualidad, librarse de los sistemas de censura y empezar a hablar en lo femenino (Cixous, 1981:51). Censurar el cuerpo supone censurar la respiración y el habla. Un texto femenino tiene que ser subversivo y retirar el cuerpo de la mujer (Cixous y Clément, 1996:97). Además, llama a las mujeres para que escriban su cuerpo, para que se oiga el cuerpo femenino, e insiste en que así florecerá su inconsciente y que el imaginario femenino cambiará las reglas tradicionales (Cixous, 1995:62).

Las feministas francesas piensan que el lenguaje y todos los sistemas de pensamiento que tratan del tema de la mujer son inadecuados. Por lo cual, reclaman

una revolución en la que la división tradicional entre lo teórico y lo práctico desaparezca en el acto de escribir (Weil, 2006:155). El poder que se les quita a las mujeres a través del lenguaje constituye el enfoque de las críticas del **feminismo francés**, que buscan en el lenguaje evidencias para liberar la diferencia sexual con la que el sistema masculino ha construido los estereotipos. Aunque ofrecen distintas maneras para lograrlo, todas están de acuerdo con la idea de que los hombres han elaborado y han dominado el mundo a través del lenguaje, utilizándolo como el mecanismo central, y quitan el valor a la sensualidad favoreciendo así el simbolismo. Este grupo de teóricas contribuyen al feminismo abogando por un lenguaje que se base en el cuerpo femenino, en que la mujer no sea el complemento del hombre y en que sean posibles distintas representaciones.

2.4. Teoría literaria feminista posestructuralista y la novela española posfranquista escrita por mujeres

En 1.1.1. de este trabajo, se trata detalladamente de la base del pensamiento feminista español y se observa que el pensamiento feminista se ha planteado en términos de debate entre igualdad y diferencia. La teoría feminista posestructuralista está más bien relacionada con el discurso de la diferencia; es decir, escribir el cuerpo femenino, la sexualidad femenina, y subvertir lo que parece natural y normal.

Como se ha mencionado al principio del segundo capítulo de este trabajo, la tradición de los estudios de teoría literaria feminista es, sobre todo, anglosajona y francesa. Los años en que empieza a tener eco el feminismo posestructuralista en el mundo occidental coinciden en España con la transición a la democracia. Para ver un poco la propagación de estos estudios en España, cabe mencionar algunas críticas y sus obras.

La tesis doctoral titulada *La ginocrítica* (1983), que escribe Mar de Fontcuberta, amplía el término **gynocritics**, utilizado antes por la crítica feminista

norteamericana Elaine Showalter para incluir estudios literarios feministas en general⁸. Ésta también reflexiona sobre el cuerpo y la escritura, partiendo de las ideas de Irigaray y Kristeva, y no considera la escritura como algo que se pueda reducir al cuerpo. El libro *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas* (1989), cuyas coordinadoras son Aurora López y María Ángeles Pastor, se toma como obra pionera acerca de los estudios literarios españoles de género y contiene estudios sobre la literatura de la mujer y la escritura femenina. Ángeles Maeso, en *Notas para una revisión de lo femenino en literatura* (1989), habla de sus ideas sobre la literatura femenina y considera que son una restricción para las mujeres. La académica de literatura y cine Marta Segarra fundó el Centro de Mujeres y Literatura con Ángels Carabí en la Universidad de Barcelona. Destacan sus estudios sobre Hélène Cixous. Otra académica sociolingüista feminista, Mercedes Bengoechea, aplica las teorías de Adrienne Rich a las obras de Esther Tusquets (Navas Ocaña, 2009:19-25). Gracias a la contribución de estas críticas, entre muchas otras, la teoría feminista posestructuralista encuentra voz en España.

Al tratar el feminismo posestructuralista en la novela española escrita por mujeres, cabe decir que gracias a las teorías posestructuralistas, deconstruccionistas y feministas se han puesto sobre el tapete los prejuicios, las ideologías de los textos y de los lectores/las lectoras. Este acercamiento ha conducido a cuestionarnos lo que nos parece natural y a descubrir que se trata de algo construido. Como expone Elizabeth Ordoñez, “El texto y sus lectores así participan mutuamente en un proceso de mediación que no se para hasta que se haya dejado desenterradas las suposiciones e ideologías latentes en su tejido” (Ordoñez, 1998:212). La investigadora sigue diciendo que el texto narrativo funciona como mediador simbólico de la cultura y tiene que ver con el **orden simbólico** lacaniano que marca la entrada en el lenguaje. Al basarse en el privilegio del falo de esta teoría, la novela contemporánea femenina nos presenta voces que se articulan según manda el **orden simbólico** de la cultura (Ordoñez, 1998:212).

⁸ El término *Gynocritics* acuñado por Showalter se ocupa de estudiar a las escritoras. El término de Fontcuberta cuestiona la enseñanza de la literatura, la representación de las mujeres en la literatura producida por hombres, etc.

Con la llegada de la teoría de Derrida, se ha cuestionado el privilegio del falo y su teoría ha perturbado la dicotomía masculino/femenino en la que el privilegio — según la mentalidad occidental— pertenece al primer término. En las novelas españolas de mujeres, algunas escritoras se enfrentan al **falogocentrismo** poniendo en duda las oposiciones binarias. Entre ellas están Carmen Martín Gaité con sus novelas *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978), Esther Tusquets con *El mismo mar de todos los veranos* (1978), Concha Alós con *Os habla Electra* (1975) y Carmen Gómez Ojea con *Los perros de Hécate* (1985) (Ordoñez, 1998:215).

Barbara Zecchi propone una novela más de Carmen Martín Gaité con el mismo rumbo arriba mencionado, la titulada *Nubosidad variable* (1992):

“Carmen Martín Gaité logra superar el lenguaje masculino hegemónico — ejemplificado en su novela por el mundo del marido dominado por el dinero y los negocios— y consigue trascenderlo oponiendo a la **ley del padre**, el **orden simbólico de la madre**.” (Zecchi, 2006:533)⁹

Emilie L. Bergmann menciona *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets como un ejemplo de análisis sobre las representaciones de la sexualidad femenina desde el punto de vista psicoanalítico. La investigadora añade que los temas sobre lo femenino como el deseo sexual de la mujer, la violación, el aborto, la prostitución, de los cuales no se podía hablar abiertamente en la dictadura, llegan a ser tópicos principales en la literatura creada por mujeres a partir de los 70, y esto abre el camino para que se trate cada vez más de la presencia de la subjetividad femenina en la literatura española (Bergman, 2007:2-4). Antes, en la dictadura, como afirma la investigadora Sandra Johnson Schumm, las mujeres ocultaban sus emociones y deseos para cumplir con su papel prescrito como esposas idílicas y madres productivas (Johnson Schumm, 2015:252). Como consecuencia, en la literatura, la figura de la mujer era un reflejo de la carencia de poder y de los derechos legales y las protagonistas jóvenes protestaban por la falta de autonomía femenina durante la época de Franco.

⁹ El énfasis es mío.

La aparición de la **écriture féminine** ha producido en la novela española el surgimiento de ejemplos de este tipo de escritura o el análisis de los textos ya existentes desde esta perspectiva. Por poner un ejemplo, Elizabeth Ordoñez propone la novela *Una primavera para Domenico Guarini* (1981) de Carme Riera, *Otras mujeres y Fabia* (1982) de Carmen Gómez Ojea, *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz, *El Sur* (1985) de Adelaida García Morales y *El Rapto del Santo Grial* (1984) de Paloma Díaz-Mas, entre muchas otras. Entre los rasgos de estas novelas se menciona su tratamiento del papel de la madre, la subversividad de su lenguaje, la articulación de “poderosas expresiones del deseo maternal en sus intentos de recuperar y reescribir mitos, arquetipos e historias matriarcales o matrilineales” (Ordoñez, 1998:217-219).

En el contexto de lo maternal, la filósofa italiana Luisa Muraro habla del **orden simbólico de la madre**, que es la primera que nos enseña a hablar, y así nos da la condición de humano. Ella es quien nos trasmite la capacidad de la lengua, y posee la autoridad sobre ella. Sin embargo, la madre pierde esta autoridad en nuestra vida adulta. Entonces, según la filósofa, hay que volver a considerar “en las vidas adultas la antigua relación con la madre para hacerla revivir como principio de autoridad simbólica” (Muraro, 1994:35-36) y para recuperar esta relación tenemos que saber a amarla (Muraro, 1994:103).

La contribución a la teoría feminista aumenta en España en los 80. Una de las figuras destacadas es Carme Riera, que escribe artículos —además de sus novelas— cuestionando si las mujeres utilizan un lenguaje distinto a lo de los hombres al escribir. Esta comenta que las mujeres describen las sensaciones más detalladamente y tienen una gran riqueza léxica al usar adjetivos de colores. Sin embargo, por no estarle permitido salir fuera del espacio familiar, desarrolla su sensibilidad sólo en relación con los niños o con el orden de la casa, y esto se ve reflejado en su lenguaje. La escritora afirma que el lenguaje que usan las mujeres está prestado de los hombres, y evitan los tabúes, rechazan las blasfemias y las palabrotas porque desde la niñez han sido educadas para ser obedientes y medir sus palabras (Riera, 1982). Riera defiende que se necesita un lenguaje de mujeres con el que escribir el cuerpo y la sexualidad. En sus palabras:

“Tal vez ha sonado para la mujer una nueva hora “en que dejando de ser habladas comencemos a hablar” con la boca de nuestra cara, sin olvidar que tenemos otra, a través de la cual fuimos también silenciadas y sometidas.” (Riera, 1982:12)

Respecto a escribir el cuerpo, en el siglo XX, mucho antes de la transición, algunas escritoras como Rosa Chacel y Mercè Rodoreda, entre otras, ya escribían el cuerpo en sus novelas *Memorias de Leticia Valle* (1945) y *La calle de la camelias* (1966), respectivamente. Sin embargo, con la libertad sexual que aparece con la democracia, en los 80 y 90 las escritoras españolas desarrollan estructuras narrativas que ponen en entredicho los papeles sociales y remodelan el lenguaje. En este sentido cabe mencionar la novela erótica de Almudena Grandes titulada *Las edades de Lulú* (1989), que trata de las etapas de la construcción de la subjetividad femenina de su protagonista. Del mismo modo, destaca la escritora Lucía Etxebarria —ambas escritoras se analizan en este trabajo—, que trata del cuerpo femenino y la sexualidad en sus novelas *Amor, prozac, curiosidad y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998).

Por otra parte, existen críticas que no apoyan la escritura del cuerpo. Una de ellas es Antonia Cabanilles, quien en su artículo *Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista* en el libro *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas* (1989) comenta sobre la teoría de Cixous:

“El peligro de un discurso tan atractivo como el de Cixous, al igual que después sucederá con el de la *diferencia*, radica en que no comporta una interacción dinámica y en que, en última instancia, no hace otra cosa que reforzar la relación patriarcal Mujer-Naturaleza y, subrepticamente, reintroducir la oposición binaria Cuerpo-Mente, que intentaba borrar originariamente.” (Cabanilles, 1989:17)

Ella critica la reproducción de las oposiciones binarias al defender su **deconstrucción**. Los términos como *escritura del cuerpo*, *escritura femenina*, *literatura de la mujer*, *literatura femenina*, *escritura feminista*, etc., que intentan definir un específico tipo de escritura y las obras relacionadas con la feminidad, siguen siendo tema de debate. Las escritoras españolas contemporáneas, como Rosa Regàs y Soledad Puértolas, tienden a rechazar el concepto de literatura femenina por la razón

de que no quieren estar reducidas a un **ghetto**, ni quieren ser criticadas ni minusvaloradas por los hombres. Otras como Rosa Montero, Almudena Grandes y Care Santos critican el feminismo porque las ha introducido en un **ghetto** por defender la separación entre las escritoras y los escritores (Navas Ocaña, 2009:48). María del Mar López hace una investigación sobre esta tendencia, incluyendo a escritoras contemporáneas como Josefina Aldecoa, Ana Rosetti, Juana Salabert, Elvira Lindo, Belén Gopegui, Dulce Chacón, entre otras, y observa que tienden a rechazar la etiqueta de feministas. Según ella, entre las razones de este rechazo están el miedo de quedar reducidas como escritoras, metidas en el mismo saco como si todas escribieran igual y quedar referidas de este modo en la historia de la literatura (López-Cabrales, 2000:46-47). La profesora llega a la conclusión de que “a pesar de que la mayoría de las escritoras utilizan sujetos femeninos y voces de mujeres en sus textos para contar historias, aún no hay igualdad” (López-Cabrales, 2000:49).

Alicia Redondo Goicoechea divide la literatura de mujeres en cuatro categorías: la primera es disfrazada, donde la escritora oculta su feminidad intencionadamente; la segunda es femenina, que afirma que la mujer tiene el papel de objeto en el universo patriarcal; la tercera es feminista, que lucha para que la mujer obtenga el papel de sujeto, y la cuarta es de mujer, que se considera a sí misma como sujeto y apoya una visión propia distinta a la masculina, pero heterosexual (Redondo Goicoechea, 2009:17). A estas categorías añade el aspecto polifónico. Una literatura polifónica, según ella, significa que las escritoras han terminado el viaje interior y el proceso de toma de conciencia, que tienen una visión que integra los diferentes tú y no una visión de la típica dicotomía masculina. En sus palabras, ser polifónico, tanto para los hombres como para las mujeres, significa que:

“[...] todo está mezclado, tanto en la realidad exterior como dentro de nosotras mismas y que las esencias puras, incluidas las sexuales, son sólo una quimera del pensamiento masculino, sin olvidar, a la vez, que somos individuos y que es partiendo de esta individualidad desde donde se puede llegar a interesar a muchos.” (Redondo Goicoechea, 2001:35)

La investigadora, partiendo de la individualidad de cada una de nosotras, defiende que la categoría de literatura de mujer puede ser polifónica si muestra desde

el yo una realidad compleja. Pone de ejemplo *Santa Teresa: Libro de la vida* (1996) de Laura Freixas, entre otras, escrita desde el yo y que evita hablar según el estilo masculino (Redondo Goicoechea, 2001:36).

Al hablar de la escritura femenina española y el discurso femenino, cabe mencionar algunos rasgos en común que ofrece este tipo de escritura, como expone Pilar Lozano Mijares, que dice que comparten “un punto de vista autorreflexivo, intimista y analítico sobre la identidad propia y sobre la realidad”, además se enfocan en temas cotidianos como el amor, la maternidad, etc., y prefieren géneros literarios más alejados de la tradición masculina como las cartas, el diario, la novela y la autobiografía (Lozano Mijares, 2017:61). Según Alicia Redondo Goicoechea, la narrativa femenina emplea saltos temporales; a las escritoras les importa menos que el relato se cuente cronológicamente; el presente se explica con el pasado para que se entienda mejor lo difícil que es la vida para la mujer adulta; al constituir el ser femenino hacen referencia a su primera experiencia amorosa, que tanto marca su personalidad (Redondo Goicoechea, 2009:38-39).

Respecto a lo femenino en el lenguaje, Lucía Etxebarria se basa en el hecho de que los hombres y las mujeres vivimos experiencias como la muerte, la guerra, el amor, el dolor, etc., de una manera distinta. Por lo tanto, de manera similar a la de Lozano Mijares, mantiene que entre esos

“[...] rasgos específicos podríamos citar un lenguaje más reflexivo, más matizado y sensual, un tono intimista, un mayor uso de la primera persona y la autobiografía, una insistencia en la exploración de sentimientos, una constante presencia de lo cotidiano y lo concreto, una abundancia de imágenes recurrentes como el agua y la habitación cerrada, una ampliación de los motivos y los personajes... Y una forma distinta de tratar las experiencias eróticas.” (Lozano Mijares, 2009:355)

En el contexto del espacio en la escritura femenina, del “espacio cerrado” como indica arriba Lucía Etxebarria, la investigadora Alicia Redondo Goicoechea propone que la vida de las mujeres sucede en el espacio interior, es decir, se relaciona con los demás en su universo interior. *Dentro* es donde se encuentran nuestros órganos sexuales, donde llegamos a existir, donde tenemos nuestra primera relación con la madre y el universo, donde se forma el ser humano; es *dentro* donde el universo de los

sentimientos se crea y donde queda determinada la forma de ver el mundo y verse. Según la investigadora, de esta perspectiva de ver el mundo desde dentro sale la necesidad de usar el yo (Redondo Goicoechea, 2009:41-42). Como característica de la escritura femenina, estos espacios interiores no se suelen describir en un sentido global, sino que se dan importantes detalles vistos desde dentro. El objetivo al hacerlo no es describir la realidad muy detalladamente, sino construir una (Redondo Goicoechea, 2001:28-29).

En algunas novelas se observa que las escritoras, al escribir desde su propio punto de vista, buscan las relaciones maternas. Esta búsqueda a veces les lleva a instituir otra opción de discurso en vez del discurso paternal. Elizabeth Ordoñez pone de ejemplo *El mismo mar de todos los veranos* de Tusquets, en la que la protagonista, creando mitos femeninos, intenta recuperar sus raíces matrilineales perdidas. De la misma manera, en la novela *Varada tras el último naufragio* (1980) de la misma escritora, se trata también el descubrimiento de los vínculos maternos de la protagonista, que le proporciona un discurso fulminante, alegre y creativo. Otro ejemplo que da Ordoñez es la novela *Argeo ha muerto, supongo* (1982) de Concha Alós, que, de manera similar a las mencionadas arriba, se centra en el deseo femenino por descubrir las relaciones maternas. A través de la búsqueda de estas relaciones, se manifiesta el poder matriarcal a pesar de que el cuerpo esté encerrado dentro de la cultura patriarcal. De Concha Alós se presenta una novela más, *El asesino de los sueños*¹⁰ (1986), basada también en las relaciones matriarcales, donde la protagonista y su amante cuentan su experiencia tratando de darle una forma textual, y donde sus tramas terminan sometidas al patriarcado (Ordoñez, 1998:229-230).

La investigadora y profesora Carmen de Urioste escribe un ensayo sobre algunas escritoras de los años noventa, quienes ocupan un espacio público que antes estaba bajo el dominio masculino, e intenta presentar algunos rasgos relevantes en su narrativa. Llega a la conclusión de que las escritoras, al estar involucradas en la esfera pública, superan “el rol de género” atribuido a ellas, cambian “el significado simbólico del lenguaje” y lo definen de nuevo a través de su desarrollo personal, construyendo así una nueva identidad (Urioste, 2004). La trayectoria de estas escritoras —que son

¹⁰ Ésta, junto con *Os habla Electra* y *Argeo ha muerto, supongo*, forma una trilogía.

veinticuatro¹¹ en total, entre las cuales están mencionadas Lucía Etxebarria y Almudena Grandes— se resume por Urioste:

“Con la resignificación del lenguaje -y, como consecuencia, del sujeto femenino-, y con el horizonte de unas formas culturales igualitarias, las narradoras de los noventa escriben textos de características posmodernas - inclinación a la subjetividad, fragmentarismo, discursividad, búsqueda de una nueva identidad-, en los cuales se indaga de manera sistemática una escapatoria al **logocentrismo**¹² de la tradición patriarcal.” (Urioste, 2004:203)

En este estudio, se expone que la narración en primera persona indica tanto la búsqueda de una nueva identidad como la de una nueva posición en la sociedad. A través de sus textos ofrecen una cultura modificada, palabras resemantizadas, nuevos modelos de mujer con otra sexualidad y otro deseo, como en *Atlas de geografía humana* (1999) de Almudena Grandes, *Mujer de aire* (1997) de Enriqueta Antolín, *Mar de los espejos* (1998) de Juana Salabert, entre otras (Urioste, 2004:207).

Otra novela que ofrece una cultura modificada a principios de los noventa es *Temblor* (1990) de Rosa Montero. Es un ejemplo subversivo puesto que cambia la jerarquía de poder entre hombres y mujeres y se lo otorga a las mujeres a través de una historia fantástica. Es deconstructiva en el sentido de que se crea un mundo al revés, en el que dominan las mujeres, pero el ejercicio del poder absoluto siempre lleva a un final destructivo, ejercido por los hombres o por las mujeres. Elena Gascón Vera considera el final de la novela como “pesimista” porque se sustituye el poder por otro nuevo. Sin embargo, el final sugiere por otro lado una futura esperanza de destruir el orden en el que no se permiten cambios, y se pueda establecer una relación sin autoridades donde se ejerza la solidaridad y la cooperación (Gascón Vera, 1992:24).

En el siglo XXI, las novelas de identidad presentan protagonistas mayores que quieren saber más de sus madres y conocer mejor el motivo de sus acciones. La investigadora Sandra Johnson Schumm propone algunos ejemplos como *Contra el*

¹¹Mercedes Abad, Enriqueta Antolín, Nuria Barrios, Lola Beccaria, Gabriela Bustelo, Luisa Castro, Dulce Chacón, Lucía Etxebarria, Susana Fortes, Espido Freire, Laura Freixas, Milagros Frías, Belén Gopegui, Almudena Grandes, Begoña Huertas, Ángela Labordeta, Rosa Pereda, Blanca Riestra, Ana Rodríguez Fischer, Fanny Rubio, Juana Salabert, Clara Sánchez, Clara Usón, Pilar Zapata Bosch.

¹² El énfasis es mío.

viento (2009) de Ángeles Caso, *Un milagro en equilibrio* (2004) de Lucía Etxebarria, *El corazón del Tártaro* (2001) e *Historia del Rey Transparente* (2005) de Rosa Montero, *Las mujeres que hay en mí* (2002) de María de la Pau Janer, *Mientras vivimos* (2000) de Maruja Torres, entre otras, y especifica algunos puntos en común de estas novelas proponiendo que la figura de la madre no es objeto sino sujeto; que escribir estimula el cambio y muchas de las protagonistas son escritoras; y que las novelas se enfocan en la autonomía femenina. Estas novelas revalorizan lo femenino y defiende que la escritura femenina tiene que cambiar el mundo (Johnson Schumm, 2015:246-248). De manera similar, la investigadora Alicia Redondo Goicoechea afirma, dentro del marco del feminismo de la diferencia, que la relación de la mujer con su madre es la clave para la toma de conciencia femenina, y, basándose en las ideas de Luisa Muraro, defiende que todas las mujeres tienen que aprender a amar a su madre para adquirir “la visión del sentido del ser femenino” y constituir un orden simbólico en el que cada una pueda verse a sí misma, ya que en el sistema masculino la mujer no llega a ser nada más que *lo otro* (Redondo Goicoechea, 2001:39). Por eso, la misma investigadora afirma que los elementos que reflejan nuestra mirada —como el espejo o el agua— son importantes en la escritura de las mujeres porque a través de ellos pueden ser sujetos, y no objetos, capaces de observarse a sí mismas (Redondo Goicoechea, 2009:31).

Teniendo en cuenta la cantidad de ejemplos que ofrece la novela española contemporánea, no hay posibilidad de incluirlos todos en el ámbito de este trabajo, ni sería posible tratar de toda la literatura contemporánea desde el punto de vista de la crítica feminista posestructuralista. Por lo cual, este subcapítulo ha estado restringido solamente a escritoras y críticas cuyos textos ofrecen aspectos analizables en los términos del feminismo posestructuralista. Después de dar una idea general en este capítulo, en el siguiente se van a analizar las novelas que forman parte del corpus de este trabajo.

TERCER CAPÍTULO

ANÁLISIS DE LA MUJER EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES

“¿Qué significa ser mujer y dedicarse a escribir libros?

Ser dos veces pobre, por lo tanto doblemente revolucionaria.”

Gabriela Wiener¹

3.1. *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes: niña mujer y el deseo femenino

La novela titulada *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes, que se publicó en 1989, coincide con la década de la transición a la democracia después de la dictadura de Franco. El lapso temporal de la novela cubre desde los años 60 hasta finales de los 80 —de los cinco a los treinta y cinco años de la protagonista—, cuando España vivió la consolidación de la democracia. La novela tiene un carácter polémico porque transmite con detalle los placeres, las fantasías y la vida sexual de su protagonista *Lulú*. Por otro lado, es una obra de éxito comercial que vendió más de cien mil copias en un año, además de ser galardonada con el premio **La sonrisa vertical**.

La obra trata del camino que lleva a Lulú a la feminidad a través de las experimentaciones sexuales y tiene un aspecto subversivo, en el sentido de que, en un sistema patriarcal, se da voz a la protagonista para que cuente su propia historia. Barbara Morris y Lou Charnon-Deutsch la describen como una novela impresionante y perturbadora porque trata de una España posmoderna en búsqueda del placer (Morris y Charnon-Deutsch, 1993:302). Se transmite en ella la historia de una mujer joven que vive su sexualidad libremente. Sin embargo, el texto ofrece también otro tipo de lectura, basada en la idea de que la obra trata de los intentos de la protagonista por construirse como un sujeto sexual en el orden masculino de representación.

¹En Pilar Lozano Mijares, **El papel de las mujeres en la literatura**, Madrid, Santillana, 2017, p.47.

La novela empieza *in medias res* y continúa con saltos hacia el pasado. El comienzo es una escena pornográfica en la que Lulú está viendo a dos hombres (y luego se suma una mujer) practicando sadomasoquismo en un video. Para describir esa imagen inicial, la narradora-protagonista Lulú utiliza cuatro adjetivos en la misma frase: “extraño”, “inocente”, “esclarecedor” y “violento”. Según Silvia Bermúdez, estos cuatro adjetivos “alcanzan cierta intensidad pornográfica otorgando un significado paradigmático al espectador y al acto de ver” (Bermúdez, 1996:170). Es decir, estos adjetivos usados para describir la imagen en el video se refieren, a la vez, a la historia de Lulú y sirven para indicar al lector que lo que va a aparecer ante sus ojos es algo fuera de lo normal —extraño—, algo con lo que no se ha tenido mucha experiencia —inocente—, pero al mismo tiempo va a aclarar todo que está por venir —esclarecedor— y lo va a hacer de una manera no convencional —violento.

Al irnos al pasado en la novela, al episodio donde Lulú —con mayor edad— nos cuenta el curso de su relación sexual con Pablo, el amor de su vida, se observa que Lulú no puede construir su subjetividad femenina —aunque lo intente. Lulú explora su sexualidad con Pablo a partir de los quince años. En el tiempo de la narración, nos cuenta su primer encuentro sexual con Pablo de la siguiente manera: Un día Pablo viene a su casa para invitar a su hermano a un recital de orientación política. Resulta que el hermano finalmente no va y van Pablo y Lulú juntos. Lulú, por aquel entonces una colegiala, empieza a restregarse contra él mientras esperan en la cola. Su expresión “Lo hacía por mí, solamente, para tener algo que recordar de aquella noche” (pág. 27) invita a pensar que Lulú *quiere* vivir su sexualidad, no de la manera que se espera de ella sino sólo para ella. Sin embargo, no puede evitar que Pablo la trate como a una niña pequeña. La pedofilia o la fantasía sexual con niñas pequeñas es una representación de la sexualidad masculina. En este contexto, Juliet Lynd y Carmen Moreno Nuño exponen en su artículo que Lulú, al emplear la pornografía tradicional, es un buen ejemplo de la fantasía masculina estereotípica (Lynd y Moreno Nuño, 2002:8)². Concordante con esta idea, Pablo aprovecha la oportunidad de ejercer su sexualidad tal como está planteada en el sistema masculino: construyendo a la mujer

² En este artículo, que se puede encontrar en la bibliografía, se acepta que el personaje de Lulú es un ejemplo de la pornografía, y sus escritoras defienden que esta novela no se puede reducir a un lenguaje y unas escenas pornográficos y que se puede considerar más bien como una novela rosa.

como un ser inferior en la dicotomía hombre/mujer y ejerciendo el poder sobre ella. Lulú lo expresa varias veces diciendo: “Me preguntó si sería capaz de comportarme como una niña buena y obediente” (pág. 25); “Había aprovechado mi rapto de muchachita en peligro para ponerme una mano en el muslo” (pág. 25); “Me cogió de la mano [...] como se coge a los niños pequeños en los pasos de cebra” (pág. 26). El uso del diminutivo de su nombre se puede tomar como una indicación del tratamiento infantil de Lulú. Aunque se llama María Luisa, Pablo la llama “Lulú” como si fuera una niña.

Pablo plantea no entrar en el recital y la lleva a un bar, lo cual indica también el ejercicio del poder. Cuando entran, bajo la mirada de otros hombres que se asemejan de carácter y edad a Pablo, ella explica de la manera siguiente cómo se siente: “Yo ya estaba harta de sonrisitas enigmáticas, harta de que me trataran como a un corderito blanco con un lazo rosa alrededor del cuello, harta de no controlar la situación” (pág. 30). Según cuenta Lulú, esta imagen aparece en una publicidad de detergente, lo cual también tiene connotaciones de pureza e inocencia. Lulú no se considera un sujeto para los ojos masculinos, sino un objeto que sirve para lo masculino. Le falta el poder y el lenguaje para expresarse en el mundo masculino. Por lo cual, se siente víctima, como un cordero que se va a sacrificar; es una conducta que cumple con el rol femenino dictado por el sistema masculino. Irigaray mantiene que la mujer es como un producto que se intercambian los hombres en nuestro orden social. Ellos son los que las llevan al mercado. Ellas tienen que mantenerse como una “infraestructura no reconocida por los hombres” para que tengan la posibilidad de mantener el sistema, en el que ellas nunca llegan a ser un sujeto (Irigaray, 1985:84). Lulú, al contar su historia con Pablo, expresa su posición de mujer poseída por él, advirtiéndonos del futuro de la relación: “[...] e intuía por primera vez que aquello acabaría pesando sobre mí como una maldición, que aquello, todo aquello, no era más que el prólogo de una eterna, ininterrumpida ceremonia de posesión” (pág. 60). El rumbo de su relación la lleva a ser el objeto de deseo del hombre.

A la salida del bar, en el coche, él la empieza a besar y a tocar. La descripción hecha por Lulú de este momento sexual representa una escena de violencia; al menos, es lo que sus palabras indican. El verbo “responder” que elige para contarlo recuerda a

una escena de ataque porque es una reacción ante una acción: “[...] yo abrí las piernas y abría la boca y traté de responderle como podía [...]” (pág. 31). Como Lulú no encuentra la manera de expresar sus sentimientos, deja de pensar. Sus pensamientos no encuentran un camino para salir de su cuerpo; es el hombre —Pablo— quien tiene la expresión y la voz, y es quien dicta lo que quiere: “[...] no pensar, él pensaría por mí” (pág. 31). Lulú, obligada a obedecer, no tiene más que entregarle a él el control. Otro momento que se parece a una violación sexual es el del primer coito de Lulú con Pablo. Lulú sólo tiene permiso para seguir sus instrucciones, no tiene otra opción: “Me limité a seguir sus instrucciones [...]” (pág. 58), “De forma que decidí seguir sus instrucciones, otra vez” (pág. 58). La escena recuerda a una escena de abuso sexual; le duele mucho, sufre mucho, y cuando le pide a Pablo que pare no le hace caso. Su repetición de la frase “El dolor no se desvanecía” (pág. 59) ofrece una idea sobre el excesivo dolor, que sigue recordando años después, cuando nos cuenta su historia.

En este punto, cabe echar un breve vistazo a la familia de Lulú y de Pablo. Al ser la séptima de los nueve niños de la familia, Lulú no creció con mucha atención de sus padres, especialmente de su padre. Por lo cual, su hermano Marcelo fue como un padre y el más cercano de sus hermanos. Se enamora del mejor amigo de su hermano, Pablo, dibujado como un hombre de orientación política comunista; este aspecto nos llevaría a pensar que debería tener una visión crítica de la mercancía y la posesión, pero no la tiene. Hay que tener en cuenta también que es un literario y que acaba de publicar su primer libro de poemas cuando empieza su historia sexual con Lulú. Esto llama la atención si tenemos en cuenta la metáfora fálica de la pluma propuesta por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (Gilbert y Gubar, 1979:3). Literalmente, Pablo tiene palabra y voz; lo que confirma la construcción de su subjetividad masculina en el **orden simbólico**.

La sexualidad parece estar reducida a lo que se espera de una mujer en el sistema masculino. Pablo, como sujeto masculino, ejerce su poder sobre ella de tal manera que no le da oportunidad de construirse como sujeto femenino; su relación se parece a la que suele haber entre maestro y alumno: uno lleva el control y el poder y el otro es débil. Dice Lulú al masturbarle: “Procuré concentrarme, hacérselo bien, pero él me corrigió enseguida” (pág. 32).

Lulú dice muchas veces que lo que siente en su primer acercamiento sexual con Pablo no es placer, y no tiene palabras adecuadas para contarlo. Distingue entre lo que siente al tocarse sola y lo que le hace sentir un sujeto ajeno, es decir, Pablo:

“[...] no era placer, nada que ver con el placer fácil, el viejo placer doméstico, esto no se parecía a este placer, era más bien una sensación enervante, insoportable, nueva, incluso molesta, a la que sin embargo no era posible renunciar.” (pág. 31)

Avanzando la novela, se observa cómo el curso de su relación lo va dictando Pablo. Él fuerza a Lulú a practicarle una felación aunque ella dice que esa actividad le da asco. Lulú se siente obligada a hacerlo. Ella se muerde la lengua ante esta obligación, lo cual puede tomarse como un ejemplo —una acción simbólica— de la carencia de un lenguaje para expresarse. Con el órgano que principalmente se usa para hablar no puede expresarse, sino que lo usa para satisfacer el placer masculino: “Me mordí la lengua. Siempre me muerdo la lengua durante una fracción de segundo antes de tomar una decisión importante” (pág. 33).

Se observa que Lulú quiere fingir el placer; el suyo es algo forzado. Por ejemplo, en la escena arriba mencionada, cuando Pablo la fuerza para que le realice una felación, ella intenta encontrar maneras para soportarlo: “Era mejor empezar con la punta de la lengua, primero, la idea de lamerla me resultaba más tolerable” (pág. 34). Y expresa su deseo de fingir el placer:

“La tenía en la boca, volvía a tenerla en la boca y la chupaba, y de repente pense que ahora me gustaba, y luego rechacé la idea, no era eso, no me gustaba en realidad, era sólo que tenía que crecer, tenía que crecer como fuera [...]” (pág. 39)

Sin embargo, ella no siente el mínimo placer y lo sostiene repetidamente: “Objetivamente, no extraía ningún placer de aquella actividad” (pág. 35). No le está permitido encontrar placer ni expresarse a sí misma. No obstante, Lulú también dice que era feliz después del primer coito con Pablo. La felicidad suya no tiene mucho que ver con su propio placer, sino con el hecho de satisfacer el placer de Pablo. Se puede afirmar que su sexualidad trata de cumplir los placeres masculinos.

Estos ejemplos nos permiten constatar que la sexualidad de Lulú está marcada por la hegemonía masculina. En el sistema falocéntrico, se otorga el permiso completo al deseo masculino (Millett, 2000:305) y no al femenino. El único momento en que Lulú se siente una mujer es cuando no da a Pablo lo que se espera de ella y maneja la relación sexual sin hacer caso a lo que él le pide. Como consecuencia, Pablo se enfada. Esto nos lleva a pensar que cuando la mujer le da por seguir lo que le pide su cuerpo y cuando hace algo que no esté dictado por el hombre —no cumplir con el placer masculino— llega a sentir su feminidad: “Por primera vez en mi vida, primera y última vez en mi vida con él, sentí que era una mujer, una mujer mayor” (pág. 38). Aun así, es una subjetividad equivocada, porque lo que cree que logra es el poder masculino. En otras palabras, quiere el poder del falo para sentirse como sujeto, que es un significante crucial para la distribución de la autoridad y la posición del ser hablante (Grosz, 1991:125).

Volviendo a la escena del inicio de la novela, el hecho de que un video pornográfico de homosexuales se presente a través de los ojos de una mujer heterosexual nos lleva a reflexionar sobre la formación del sujeto según el género. Lulú lo expresa de la siguiente manera:

“Aquella era la primera vez en mi vida que veía un espectáculo semejante. Un hombre, un hombre grande y musculoso, un hombre hermoso, hincado a cuatro patas sobre una mesa, el culo erguido, los muslos separados, esperando. Indefenso, encogido como un perro abandonado, un animalillo suplicante, tembloroso, dispuesto a agradar a cualquier precio. Un perro hundido, que escondía el rostro, no una mujer.

Había visto decenas de mujeres en la misma postura. Me había visto a mí misma, algunas veces.” (págs. 9-10)

Las opiniones de Lulú sobre esta escena ofrecen una **deconstrucción** de la dicotomía hombre/mujer. La protagonista describe al hombre del lado —sexualmente— pasivo como un animalillo, como un perro hundido. Al ver Lulú algo así por primera vez, demuestra que no está acostumbrada a ver escenas sexuales en las que el hombre toma la posición del “rol degradado de la mujer”. Opuesto a la mentalidad falocéntrica, en la que la mujer es el objeto de deseo —como sugiere

Lacan³—, se presenta al lector una imagen del hombre como “sujeto y objeto de un placer completo [...]” (pág. 9).

Ante esta escena, Lulú primero se identifica con el hombre víctima y después con el otro, el que está en posición activa, en otras palabras, el que es sujeto de su placer. La protagonista desea “[...] estar allí, al otro lado de la pantalla, tocarle, escrutarle, obligarle a levantar la cara y mirarle a los ojos, limpiarle la barbilla y untarle con sus propias babas” (pág. 10). A primera vista, la identificación de Lulú, primero con el hombre pasivo y después con el activo, se puede interpretar como su propio deseo de querer ser el sujeto y el objeto de su placer. Por otro lado, su deseo de penetrar a la víctima y el medio que elige para hacerlo parecen ofrecer otro tipo de lectura. Irigaray lo define como la **mimicry** y significa la imitación de lo masculino⁴ (Whitford, 1995:124). En otras palabras, Lulú imita el placer masculino, que se obtiene a través de la penetración con el falo. En el caso de Lulú, el falo está representado por los tacones de los zapatos que llevan las prostitutas:

“Deseé haber tenido alguna vez un par de esos horribles zapatos de charol con plataforma que llevan las putas más tiradas, unos zancos inmundos, impracticables, para poder balancearme precariamente sobre sus altísimos tacones afilados, armas tan vulgares, y acercarme lentamente a él, penetrarle con uno de ellos, herirle y hacerle gritar, y complacerme en ello, derribarle de la mesa y continuar empujando, desgarrando, avanzando a través de aquella carne inmaculada, conmovedora, tan nueva para mí.” (pág. 10)

Más tarde, ante la misma escena, Lulú ofrece otro ejemplo del orden masculino, al emplear el verbo “poseer” cuando dice “Deseaba poseerle” (pág. 11). En la economía masculina, es el hombre quien posee y la mujer quien es poseída. Además, el uso de la palabra “metamorfosis” (pág. 11) al hablar del placer también señala que Lulú se identifica con el hombre e imagina su placer. Justo cuando Lulú menciona su deseo de poseer al hombre víctima, sus palabras vuelven a indicar que este placer no le pertenece a ella sino a los hombres. Ella dice: “Aquella era una sensación inaudita. Yo no soy, no puedo ser un hombre. Ni siquiera quiero ser un

³ Ver 2.1. para los detalles.

⁴ La **mimicry** es una estrategia sugerida por Irigaray para frustrar el discurso que somete a las mujeres. Según ella, recurrir a la **mimicry**, mimesis o imitación intencionada significa asumir el rol asignado a las mujeres a propósito. Es decir, aceptar las ideas creadas por la lógica masculina sobre la mujer para hacer visible cómo se oculta la operación de lo femenino en el lenguaje (Whitford, 1995:124).

hombre. Mis pensamientos eran turbios, confusos, pero a pesar de todo comprendía, no podía dejar de comprender” (pág. 11). Morris y Charnon-Deutsch lo explican con el verbo “comprender”, Lulú por un momento experimenta el placer y el poder del falo, y se da cuenta de eso (Morris y Charnon-Deutsch, 1993:311). Su rechazo a ser un hombre se puede leer como un aspecto subversivo de la novela, pues quiere encontrar una manera de representación que no sea masculina para expresar sus deseos sexuales y su subjetividad. Desde el enfoque teórico irigarayano, para hacer visible la necesidad de otro sistema de representación, Lulú asume el rol asignado a las mujeres: imitar el placer masculino y no tener uno propio, uno femenino. Hay que tener en cuenta que Lulú ve el video pornográfico en la época posterior a la separación de Pablo, con una noción de sexualidad experimentada y construida en su relación con él.

El arrepentimiento y la mala sensación que tiene Lulú cada vez que intenta descubrir su propio cuerpo y su propio placer respaldan la opinión de Irigaray, que afirma que a las mujeres les está prohibido expresar su propio placer (Whitford, 1995:125). Comportarse al contrario del **orden simbólico** les causa incomodidad y sufrimiento: “Siempre ha sido así, la misma repugnante premonición del arrepentimiento. Desde que tengo memoria, siempre lo mismo, aunque entonces, hace tantos años, sufría más” (pág. 11). Después de ver el video porno, tiene una pesadilla que simbólicamente parece una castración: “[...] fue entonces cuando la sangre comenzó a fluir a borbotones, mi cara se llenó de imaginarios hematomas, la piel de mis mejillas se estiró, tensa y ardiente” (pág. 93). Su deseo de regresar al útero materno; dormir allí durante años; o la definición del líquido amniótico en el saco gestacional de la madre con el adjetivo “reconfortante” (pág. 11) reflejan el deseo de Lulú de volver al plano real lacaniano, donde no existe el lenguaje y donde los órganos sexuales femeninos tienen el mismo estatus que su equivalente masculino. Es allí donde no se sentirá arrepentida por buscar su sexualidad, ni obligada a cumplir con las normas del **orden simbólico**.

En este marco, cabe mencionar a Cixous, que afirma que la mujer está reprimida para que este sistema falogocéntrico siga funcionando (Cixous y Clément, 1996:67). Además, compara a la mujer con el continente negro, donde no puede ver nada y está distanciada a sí misma:

“[...] la han tratado como al «continente negro»: la han mantenido a distancia de sí misma, le han dejado ver (= no-ver) a la mujer a partir de lo que el hombre quiere ver de ella, es decir casi nada [...]” (Cixous, 1995:20)

No ha podido habitar su «propia casa», su propio cuerpo. [...] En cuanto empieza a hablar, se le puede enseñar, al mismo tiempo que su nombre, que su región es negra: eres África y, por tanto, eres negra. Tu continente es negro. El negro es peligroso. En el negro no oyes nada, tienes miedo. No te muevas, pues corres el riesgo de caer. Sobre todo, no vayas al bosque. Y hemos interiorizado el horror a lo oscuro. No han tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aun ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar.” (Cixous, 1995:20-21)

Lulú, en el sistema masculino, está —al principio— tan distanciada de su cuerpo que no conoce la palabra “clitoris”. Su cuerpo es un enigma para ella. Va descubriendo su cuerpo y lo que le provoca placer. La descripción de sus órganos sexuales y del placer cumple con la definición de Irigaray, es decir, que está compuesto por dos labios tocándose continuamente⁵. Lulú lo expresa de la siguiente forma:

“[...] despegar ansiosamente los recónditos labios con la mano izquierda y rozar aquello cuyo nombre aún no conozco con la yema del índice diestro, describiendo círculos leves e infinitos, capaces de provocar al fin la escisión. Me parto en dos, una indescifrable espada me atraviesa y mis muslos se separan para siempre. Noto la grieta que me corre por la espalda. Me corro. Me abro, me escindo en dos seres completos. Como una ameba. Elemental, feliz y babosa.” (pág. 12)

El hecho de que Lulú se sienta un ser “completo” al llegar a la cima de su placer, y que se sienta como una “ameba”, que también es un organismo “uni”celular, nos conduce a pensar que el momento de máximo placer para Lulú es una referencia al plano real lacaniano, donde somos una unidad integral con la madre. Se puede comentar que su manera de sentir el placer no cumple con lo simbólico, por lo tanto lo describe como una vuelta al plano real lacaniano.

Por poner otro ejemplo de la relación problemática de Lulú con lo Simbólico, cabe mencionar las reflexiones de Lulú sobre la misma escena de sodomía. La razón de por qué le gusta la palabra “sodomía” es, como dice ella, que le recuerda “una

⁵ Se pueden ver los detalles de este tema en 2.3, pág. 51.

noción de virilidad pura” (pág. 14). Esto se puede tomar como una indicación de que Lulú no encuentra la representación de sus deseos sexuales y se identifica con lo masculino. Se puede decir que su comentario “No había nada de femenino en ellos” (pág. 15) también ratifica este mismo punto.

Todo esto nos da la idea de que Lulú está sujeta a una noción de sexualidad tal y como la ha dibujado el mundo masculino. En la relación sexual normativa, es el poseedor del falo el que tiene el control y el poder ante la que carece del falo —la mujer. Por lo cual, la sexualidad femenina es degradada y humillada según el pensamiento masculino porque la mujer carece de falo. En la escena del primer encuentro sexual con Pablo, Lulú es humillada por él y no solamente por él. Pablo, mientras excita a Lulú, habla por teléfono con Marcelo, que le cuenta la historia de la masturbación de Lulú con una flauta. Esto nos lleva a pensar que el descubrimiento de la sexualidad de Lulú llega a ser un acto humillado por la parte masculina.

Se puede comentar que por esta razón Lulú se sorprende ante la escena en la que tienen sexo dos hombres y ninguna mujer: “Nunca había visto follar a dos hombres, a los hombres les gusta ver follar a dos mujeres, [...] nunca me había parado a pensar que alguna vez podría ver follar a dos hombres [...]” (pág. 14).

La denominación del hombre en posición pasiva por parte de Lulú [“Le llamé Lester” (pág.16)] puede ser otro ejemplo de lo que se sugiere arriba. Dar nombre a algo o a alguien implica tener autoridad sobre ello y marcar su existencia, lo cual es una acción masculina. En otras palabras, coloca a Lester en una posición degradada, como se hace con la mujer en una relación heteronormativa. El párrafo siguiente lo manifiesta perfectamente:

“Le pegaba llamarse Lester, nombre de colegial británico, bello adolescente martirizado por la perversa vara de un maestro enjuto, levita raída y miembro miserable, que saboreaba de antemano cualquier travesura de nuestro pequeño, le obligaba a quedarse después de la clase para doblarle sobre un pupitre, bajarle los pantalones y descargar sobre su culo blanco y duro un alud de mezquinos golpes de vara, mientras su lamentable picha, tiesa solamente a medias, saltaba dentro de sus pantalones. Retrato-robot del sodomita perfecto, Lester, que ya en la edad adulta sintió nostalgia de los ritos de la niñez y buscó un nuevo maestro, un hombre rubio, más fuerte que él, para que le enseñara cómo se hacen las cosas.” (pág. 16)

La utilización de los verbos “martirizar” y “obligar”, al igual que la comparación del pene con la vara —un instrumento de violencia—, nos lleva a deducir que la sexualidad implica violencia para Lulú. La descripción de Lester como “retrato-robot del sodomita perfecto”, como la parte débil (“nuestro pequeño”) en búsqueda de “un hombre más fuerte que él” y que sabe más que él “cómo se hacen las cosas”, y la descripción de otro compañero como un hombre fuerte, “un maestro”, se puede leer como una manifestación de la sexualidad dictada por la fantasía masculina. En esta línea cabe referirse a las ideas de Kate Millett, que propone que en las sociedades patriarcales el sentimiento de crueldad se asocia con la sexualidad, y la sexualidad con el poder. El sadismo se atribuye al rol masculino y la victimización al rol femenino. En el caso del masoquismo masculino, como el de la escena arriba mencionada, sostiene que una de las partes lleva el rol femenino y se victimiza (Millett, 2000:44).

La relación de poder entre las posiciones del hombre y la mujer se manifiesta también en su descripción de la escena de azotes cuyo sonido se parece, en sus propias palabras, al “bíblico estrépito de las trompetas de Jericó” (pág. 16). En la Biblia, las trompetas suenan cuando está conquistada la ciudad de Jericó. Esta referencia muestra también el imaginario masculino de Lulú: la acción de conquistar, poseer, están relacionadas con el poder del falo. Por expresarlo de otra manera, Lulú no puede construirse como un sujeto sexual femenino. Su imaginario sexual es el masculino.

La relación de Lulú con su imagen en el espejo recuerda el imaginario de Lacan. Lulú, cada vez que se ve en el espejo, parece que vive el momento de ruptura en el estado del espejo lacaniano, que marca la separación entre el niño y la madre; también marca así su separación entre el interior y el exterior, el sujeto y el objeto, entre él mismo y el Otro (Grosz, 1991:34-35). Lulú, al ver su imago en el espejo, tiene una sensación rara: “Los espejos me devolvieron una extraña imagen de mí misma” (pág. 50). Se mira desde su perspectiva —en este caso es el sujeto— pero también se da cuenta de que es un objeto desde la perspectiva de otros. No le gusta la imagen que ve en el espejo: “Me miré de reojo en el pequeño espejo empotrado en la fachada de madera de una vieja mantequería, y decidí que la capucha no me favorecía” (pág. 24); la encuentra “espantosa” (pág. 42). La opinión de Lulú de su imagen ratifica simbólicamente la teoría lacaniana que defiende que la mujer se tiene que construir

como *carente* para que el hombre se considere poseedor del falo. En los ejemplos arriba mencionados, Lulú se ve como una persona a la que le falta el falo; una mujer joven que carece de subjetividad femenina.

Hablando de las escenas de espejos, se presenta otro episodio en el que Lulú se mira, observa el movimiento de sus labios y se encuentra guapa: “—Pablo me ha puesto cachonda— era divertido. Lo dije una y otra vez, mientras me daba cuenta de que estaba guapa, muy guapa, a pesar de las espinillas de la frente” (págs. 50-51). Este ejemplo a primera vista parece positivo porque Lulú se da cuenta de su belleza. Sin embargo, aquí pasa lo mismo que en otros ejemplos anteriores; su belleza en el espejo es lo que se refleja gracias a Pablo. Ella piensa que es guapa según el pensamiento de Pablo, desde su mirada —que la desea, que quiere tener relaciones sexuales con ella. En este contexto, Irigaray expone que en esta estructura especular el hombre proyecta su ego al mundo, y así llega a ser él el espejo que le permite verse a sí mismo allá donde mire. Por otro lado, la mujer, que ocupa la posición cuerpo/materia en la cultura y el discurso occidental, es la materia de la que está hecho el espejo y no llega a ser reflejada (Whitford, 1991:34). La filósofa opina que en la teoría de Lacan se usa un espejo plano en el que el órgano sexual de la mujer se ve como un hueco, y esto indica que lo que se refleja en ese espejo o es el cuerpo masculino, o es el defectuoso cuerpo masculino —es decir, el cuerpo sin órgano sexual; castrado (Whitford, 1991:65). Por eso, la afirmación “[...] mi cuerpo era un puro hueco. Me retorció de deseo por dentro” (pág. 143), hecha por Lulú al enterarse del regreso de Pablo de Filadelfia, indica su deseo por el deseo de Pablo. En términos lacanianos, la mujer es un hueco y sirve para la construcción de la subjetividad masculina.

Respecto a la castración simbólica, se puede mencionar la escena en la que Pablo afeita a Lulú antes de tener sexo con ella. Aunque a Lulú le da miedo este acto, deja a Pablo que se lo haga porque a ojos de Pablo —como un objeto de deseo— estará más guapa: “Mañana te picará más, pero estarás mucho más guapa” (pág. 55). Mientras él se prepara para hacerlo, Lulú empieza a hablar. Al mirar al pasado con la perspectiva de una mujer madura, Lulú describe su manera de hablar con el sustantivo “autómata” (pág. 51). Esto implica un modo mecánico, que también es masculino. Además, al narrárnoslo desde su actualidad, Lulú utiliza “obra” para explicar su

aspecto final después de ser afeitada: “[...] se había echado un instante hacia atrás, para evaluar su obra, [...]” (pág. 55). Este uso activa la dicotomía escultor/estatua, que nos lleva hasta la oposición binaria de forma/materia y hombre/mujer; todo eso coloca al hombre en una posición superior y activa, y a la mujer en una inferior y pasiva. En palabras de Cixous:

“¿Dónde está ella?
Actividad/pasividad,
Sol/Luna,
Cultura/Naturaleza,
Día/Noche,
Padre/Madre,
Razón/sentimiento,
Inteligible/sensible,
Logos/Pathos.
Forma, convexa, paso, avance, semilla, progreso.
Materia, cóncava, suelo —en el que se apoya al andar—, receptáculo.
Hombre

Mujer

Siempre la misma metáfora: la seguimos, nos transporta, bajo todas sus formas, por todas partes donde se organiza un discurso. El mismo hilo, o trenza doble, nos conduce, si leemos o hablamos, a través de la literatura, de la filosofía, de la crítica, de siglos de representación, de reflexión.” (Cixous, 1995:13-14)

Entonces, se puede comentar que Lulú carece de un lenguaje propio para expresarse, porque, como mujer, vive en un mundo masculino donde se habla un lenguaje masculino.

Por poner otro ejemplo de su posición de objeto, cabe mencionar el episodio en el que Pablo y Lulú debaten sobre el significado y el uso de los verbos para hablar del coito. Pablo suele utilizar la forma vulgar, “follar”, y no la forma que contiene amor, “hacer el amor”. Pablo piensa que el sexo y el amor son cosas distintas y no necesariamente relacionadas. Según él, lo que hacen es tener sexo.

Más bien, se observa que Lulú es un objeto de deseo que sirve para satisfacer el placer masculino y actuar según dicte la fantasía masculina. Aunque a Lulú no le guste, hace todo lo que Pablo le pide:

“Apenas tuve que hacer nada más, aguantar cinco o seis empujones [...] con un remoto regusto a las medicinas que amargan la infancia de los niños

felices, tragar y aguantarme las ganas de toser a medida que avanzaba a través de mi garganta aquel fluido espeso y asqueroso, al que jamás me he acostumbrado ni me acostumbraré, jamás, a pesar de los años y de la firme autodisciplina que imponen los buenos propósitos.” (pág. 64)

Hasta los límites del placer de Lulú están definidos por Pablo. Un día Pablo y Lulú tienen relaciones sexuales en grupo con Ely —un travestí, con quien establecen una amistad al avanzar la historia. En el momento del acto sexual, Lulú espera a que Pablo le indique dónde tiene que parar: “Ignoraba si me estaría permitido hacerlo o no, [...] debía de existir un límite, [...] Me estaba mirando, parecía tranquilo, [...] eso significaba que la raya estaba todavía lejos” (pág. 101).

Lulú toma a Pablo como una autoridad absoluta y su sexualidad está basada en cumplir los deseos de Pablo. En el fragmento en el que Lulú recuerda su niñez, las palabras de la tata Carmela al rezar equiparan la figura omnipotente de Dios con la de Pablo: “[...] el Señor nos la da y el Señor nos la quita, él me lo da y él me lo quita, está bien [...] a él le gusta y está bien así” (págs. 64-65).

El ejemplo de la figura de Dios arriba mencionado nos lleva simbólicamente a la figura del padre y, por ende, al incesto también. El rol del padre encaja bien con su historia familiar porque a lo largo de la novela no se menciona al padre biológico de Lulú. Por otro lado, Pablo la había conocido en la cuna y había jugado con ella de pequeña, como si fuera su hija. Lulú lo confiesa con sus propias palabras: “[...] Pablo regresó y su magnanimidad me devolvió a los placeres perdidos, a aquella infancia que me había sido tan brusca e injustamente arrebatada” (pág. 208). Además, la diferencia de once años de edad entre los dos y el tratamiento infantil de Pablo hacia Lulú a lo largo de la novela se pueden considerar como insinuaciones de una relación pedófila. Un ejemplo podría ser la frase imperativa de Pablo a Lulú, después de tener la primera relación sexual: “Adiós Lulú, sé buena, y no crezcas” (pág. 67). Se puede afirmar que la relación pedófila en la novela podría asociarse a la *Lolita* de Nabokov⁶, teniendo en cuenta además que Lola y Lulú suenan similares.

⁶Publicada en 1955, la novela trata de las pasiones amorosas del personaje Humbert por las chicas jóvenes. Humbert es un profesor de lengua, como Pablo en *Lulú*. Tiene relaciones con la niña de unos familiares —Annabel—, que es otro punto común con Pablo y Lulú. La niña en la novela de Nabokov

En la novela hay una escena fantasiosa de puro incesto en la que Lulú es una colegiala de doce años y Pablo, de cuarenta, es su padre. Según lo cuenta Lulú, se entiende que es una historia practicada muchas veces por parte de él —cuando Pablo se va a Filadelfia para estudiar—, cambia los roles en su fantasía involucrando a otras personas en distintos roles y al final se fija en la fantasía de padre-hija. En esta fantasía, Lulú explica que hay otros hombres con los que tiene sexo pero ninguno le da tanto placer como su padre Pablo. La fantasía de Lulú pertenece al orden masculino y el poseedor del poder es el hombre.

A lo largo de la novela, Pablo sugiere varias veces la posibilidad del incesto incluyendo en ello a Lulú, a su padre y a su hermano Marcelo. Por ejemplo, cuando Marcelo desvela a Pablo que Lulú le contó que se había dado placer con una flauta, Pablo dice a Marcelo que “Si yo hubiera estado en tu lugar, te juro que me la hubiera follado sin pensarlo...” (pág. 48). Además, sugiere el incesto a Lulú directamente: “De todas maneras, creo que nos lo deberíamos montar alguna vez los tres, tu hermano, tú y yo...” (pág. 55). También, cuando habla a Lulú: “Sí, tú me gustas, me gustas mucho, y estoy seguro de que le gustas a Marcelo también, y quizás hasta a tu padre, aunque él jamás lo reconocería” (pág. 55).

Lulú nos pinta a su hermano Marcelo como un padre. Cuando él y Pablo van a la cárcel por razones políticas, ella expresa su ausencia con la palabra “orfandad” (pág. 117). Confiesa su deseo de una relación incestuosa con él al contarnos cómo se sentía por su estancia en la cárcel: “Me acordaba de la angustia también, de lo que contaba la gente, [...], palizas, torturas, violaciones, mi hermano, que era como mi padre y mi madre a la vez, y mi novio, porque me gustaba pensar que era mi novio [...]" (pág. 118). Este deseo se hace realidad simbólicamente cuando Marcelo y Pablo tienen sexo con un hombre, pagándole con el dinero que les manda Lulú con la intención de que estén en mejores condiciones en la cárcel. Además, el fragmento de la humillación de Lulú por Pablo y Marcelo a raíz de su historia de la flauta está comentada por Euisuk

muere y después conoce a Dolores, la hija joven de la dueña de la casa donde se aloja y la identifica con Annabel. Comienza una relación sexual entre los dos y en alguna escena Humbert asume el rol de su padre al matricular a Dolores en un colegio, como hace Pablo en *Lulú* en la fantasía de ella. Humbert llama a Dolores Dolly, Dolita, Lo, Lola y Lolita, que suena parecido a Lulú.

Kim como una escena que implica hacer el amor simbólicamente con Pablo y a la vez con su hermano Marcelo (Kim, 2008:97).

Pablo, Marcelo y Lulú tienen una relación incestuosa simbólica pero también la tienen literalmente, lo cual forma parte de un fragmento decisivo en la novela. Pablo y Lulú, casados, invitan a sus amigos al piso y deciden jugar a un juego y dejan a Lulú atada en la cama con los ojos vendados. Sin pedir el consentimiento de Lulú, la penetran Pablo y su hermano Marcelo. Euisuk Kim comenta que este acto es muy humillante para Lulú. Aunque ella tenía este deseo, como está mencionado arriba, “se vio forzada a satisfacer su propio deseo contra su voluntad” (Kim, 2008:98). Lulú lo expresa así: “Había caído en una trampa burda, infantil, a mi edad” (pág. 211). Cabe mencionar aquí a Kate Millett que mantiene que “El placer de humillar al objeto sexual parece ser mucho más excitante que el sexo” (Millett, 2000:304). Se puede afirmar que Lulú llega a ser el objeto de deseo a través del que los dos hombres compiten para demostrar el dominio masculino.

Después de este momento, la oposición binaria amor/sexo llega a ser más clara para Lulú. Como se ha mencionado más arriba, Lulú ya llevaba un tiempo cuestionándolo a través del uso de “hacer el amor” y “follar”. Asombrada y destrozada por el acto incestuoso, dice: “[...] me atormentaba la sospecha de que el amor y el sexo no podían coexistir como dos cosas completamente distintas, me convencí a mí misma de que el amor tenía que ser otra cosa” (pág. 227). Ella espera que los dos conceptos sean más armoniosos pero llega a la conclusión de que no es así en su relación con Pablo.

Tras este cuestionamiento, Lulú se da cuenta de que nunca podrá crecer si sigue con Pablo. Se da cuenta de que lleva una vida cuyos límites están definidos por él. En sus propias palabras de mujer madura: “La mitad de mi vida, ni más ni menos que la mitad de mi vida, había girado exclusivamente en torno a Pablo” (pág. 227). Es consciente de que quiere crecer, quiere construir su subjetividad. Con Pablo “[...] sería una niña eternamente [...]” (pág. 227). Por lo tanto, decide separarse de él aunque lo ama mucho.

En este punto cabe hacer hincapié en la relación de Lulú con su madre, ya que influye en la decisión de Lulú de separarse de Pablo. Se deduce que no tienen una relación afectuosa; la madre cuida más a su hermana Amelia pensando que Lulú es inteligente, poderosa, y por tanto capaz de manejar sola su vida. Se puede afirmar que la falta del vínculo afectivo entre Lulú y su madre es una señal de que Lulú rechaza ser como ella: “un pobre monstruo de sesenta y seis años” (pág. 227), una mujer sumisa, que no produce sino reproduce, con un cuerpo deforme y con una apariencia miserable. Lulú la describe así:

“La miré. [...] Llevaba un vestido camisero de lana estampado en azul marino y negro, y medias gruesas, de color tostado, de esas que venden en las farmacias, especiales para las varices. Tenía las piernas reventadas, [...] Nueve hijos y once embarazos, once, [...] Ya no tiene cuerpo [...] Me daba pena.” (págs. 130-131)

Lulú, en el tiempo de la narración, confiesa que casi odiaba a su madre cuando tenía quince años. Ver a su madre como una figura que lleva toda su vida marcada por el orden masculino conduce a Lulú a no poder amarla y a desear obtener el poder del falo. Esto explica también sus intenciones de imitar lo masculino a lo largo de la novela.

Sin embargo, Lulú acaba siendo otro estereotipo más —una mujer promiscua— aunque desea romper con el de la mujer sumisa. Va frecuentemente a las fiestas de sexo en grupo, paga para tener sexo, y esto llega a ser algo indispensable para ella después de separarse de Pablo. Pasa a una situación en la que cree que tener experiencia sexual le otorga el poder del falo. En una ocasión se involucra en un trío de homosexuales, uno de los cuales se llama Pablo. Después del coito, Lulú le llama “Pablito”, lo que nos recuerda su propia historia con Pablo. Con el uso del diminutivo Lulú adopta la posición masculina y coloca a Pablito en la posición femenina; secundaria, humillante, victimizada y degradada; tal como su Pablo la había tratado a ella. Pablito es más joven que Lulú, como Lulú lo era respecto a Pablo. Se puede decir que el uso del diminutivo crea una semejanza entre el tratamiento de Pablo hacia Lulú y el de Lulú hacia Pablito, como en un acercamiento pedófilo. Lo que ella llama “seguridad” (pág. 197) para definir esta relación, es, en realidad, el poder del falo; así

se siente como un sujeto. En sus propias palabras: “El derecho a decir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién. Estar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes” (pág. 197).

Aun así, no puede evitar sentirse culpable por sus relaciones sexuales. Siendo madre de Inés, una niña de cuatro años, no puede ignorar, por dentro, lo que el orden masculino atribuye a la figura de la madre. Por eso, no quiere ver a su hija después de su relación con los homosexuales mencionados arriba; no le parece adecuado. Lulú, en la búsqueda de su subjetividad, carece de una manera de representación que no sea masculina.

Las aventuras sexuales de Lulú llegan al punto de casi costarle la vida por el deseo de obtener el poder del falo. Al final, Pablo le salva la vida en una de estas fiestas y la lleva a su casa. En resumen, Lulú vuelve al estereotipo de la mujer obediente; no tiene otra opción que elegir una de las **mascaradas**, como define Irigaray los roles impuestos por el sistema masculino a las mujeres. Irigaray mantiene que la feminidad es una imagen o un valor atribuidos a las mujeres por el sistema de representación masculino. La mujer se pierde en esta **mascarada** de feminidad y tiene que llevar una máscara para ser elegida como objeto del deseo masculino (Irigaray, 1985:84). La blusa blanca que se pone Lulú en la escena final de la novela es simbólicamente una de estas **mascaradas** y representa el estereotipo de niña mujer, sumisa e inocente. Lulú la describe así: “Era una camiseta de recién nacido [...]” (pág. 79) y a Pablo le gusta mucho también. Parece que esta blusa le recuerda la inocencia que tiene Lulú cuando empiezan su relación. Tiene una connotación relacionada con la sexualidad: Pablo es el primer hombre con el que tiene Lulú una relación sexual; ella es su objeto de deseo y Pablo es el primero en *poseerla* en los términos del sistema masculino. Más tarde, cuando se separan, Lulú no puede encontrar la blusa. Esto nos lleva a pensar que su actitud promiscua le quita la inocencia según el orden masculino y parece que pierde la blusa junto con su inocencia. Al final de la novela, resulta que Pablo la tiene guardada en su casa, que simbólicamente significa poseer y guardar la inocencia de Lulú. Cuando Pablo le salva la vida a Lulú y termina con su promiscuidad, le pone de nuevo la camisa, o en otras palabras, le devuelve la inocencia. Ella misma lo cuenta así: “Intenté simular un sueño profundo pero mis

labios se fueron curvando poco a poco en una sonrisa nuevamente inocente” (pág. 260). Morris y Charnon-Deutsch consideran el regreso de Lulú a Pablo como un suicidio y exponen que no puede asumir la responsabilidad de la creciente violencia de sus relaciones sexuales y renuncia a su auto-reconocimiento eligiendo el rol pasivo como una muñeca, al que también ofrece su nombre (Morris y Charnon-Deutsch, 1993:306).

Considerando todo esto, el orden masculino ofrece roles a las mujeres y Lulú ha tenido que elegir uno de ellos. Por esta razón, se puede afirmar que se necesita otro sistema en el mundo; un sistema de representación que ofrezca otro modo de construir la relación entre el *yo* y el *Otro*; un sistema en el que la mujer no se construya como el *otro* del hombre. En este sentido, se puede afirmar que la novela expresa dicha necesidad, y por esta razón es exitosa.

3.2. *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria: mujer lesbiana y la sexualidad femenina

Beatriz y los cuerpos celestes de Lucía Etxebarria, publicada en 1998 y galardonada con el Premio Nadal el mismo año de su publicación, es su segunda novela y explora el sistema sexo-género como un constructo del **orden simbólico** representado en el cuerpo de la mujer, a la que no se le permite construir su subjetividad en el orden mencionado. La obra tiene fama de romper con los discursos masculinos y abrir un espacio que transgrede los límites masculinos para hablar del deseo femenino y la sexualidad.

La novela está narrada en primera persona por la protagonista *Beatriz*, o *Bea*, y nos cuenta los hechos que marcan su vida, fuera de la cronología lineal. Se compone de cuatro capítulos que van alternando entre sus recuerdos de infancia y adolescencia en Madrid y los cuatro años de juventud como estudiante en Edimburgo. El primer capítulo, titulado *Órbita cementerio*, se basa en la metáfora de la galaxia para describir la soledad y el vacío que siente Bea después de no ver a *Mónica*, su amiga y su amor, durante cuatro años. Bea, partiendo de un fragmento del libro galáctico que le leyó

Mónica cuando estaban juntas en Madrid, piensa en ella y la compara con un cuerpo celeste por su brillo y luz. Además, ella misma se identifica con un satélite que navega en la órbita cementerio donde se acumulan los satélites cuando pierden su vida. En el segundo capítulo, titulado *La ciudad en ruinas*, Bea nos narra sus años en Edimburgo cuando tiene veintidós años de edad. La historia se cuenta con saltos temporales, tanto el pasado como el presente de la narradora. Esta parte trata de los cuatro años que Bea pasa estudiando en Edimburgo y de sus amantes *Caitlin*, o *Cat*, una camarera con la que compartió la misma casa, y *Ralph*, un estudiante de la misma universidad de Bea. En el tercer capítulo, titulado *En el lugar del miedo*, Bea narra los acontecimientos del verano en que tenía dieciocho años junto a Mónica y Coco, el novio de esta. Después de involucrarse en varios sucesos, como traficar con drogas, robar a la gente, ser violada o apuñalar a un chico, y raíz de la mala relación que tiene con su familia, el padre de Bea decide mandarla a Edimburgo a estudiar. El último capítulo, titulado *Luz desde una estrella muerta*, trata de la visita de Bea al centro de rehabilitación donde está Mónica. Esto es el capítulo de cierre de la novela, en el que Bea se da cuenta de que su amor y obsesión por Mónica durante esos cuatro años se basa en la imaginación más que en la realidad, y llega a aceptarse a sí misma tal como es, en el sentido de su subjetividad.

Antes de pasar al análisis, cabe mencionar las críticas que ha recibido la obra de Etxebarria. Etxebarria ha sido muy criticada por escribir con la preocupación prioritaria de vender⁷ sus libros. En la ceremonia de Premio Nadal de *Beatriz y los cuerpos celestes*, la autora aparece vestida de rojo de la cabeza a los pies como la imagen pública de la “chica material” de Madonna (Henseler, 2006:98), causando aún más crítica. Muchos críticos españoles⁸ subestiman a los escritores de esta generación (la Generación X) por poner su imagen por encima de la calidad literaria con el objetivo de vender más (Henseler, 2006:95). Por poner un ejemplo, Tsuchiya opina que Etxebarria, al preocuparse por las ventas, ha dejado su ideología feminista y ha

⁷ Lucía Etxebarria se considera parte del grupo de autores de la “Generación X” en España, quienes, a la hora de escribir, prestan especial atención a las ventas de su obra (Bermúdez, 2002:224).

⁸ Entre los críticos más duros pueden mencionarse a Anibal Lector, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Ignacio Echevarría y Santos Sanz Villanueva, quienes le atribuyeron adjetivos con los que se suelen identificar las obras escritas por autores femeninos, como sensible, emocional, íntima, además de comercial (Castillo Villanueva, 2015:21).

rebajado el valor literario de sus obras empleando personajes femeninos egocéntricos con crisis sentimentales y traumas familiares comunes (Tsuchiya, 2002:242).

La crítica sarcástica e insultante sobre Etxebarria lleva a pensar que la literatura escrita por mujeres está sujeta a una percepción basada en prejuicios sexuales (Henseler, 2006:99). Por otro lado, Henseler mantiene que lo que ha hecho Etxebarria al convertirse ella misma en publicidad⁹ se puede tomar como un movimiento que subvierte el sistema que suele atribuir el adjetivo “popular” a las obras escritas por autoras (Henseler, 2004:699-700). Etxebarria misma mantiene que el espacio “popular” asignado a las mujeres escritoras proporciona libertad económica y allana el camino para innovaciones más creativas, gracias a las cuales se puede llegar a más lectores y sus mensajes alcanzar a más gente. De esta manera, socava la situación tradicional que el mundo literario atribuye a las mujeres escritoras (Henseler, 2006:107).

Para algunos críticos, esta novela es un ejemplo de la ficción de los autores jóvenes de los 90, en el sentido de que, entre otras, trata de cómo sobrevive el/la narrador/a-protagonista en la ciudad; presenta una narración desordenada y fragmentada; usa la literatura para escapar de la realidad; hace hincapié en el lenguaje coloquial de los jóvenes; utiliza referencias de la cultura popular masiva (Folkart, 2004:43). Según Jessica Folkart, la novela intenta encontrar sentido más allá del mundo posmoderno y Etxebarria “explora la posibilidad del discurso para revelar varias perspectivas implícitas en las relaciones de subjetividad” (Folkart, 2004:45). De manera similar, Kathryn Everly afirma que la obra de Etxebarria es importante porque lleva la definición del cuerpo y su relación con la identidad más allá de lo posmoderno al crear un Bildungsroman femenino (Everly, 2001:169). Sobre la intención de esta novela, la propia autora sostiene:

“Cuando escribí la novela *Beatriz y los cuerpos celestes*, mi primera intención era la de narrar una historia que versara sobre la identidad sexual y sobre el amor concebido como una energía afectiva aplicable a personas del mismo sexo y del contrario. Estuve tentada al principio de falsear la historia y de maquillar la relación entre dos mujeres para convertirla en una relación heterosexual, puesto que asumía que si escribía una novela cuyo eje central fuera una relación de amor lésbico se me catalogaría inmediatamente como

⁹ Ha incluido su imagen en la portada de ilustración pop art de su libro (Henseler, 2004:699).

lesbiana, con las consecuencias que ello podía suponer. De hecho, existen autores en la literatura española, que están en la mente de todos, que alteran en sus novelas relaciones de amor homosexual y las convierten en relaciones de amor heterosexual. Finalmente decidí no hacer esto porque me parecía poco sincero y porque la historia no se sostendría de otra manera.” (Etxebarria, 2009:70-71)

La novela en cuestión, como menciona Folkart más arriba, sigue el discurso de los escritores de los 90 y a la vez busca una manera alternativa de relacionarse con ese grupo. Etxebarria utiliza la metáfora del espacio para representar el exilio interno del individuo y también su alienación del mundo exterior (Folkart, 2004:45). Dicho de otra manera, la falta de objeto en la vida de Beatriz la hace sentir suspendida en el aire, como los satélites en movimiento en la órbita cementerio cuando ya no tienen vida; están separados de todo, olvidados y aislados. Beatriz define su soledad de la siguiente forma:

“A veces pienso, Mónica, donde quiera que estés, que a mí me ha pasado lo mismo. Que fui enviada al mundo con una misión: comunicarme con otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad o la mera ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen, y menos aún que la comprendan. A nuestro alrededor giran universos enteros, estrellas, soles, lunas, galaxias, aerolitos, grandes constelaciones, nubes de gas y polvo, sistemas planetarios, materia interestelar. Hasta basura espacial. Pero sobre todo, un silencio insondable que todo lo absorbe. Un vacío enorme y negro, una quietud indescifrable. Y aunque sé que no debería ser así, el caso es que me siento a millones de años luz de cualquier señal de vida, si la hay, que se desarrolle a mi alrededor. Siento que navego en la órbita cementerio.” (pág. 16)

Hablando en términos lacanianos, la identidad no es completa y siempre depende del Otro. Como Beatriz carece de la presencia de un otro para ser un sujeto, se siente perdida y dolorida. Por lo cual, todo empieza a parecerle igual; el espacio y el tiempo pierden su sentido y esto implica una relación problemática con lo Simbólico. Mirando al pasado, se da cuenta de que el cambio de ciudad no significa de verdad un cambio. Para confirmarlo dice ella:

“Ahora comprendo que la ciudad me sigue, que camino siempre por las mismas calles, y que hace falta desenterrar la angustia para que no se pudra bajo mis pies. Por esta razón dejo una ciudad y regreso a otra, porque sé que en el fondo habito siempre la misma.” (pág. 20)

De la misma manera, Bea pierde también la noción del tiempo, y sus días en Edimburgo le parecen como fechas “sólo diferenciadas por el nombre que el calendario asignaba a los días” (pág. 22). Se siente “pobre en espacio, escasa en luz, indigente en calma, desposeída de una atmósfera de intimidad, necesitada de todo aquello que hace el hogar del hombre su castillo” (pág. 22).

En este contexto, Bea llega a ser un cuerpo que habla; expresa su dolor en lo simbólico —lo narra y escribe— y lo convierte en algo compartible, mientras lucha por entender a otros cuerpos alrededor del suyo. El acto de narrar la ayuda a construirse como sujeto, convirtiendo el acto de narrar en un objeto para alcanzar a los otros. En sus propias palabras, “Las veintitantas letras del abecedario se abrazan las unas a las otras para formar palabras; se ofrecen, cariñosas, el calor que a mí me falta” (pág. 67). En otros términos, “Etxebarria explora el potencial del discurso para revelar varias perspectivas implícitas en relaciones de subjetividad” (Folkart, 2004:45-46).

Acerca de la subjetividad, Carmen Urioste, a diferencia de Folkart, opina que Beatriz no está en búsqueda de un otro o una oposición, sino que necesita “la diferencia para definirse”, y que su identidad no es fija, por ende tampoco puede tener una definición fija (Urioste, 2000:130-131). De acuerdo con esta idea, el texto ofrece dicotomías como heterosexual/homosexual, masculino/femenino, etc., y al subvertir estas oposiciones binarias intenta demostrar que el deseo lésbico es algo completo en sí mismo.

Lauren Applegate lo lleva un poco más allá del deseo lésbico y afirma que llamarla una novela lésbica “limitaría el potencial transgresivo de la obra”, añadiendo que el deseo femenino inscrito en la novela tiene muchas capas y no se puede tomar solamente como una inversión de la dicotomía masculino/femenino o actividad/pasividad, y que la jerarquía de poder en la novela queda borrada (Applegate, 2013:44).

A lo largo de la novela, se observa que el deseo de Beatriz no encaja en las normas sociales; ni su noción de sexualidad ni de identidad se ajustan a la normativa. En primer lugar, lo confirman las palabras de su madre. Su aspecto físico no es como se suele esperar de la mujer en la sociedad; su madre no la encuentra lo suficientemente femenina: “Estoy demasiada delgada, opina, y no me sienta bien el pelo tan corto. ¿Por qué me empeño en raparme de esa manera? Y, ¿es necesario que

lleve siempre esas botas de pocero tan poco femeninas?” (pág. 37). Por poner otro ejemplo, cabe mencionar su visita una noche a un bar en Edimburgo en el que ve a una chica muy delgada. Al recordar esta escena cuando transcurre la narración, Bea piensa que el cuerpo andrógino de la chica que vio en el bar le recuerda a su propio cuerpo andrógino; un cuerpo ni femenino ni masculino, pero erótico tal como es. En otro pasaje, Bea habla de la necesidad de redefinición de “femenino” partiendo de los comentarios de su madre al respecto. Sus palabras “[...] quizá yo no sea tan poco *femenina* como mi madre pretende. Es posible que haya que redefinir la acepción de semejante término” (pág. 66) invitan a reconsiderar las construcciones de los conceptos de género y sexualidad.

Un punto clave en la novela acerca de la postura subversiva de Bea ante la subjetividad normativa es cuando va al pasado y reflexiona sobre su niñez. Recuerda que no comía a propósito y se sometía a una “hambre voluntaria” (pág. 41), como una reacción a ser mujer de la manera en que lo dicta la sociedad. Bea se resiste a las normas patriarcales con su cuerpo; no se viste tal como se espera de ella, ni se comporta tal como se atribuye a las mujeres. Ella misma lo expresa:

“Frente a la comida sentía una náusea maligna, plena del placer del rechazo. Mis costillas eran ganchos, mi columna una cuchilla y mi hambre una coraza, la única con la que contaba frente a las frivolidades que se me adherirían al cuerpo como garrapatas en el instante en que diera un mal paso hacia el mundo de las mujeres. El ayuno constituía una prolongada resistencia al cambio, el único medio que yo imaginaba para mantener la dignidad que tenía de niña y que perdería como mujer.” (pág. 41)

Como se ve en este párrafo, Bea trata su lucha o rechazo como si fuera una guerra en la que se combate con armas como ganchos, cuchillas y corazas. También, ajustarse a la normativa subjetividad femenina le parece como si le chuparan la sangre y le agotaran la vida. Ella misma confiesa que “No quería ser mujer” (pág. 41) y no quería pertenecer a un grupo al que se considera de “segunda clase” (pág. 41).

Al contrario de la heteronormatividad, a Bea le gustan sexualmente las mujeres. Su sexualidad no se ajusta a la heteronormativa; está enamorada de Mónica, su amante en Madrid, y la lleva en la mente hasta el final de la novela, pese a que sólo se dieron un beso y nada más. Su amor parece tan fuerte que nos enteramos de que

entre las razones de su marcha a Edimburgo está el deseo de dejarla atrás. En Edimburgo se hace novia de Caitlin, una chica muy guapa con la que comparte piso. Por otro lado, tiene un amante secreto en Edimburgo, Ralph. Se puede comentar sobre la postura de Bea ante las relaciones sexuales que el hecho de que le gusten las mujeres no significa que no le gusten los hombres. Bea prefiere no limitarse y no tener reglas rígidas sobre la sexualidad. Siente un placer inmenso haciendo el amor tanto con Ralph como con Cat. El sexo le ofrece a Bea ser consciente de sí misma. Como ejemplo de esto podría mencionarse que, al reflexionar sobre la época en que era novia de Cat y amante de Ralph, no sabe cómo definir su sexualidad: “[...] si me hubieran preguntado en ese momento si yo era lesbiana o si era heterosexual, e incluso si era bisexual, que parecía la respuesta más convincente, no hubiera sabido qué responder” (pág. 284). De manera similar, Bea narra retrospectivamente la venta de drogas durante el verano que pasó en Madrid junto a Mónica y su novio Coco, y también el conocimiento de Pablo y que Pablo le gustaba. De nuevo repite que su sexualidad no encaja con las normas del patriarcado. Ella insiste en su rechazo a la dicotomía homosexual/heterosexual y dice: “Yo puedo amar a hombres y a mujeres. No distingo entre sexos” (pág. 274). El texto dibuja el deseo femenino de tal manera que socava el concepto de una identidad fija de la homosexualidad y el lesbianismo. Se puede afirmar que Bea aspira a tener una identidad abierta y expresa su deseo por alguien considerándolo como un individuo y no como un ser con género.

En este contexto, cabe mencionar las ideas de Kathryn Everly, según la cual esta novela rechaza cualquier base cultural que defina los cuerpos dentro del marco de oposición binaria. Los cuerpos celestes que la atraen la ayudan a descubrirse y a inventarse de nuevo a sí misma. El deseo que siente Bea por ellos no es solamente físico sino también “un deseo metafísico que impulsa a Beatriz el sentido de sí misma” (Everly, 2001:173). Por poner un ejemplo, se puede acudir al pasaje de la novela en el que describe su relación sexual con Cat: “Mi cuerpo, [...] era suyo, a ella volvía en sueño y en vigilia, en un lugar intangible y supuestamente irreal, en un espacio y un tiempo no encuadrables en coordenadas; en mi cabeza, en lo más profundo de mi persona” (pág. 63). Su deseo es parte de un deseo más universal, sin que le importe el sexo. Esto se puede ver a través de sus palabras cuando narra el deseo que siente por Mónica:

“[...] Pero la cosa no se reducía a un término tan simple como que a mí me gustaran o no las mujeres. Me gustaba ella. Ella, sólo ella, reconocible en medio de este monstruoso criptograma cuántico que es el universo. Y si hubiera sido un hombre, me habría gustado también.” (pág. 244)

Además, para Bea el atractivo sexual no está relacionado con unos órganos específicos del cuerpo. Tampoco tiene que ver con lo que se atribuye a las mujeres en la sociedad sobre cómo ser sexualmente atractiva: no es exhibir el cuerpo, ni llevar maquillaje, o arreglarse el pelo, ni llevar pendientes o piercings. Bea define el atractivo sexual, hablando de Cat, del siguiente modo:

“En suma: nunca intentaba destacar ninguna parte de su anatomía. Su belleza —sus ojos, su piel, su pelo, su gracia— se imponía por sí sola, y su atractivo sexual no se limitaba a determinados órganos de su cuerpo, sino que era, más bien, como un aura que le rodeaba, una pulsación que la recorría. No hacía falta que destacase su cuerpo, que hiciera notar que participaba o que deseaba participar en coitos. Esa cualidad me enganchó inmediatamente.” (pág. 45)

El texto ofrece más ejemplos subversivos sobre la sexualidad. Bea pone sobre el tapete la dicotomía actividad/pasividad, el primer término atribuido a la sexualidad masculina y el segundo, inferior, atribuido a la sexualidad femenina. En el momento de escribir su historia, Bea nos cuenta que “[...] cuando hacía el amor con Ralph era él que me poseía, el que me tomaba. Sin embargo era yo quien lo hacía, era yo quien le acogía en mi interior, porque él entraba en mí” (pág. 275), y define el acto de acoger como un acto complementario al de entrar; sin que la acción de “entrar” ocupe el lado positivo en la jerarquía entre “entrar” y “acoger”, y sin que ser activo conlleve el sentido que se suele atribuir a la masculinidad, subvirtiendo así la jerarquía tradicional del coito.

Desde este enfoque, se puede afirmar que Bea es trazado como un carácter contrario a la oposición binaria de masculinidad/feminidad. Por eso cuestiona el sistema patriarcal que se basa en los dos géneros. La protagonista se pregunta sobre estos dos mundos: “¿Sólo hay dos? ¿Y dónde se supone entonces que resido yo?” (pág. 284). Beatriz está en contra de los límites y la categorización y piensa que reducirse a un grupo elimina las posibilidades de enriquecerse. Lo expresa así:

“[...] y a veces tenía la impresión de que vivíamos automarginadas en nuestro propio gueto, que habíamos renunciado, sin conocerlo, a un intercambio que quizá nos hubiera enriquecido. Nos movíamos en un universo limitado, en nuestra propia constelación de clubes de ambiente, y la gente a la que conocíamos, en general, tampoco había viajado a otras galaxias.” (pág. 57)

Su crítica se basa en que los roles sexuales están definidos por la sociedad; no emanan de la esencia sino que se construyen. Explica sus observaciones de la manera siguiente:

“Los niños van de rosa, las niñas van de azul. Rosa es el color de los afectos. Azul el de los uniformes de trabajo. Monos de mecánico, trajes de azafata. Azul. Corbatas de ejecutivo, bolígrafos para hacer cuentas. Rosa. Cubiertas de novela romántica y cajas de bombones. Los hombres son racionales y las mujeres sentimentales.

Se nace persona. Dos días después te perforan las orejas. Te ponen unos patucos rosas. Ya eres una niña. Vas a un colegio de niñas. Te visten con falda y coletitas. Cumples catorce años. Tu primer pintalabios. Ya eres una mujer. Cumples quince. Zapatos de tacón. Te sonrojas ante los chicos en la parada del autobús. No corres los cien metros. No escuchas heavy metal. Ya eres una cretina.” (pág. 274)

Esta crítica de los roles sexuales recuerda a Simone de Beauvoir, quien afirma que “No se nace mujer, se llega a serlo” y que la sociedad es quien determina la feminidad (Beauvoir, 1989:273). De la misma manera que Beauvoir, Beatriz cuestiona los binarismos que rigen la lógica de la identidad, aquella que ha marcado la estructura del pensamiento occidental:

“El concepto de género está sometido a manipulaciones sociales. Una convención impuesta. No asociada a factores biológicos. Nacer hombre o mujer no supone implicaciones de comportamiento irreversibles. Nos comportamos como tales por educación. Los roles sexuales se aprenden en función de los hábitos culturales. No son innatos. Las mujeres no son hembras porque lleven tacones. Los hombres no son machos por llevar corbata.” (págs. 274-275)

Los pensamientos de Bea sobre el dualismo del sexo, que está en contra del supuesto que señala la identidad sexual como producto de la naturaleza, se pueden tomar como ejemplo de las ideas derrideanas, quien habla de una zona gris entre las

dicotomías¹⁰ y rechaza que el significado de las palabras sea fijo. Lo explica Bea del modo siguiente: “[...] en realidad las cosas no eran tan claras como pretendían hacernos creer. Los sexos no estaban diseñados en prístino blanco y negro: existía una variedad infinita de matices de gris” (pág. 175).

Se observa en el texto que Bea no sólo piensa sobre las dicotomías acerca de la sexualidad, sino también sobre otras oposiciones binarias en las que actúa la mentalidad occidental. Menciona, por ejemplo, Cielo/Tierra, Luz/Tinieblas, Vida/Muerte, Caos/Orden, tratando el aspecto complementario de ambos términos en la dicotomía y no la superioridad del uno sobre el otro. En este contexto, no se trata de la inversión de las dicotomías, sino de la subversión de la jerarquía en el lenguaje. Esto se puede tomar como un reto a la lógica jerárquica y oposicional.

En la base de la teoría de la **deconstrucción** yace la idea de que no es fijo ningún significado y un término no puede conllevar una presencia total. En otras palabras, un signo no implica la presencia entera de lo que representa. El texto ya lo revela a través de la explicación de Beatriz al tratar de recomponer la imagen de Móni en la memoria, cuando Cat se va al trabajo y ella se queda sola en casa. Bea advierte al lector del aspecto ficticio de lo que implica la imagen: “La figura que surgía no era exactamente la suya. Lo que componía no era sino un escorzo borroso de alguien que no era Mónica, que ni siquiera se le parecía” (págs. 69-70). En otras palabras, la imagen de Móni no cubre a Móni totalmente. La realidad se crea en el lenguaje, por lo tanto lo que se nos presenta como “verdad” es algo ficticio; una mera invención de cada cultura o de cada sociedad. El cuestionamiento de Bea de la verdad se puede leer en este contexto: “[...] Pero la verdad no es un estado definible e inmutable. La verdad está en la cabeza de cada uno. No depende de datos ni de cifras ni de fechas” (pág. 23). Y ella no está convencida o satisfecha con lo que le ha sido asignado; no acepta el rol que le ha concedido el orden masculino.

Esta postura de Bea implica una relación problemática con el **orden simbólico**. Sus palabras al referirse a su pasado transmiten la idea de que no se sentía parte de este orden:

¹⁰ Para más detalles véase el subcapítulo 2.2, pág. 46.

“[...] yo sentía secretamente que me habían colocado fuera de sitio, que el mundo al que yo pertenecía por derecho estaba fuera, fuera de mi casa, fuera de mi colegio, escondido en alguno de los rincones secretos de Madrid, en alguna esquina recóndita que no alcanzaba a verse desde mi autobús. Pero ¿dónde?” (pág. 178)

Esta relación problemática se puede interpretar como una señal de la necesidad de Beatriz de ser representada a través de un orden que no sea el Simbólico. Ella no encaja en este orden en el que, según Lacan, uno se objetiva “en la dialéctica de la identificación con el otro” y el lenguaje le restituye “en lo universal su función de sujeto” (Lacan, 2013a:100). Por poner un ejemplo, cabe mencionar el pasaje de la novela en el que Bea quiere volver a la casa de sus padres, después de que Mónica decida volver con otro novio suyo, Javier. Cuando vuelve a su casa, la relación problemática con el **orden simbólico** se manifiesta a través de la dificultad que tiene con el lenguaje:

“[...] Cuando intentaba leer, las letras se desdibujaban, se ampliaban y se empequeñecían como una mancha de aceite flotando en un mar tormentoso, y si, haciendo un esfuerzo enorme, lograba descifrar varias palabras, era para descubrir que la frase que componían carecía por completo de sentido para mí.” (pág. 307)

Esta relación complicada con lo Simbólico se puede explicar como la razón del deseo de Bea por volver al real lacaniano, donde no existe el lenguaje y la unidad con la madre no está violada por la **ley del padre**. Por lo cual, el niño se siente en una integridad total. Este espacio de integridad está descrito por Beatriz como “un espacio acogedor” que uno alcanza a través de la muerte (pág. 49). Otro momento que hace aflorar su deseo de volver al plan real de Lacan es cuando la protagonista nos cuenta sus sentimientos al hacer el amor con Ralph. En el contexto lacaniano, se define el momento de la relación sexual como el estado de la integridad con la madre que existe antes de estar marcado con una sexualidad, antes de entrar en comunicación con el mundo:

“Después, cuando abandoné aquel territorio anterior a todo, aquel estado de gracia ajeno al trauma de la definición, me convertí en un ser separado de mi mitad. A la melancolía de la separación se unía la inutilidad del esfuerzo, el deseo nunca satisfecho que trata de llenar el vacío, el reencuentro que

desespera por la incapacidad de reproducir el estado inicial, aquel todo equilibrado y positivo en el que todo estaba y nada faltaba. Cuando pensaba en esto, nuestros abrazos se me antojaban estériles y absurdos. Ansiaba la perfección de un estado primordial, un estado de fuerza y autonomía anterior a lo masculino o a lo femenino.” (pág. 276)

La perfección de la que habla Beatriz en el pasaje anterior se destruye con el estado de espejo de Lacan, cuando el niño se da cuenta de que está separado del mundo y de que no es una unidad con la madre. Tiene que aceptar que la madre no está bajo su control, y es un cuerpo separado. De esta manera, el sentido de completitud del niño, cuyas necesidades están cubiertas por la madre, se interrumpe con la carencia de ella. Este momento marca la separación entre su interior y su exterior, entre el sujeto y el objeto, entre uno mismo y el otro, y todas las demás oposiciones que moldean su vida (Grosz, 1991:35).

Según el psicoanálisis lacaniano, tras la escena del espejo mencionada arriba, es decir, después de que el niño/la niña perciba a la madre como el primer “otro”, la madre se construye como aquella que carece de falo. En lo Simbólico, la madre es el débil, es el carente, el “ya castrado”. En la novela en cuestión, también la madre de Beatriz es una mujer que ha aceptado la carencia, la debilidad y actúa sometiéndose a su posición subordinada, impuesta por lo Simbólico. Según su madre, la feminidad depende del cumplimiento de algunas normas como llevar falda, tener el pelo largo, casarse, cuidar a los niños y a la familia y ocuparse del orden de la casa. Su trabajo en el partido franquista se puede tomar metafóricamente como una aceptación del poder del falo. Beatriz define a su madre como “el orgullo de la Sección Femenina, la santa patrona de la abnegación y el sacrificio” (pág. 105). El término “abnegación” en este ejemplo implica un sacrificio altruista que coincide metafóricamente con el sacrificio de la mujer en lo Simbólico al ser construida como el otro del hombre, sin llegar a ser un sujeto.

La relación entre el padre y la madre también está establecida según dicta la jerarquía entre hombre/mujer en este orden. Beatriz la describe de la siguiente manera:

“En el mundo de mis padres, los señores tenían una legítima que se quedaba en casa con los niños y que les acompañaba a las recepciones: una mujer como mi madre, informada sin ser pedante, discreta sin llegar a sosa, bella aunque no llamativa, amena pero no avasalladora. [...]

Para mi madre, el matrimonio era el lugar del amor, de un amor hecho de dedicación, obediencia y respeto. Cualidades que irían, por supuesto, de la mujer al hombre y no al contrario.” (pág. 107)

En este pasaje “la legítima” parece implicar el **orden simbólico** al que están expuestas todas las mujeres. Este orden confina a la mujer a una posición relegada, que sirve al hombre en su formación como sujeto. La construcción subordinada de la mujer en este orden no la permite ser más que esposa y madre: “[...] ella sólo podía ser esposa y madre” (pág. 106). Beatriz, en contra de lo que impone este orden, no quiere ser como su madre. Beatriz explica su rechazo a ser como ella: “Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre” (pág. 41). Bea rechaza la posición en la que la mujer es el otro del hombre en el sistema masculino.

Además, no quiere ser el otro de nadie, sin que le importe que sea hombre o mujer. Al hablar de su relación con Cat, Bea señala que le molesta cuando la definen por medio del otro y hace hincapié en que “[...] empezó a utilizar la palabra *nosotras*, y a mí me sonaba ridículo, porque no éramos «nosotras»: Cat era ella, y Bea era yo. Y yo no quería ser la mitad de una pareja” (pág. 59). Asimismo, al narrar su relación con Ralph, Bea dice que acabó adoptando el papel de ser su contrario, es decir, adoptó el papel de mujer diciendo: “Desde que me convertí en su amante adopté un papel: era su contrario, y él nunca volvería a verme de la misma manera. Lo habíamos estropeado todo” (pág. 279), lo cual transmite la idea de que la posición relegada de la mujer en una relación jerárquica de hombre/mujer no le conviene.

En la novela, a través del comentario de Beatriz, se enfatiza cómo se percibe la feminidad y el ser mujer en el sistema masculino construido por el **orden simbólico**. Cuando habla de las mujeres heterosexuales, las critica porque asumen el rol de “objeto sexual” impuesto por los hombres. También, ha estado a punto de ser violada varias veces cuando era niña y adolescente. A esto se suma todo lo que ha experimentado la madre en este sistema. Engañada por el padre, la madre finge no darse cuenta de ello y sigue con su rol femenino, que implica sacrificio, abnegación, tolerancia, lo que al final la lleva a perder la salud mental. Toma pastillas, sigue un tratamiento psiquiátrico, tiene ataques, y todo esto marca la niñez de Bea. La protagonista observa que en este orden la mujer no puede representarse fuera del orden

masculino; sólo puede servir para que el hombre llegue a ser un sujeto, así que no acepta una feminidad descrita de esta manera.

Este tipo de feminidad se representa en la novela a través de su madre pero también de otras madres. Bea menciona la semejanza entre la madre de Móni, Charo, y su propia madre, a través de las pastillas que ambas tomaban. Dice Bea:

“Me sorprendió comprobar que los nombres de muchas de las pastillas que Charo atesoraba coincidían con las que había en el botiquín de mi madre. Al fin y al cabo, nuestras madres no eran tan distintas como ellas (sobre todo Charo) pretendían.” (pág. 130)

Este comentario de Bea sobre las dos mujeres pone de manifiesto que no han podido construirse como sujeto a causa del orden masculino y por eso han perdido la salud. Bea rechaza este tipo de feminidad representada por su madre en la novela.

Su alejamiento de Cat se puede explicar también en el mismo contexto. Por la semejanza entre ella y su madre, se aleja de la primera y lo expresa de la siguiente forma: “Supongo que Cat me recordaba demasiado a mi madre, así que en seguida empecé a distanciarme [...]” (pág. 47), y también, “[...] quizá tenía tanto miedo a repetir la relación con mi madre que confundía la generosidad de Cat con un grado de dependencia neurótica” (pág. 61).

La dependencia que menciona Beatriz, dentro del marco de la relación madre-hija, se puede leer al hilo de lo que sugiere Alice Balint al respecto. Esta mantiene que los intereses del niño/a y la madre son iguales y complementarios, y añade que de la misma manera que el niño/a no reconoce la identidad separada de la madre, la madre toma a su niño/a como una parte de ella misma (Balint, 1965:101). En palabras de Chodorow, las mujeres obtienen placer al experimentar la unidad con sus hijos o al sentirlos como una extensión de sí mismas (Chodorow, 1978:85). Según nos cuenta Beatriz, la relación que tenía con ella cuando era niña tenía estas características: “Mi madre me entendía como una parte de su ser y no estaba dispuesta a aceptar el hecho de que no constituíamos una unidad, de que cada una de nosotras existía por sí misma. Mientras yo fui su niña, fui parte de ella” (pág. 125). Y lo repite más adelante: “No le gustaba que afirmase una personalidad propia, independiente de la suya” (pág. 128). La madre de Bea parece coincidir perfectamente con la descripción de Alice Balint.

Bea cuenta que no quería separarse de ella ni un momento; parecía ver a su hija como su extensión de sí misma: “[...] mi madre parecía tan deseosa de estar conmigo a todas horas, de no dejarme sola un momento” (pág. 194).

Por otro lado, esta dependencia puede interpretarse dentro de la teoría lacaniana que establece un vínculo entre tener hijos y alcanzar así el falo (Grosz, 1991:136). Como se ha mencionado más arriba, la madre de Bea queda dibujada como el otro del hombre. Se nos cuenta que por su enfermedad o se iba a pasar la vida en un monasterio o se iba a casar con alguien manteniendo su enfermedad en secreto. Nos enteramos de que la madre no contrajo matrimonio con el padre de Beatriz por amor. El padre solía estar con otras mujeres, los dos dormían separados. En términos lacanianos, la madre de Bea no ha podido ser el objeto de deseo del padre, por lo cual no ha obtenido el poder del falo. Por lo tanto, su deseo de tener hijos se puede interpretar como el deseo de alcanzar el falo. Las palabras de Bea lo justifican: “Me parece que mi madre se decantó por la maternidad frente a la vida religiosa [...]” (pág. 108). Según la historia contada en la novela, la madre de Beatriz tenía muchas ganas de tenerla y recibió muchos tratamientos para quedarse embarazada. En la niñez, la madre y ella se llevaban muy bien. Con el tiempo, al empeorar mentalmente la madre por los problemas y por la infelicidad en su matrimonio, la relación entre Bea y ella también empieza a deteriorarse. Se puede comentar que este cambio en su relación es, metafóricamente, una intervención del padre entre las dos, como manda la **ley del padre** en lo Simbólico.

Beatriz, testigo de la posición de la mujer en este orden, rechaza el rol atribuido por el sistema patriarcal y adquiere una postura en contra de las normas. Empieza a odiar a su madre y a alejarse de ella. Esta separación se puede analizar de la siguiente forma también: Según los seguidores de Chodorow, el niño quiere por un lado ser independiente, pero por el otro esto significa perder la unidad y la unión con la madre (Doane y Hodges, 1995:42). Distinta a la teoría lacaniana, la teoría de Chodorow deja a un lado la perspectiva enfocada en el rol del padre en la etapa edípica y se encarga de la relación entre madre e hija en la etapa preedípica. A la hija, que es del mismo sexo que su madre, le cuesta más separarse de la madre y establecer su autonomía, comparada con el hijo (O’Brien, 1987:46-47). La lucha de la hija por su autonomía constituye su bildungsroman (Doane y Hodges, 1995:44). De la misma manera, se

puede decir que Beatriz lucha por su propia identidad y sexualidad. Ella toma el control de su sexualidad. Al final de la novela, como sostiene Folkart:

“El diálogo que emerge entre la reflexión de Bea sobre su pasado y los acontecimientos del presente, mientras ella vuelve a su disfuncional familia y busca a Mónica, cambia su percepción de los recuerdos dolorosos y de las personas que los representan.”¹¹ (Folkart, 2004:45)

Como consecuencia, Bea decide hacer su propio camino. Se puede decir que a través del carácter de Beatriz el deseo femenino llega a ser algo activo y pasivo a la vez; es algo fluido y va más allá de las dicotomías en las estructuras normativas de la sociedad y del lenguaje (Applegate, 2013:46).

Por último, cabe mencionar la Beatriz de Dante en *La Divina Comedia*, quien guía a Dante hasta el paraíso, para lo cual obtiene el permiso de Santa María y Santa Lucía. Esta última tiene el mismo nombre que la autora de la novela de este análisis, lo que nos lleva a pensar que las dos Lucías tienen el rol de crear el camino de las dos Beatrices. La de Dante cae en el estereotipo de la *mujer ángel*; idealizada como el ángel de Dios, mujer hermosa, el amor de la vida de Dante, que le dirige al paraíso. Por otro lado, la de Etxebarria es una mujer que se rebela contra los estereotipos de la mujer en la sociedad patriarcal.

3.3. Algo tan parecido al amor de Carmen Amoraga: mujer según su estado civil y la identidad femenina

La novela *Algo tan parecido al amor* de Carmen Amoraga, publicada en 2007 y finalista del Premio Nadal del mismo año, pertenece a la tercera década tras la dictadura franquista. Es la cuarta novela de la escritora, quien dice en una entrevista que escribe “historias corrientes de personas corrientes” (en Busutil, 2014:21).

Asimismo, esta novela trata de la historia de tres mujeres treintañeras, Amparo, Ana y Silvana, que son amigas cercanas que viven en Valencia. El lapso temporal de

¹¹ La traducción es mía.

la obra cubre desde la niñez de las protagonistas hasta hoy —los principios del siglo XXI—, y la narración se realiza a principios del siglo XXI. A través de la narración de cada una, el lector se entera de sus historias amorosas entrelazadas a través del tema del adulterio. Se puede afirmar que la novela es subversiva porque construye protagonistas femeninas con voz propia. Además de sus propias historias, cada una cuenta la de las otras dos y también la de sus padres. De vez en cuando, la narración pasa a la tercera persona omnisciente para aportar información complementaria.

La novela ofrece algunos estereotipos de mujer como la mujer solterona, la mujer casada y la mujer adúltera. La narración empieza con el estereotipo de la mujer solterona, Amelia Madrid, que es jefa de Ana, una de las protagonistas. Es una buena sastre que se dedica a coser vestidos de boda, que sirven para representar el sueño cumplido de otras mediante el matrimonio y el anhelo incumplido de ella. Amelia se construye como una mujer mayor no casada que tiene una relación problemática con su madre. A su madre no le gusta ningún novio suyo, pero, por otro lado, la critica por ser una solterona de cuarenta años. El padre de Amelia engaña a su madre con la madre de la prima de Amelia. El comportamiento de la madre ante esta relación adúltera transmite la idea de que es una mujer casada que se sacrifica a sí misma y se queda callada ante tal situación. Con la intervención del narrador omnisciente, que sostiene que “[...] su propia madre consintió todo aquel tiempo esa relación, no porque quisiera a su marido, sino para que la dejaran importunar a placer, a ellos, y a cualquiera que se le pusiera por delante con la intención de ser feliz, como era el caso de Amelia” (pág. 10), se puede deducir que una mujer sin voz, sin representación propia en lo Simbólico, amarga la vida de los otros, incluyendo la de su hija. En este sentido, esta novela se parece a *Beatriz y los cuerpos celestes*, en la que la madre, dibujada como la perfecta casada, carece de una representación propia en el mundo masculino y tiene una relación muy problemática con su hija: porque Bea no quiere ser como su madre y la vida de la madre gira alrededor de Bea para distraerse de la tristeza causada por su marido. Cuando muere la madre de Amelia, su vida no mejora. Ella está retratada como una mujer castrada, justo como la mujer descrita por Lacan en el **psicoanálisis**: “privada de falo” (Lacan, 2013a:654). La descripción hecha de ella, “Ella misma era tuerta, calva, ausente. Invisible para cualquiera que no entrase en su tienda a encargarse del traje para su boda” (pág. 11), confirma lo que comenta Jane

Gallop de las ideas irigarayanas acerca de esta carencia. Cada uno de los adjetivos utilizados hacen referencia a la castración, a la carencia. Gallop sostiene que el niño se da cuenta de la ausencia del falo, y de que algo que no se ve no vale nada. Entonces, el privilegio de la vista sobre los otros sentidos apoya la teoría de la sexualidad falocéntrica. Todas las teorías de la subjetividad siguen siempre los estándares falocéntricos, lo que implica la conclusión de que no existe una representación válida de la mujer más que el hueco (Gallop, 1986:58).

En este contexto cabe decir que la mujer llega a existir en relación con el hombre, como su otro. Como no puede construirse fuera de esta relación, trata de alcanzar el poder fálico siendo el objeto de deseo del hombre. En la novela, el estereotipo de la mujer casada está construido también en relación con el hombre. Esta posición secundaria de la mujer se trata en una charla entre Amelia y sus empleadas, una de las cuales es Ana, la más joven, que se acaba de separar de su novio Juan Carlos. Las casadas dicen que en la cama a los hombres no les importa el placer femenino y que las mujeres tienen la responsabilidad de los quehaceres domésticos, lo cual lleva a la muerte del amor en el matrimonio. El matrimonio se dibuja dentro del marco tradicional, donde la mujer es el otro del hombre. La hermana de Amparo, Mampa, es descrita por Amparo como una típica mujer casada. Mampa se casó con el novio de toda la vida y lleva una vida próspera gracias al trabajo de su marido Damián. Es retratada como una mujer que se esfuerza para mantener a su familia mediante sacrificios: cuidarse físicamente para estar delgada, cuidar a los niños, callarse y tener paciencia ante las relaciones extramaritales de su marido; todo lo que se espera de una mujer en el mundo masculino.

Desde la perspectiva de Amparo, la descripción de su madre y el acercamiento del padre hacia la madre cumple también con la mentalidad patriarcal. Su madre, Carmen, y su padre, Jordi Faus, se conocen en un bar, la madre piensa que es el hombre de sus sueños, se casan y tienen hijos: para la mujer el casamiento es el sueño cumplido de toda la vida y para el hombre es una casa a la que regresar, en la que tener la comida hecha y sexo gratis, “[...] ya estaba cansado de tener que pagar por los cuartos y por las fulanas, así que tener [...] una mujer que le saliese gratis [...]” (pág. 41). Jordi, en una conversación con su mujer, menciona su calvicie, que representa la castración y por lo tanto el miedo a la pérdida del poder. Para construirse como sujeto

necesita del otro, que es Carmen, quien, como mujer, le asegura la subjetividad sirviendo de espejo para sentirse más poderoso de lo que es:

“—[...] No soy el mismo desde que pierdo pelo. Si no fuera por el bigote no sé lo que haría. [...]
—[...] No tienes nada de lo que avergonzarte, porque aunque hayas perdido pelo no se te ha ido la fuerza con él. Tú eres un Sansón en cada poro de tu cuerpo.” (pág. 42)

Cabe subrayar aquí que Sansón es una referencia a la Biblia, que se usa para hablar de una persona muy forzada. En este caso, Carmen sirve para la construcción de la masculinidad y asegurar que el hombre se sienta fuerte. La función de la mujer en este caso cumple con la que está descrita por Virginia Woolf: “A lo largo de los siglos la mujer ha servido de espejo para asegurar que el hombre se vea el doble de su tamaño real” (Woolf, 2013:40).

Otra figura de la mujer como perfecta casada es Cristina, la mujer de Juan Carlos, el exnovio de Ana, quien volverá a ser de nuevo su amante. Desde la narración de Amparo, nos enteramos de que Ana y Juan Carlos tenían una relación desde que eran muy pequeños, y Juan Carlos estaba muy enamorado de Ana pero ella lo dejó diciendo que no lo podía soportar más. Juan Carlos es escritor y siempre ha tenido el plan de escribir un libro de desamor sobre su relación con Ana. Ana, al enterarse de la publicación del libro, decide acudir el día de la firma de ejemplares y se da cuenta de que está enamorada de Juan Carlos. Sin embargo, Juan Carlos lleva tres años casado con Cristina, con quien ha recuperado para su vida lo que había perdido con Ana. Cristina era una mujer que le acompañaba siempre, compartía todo con su marido, cuidaba a él y a su suegra también, y según la narradora “[...] la pura verdad era que, ni siquiera en su imaginación, Ana era mejor que Cristina” (págs. 56-57). Cristina le sirve para sentirse mejor y olvidarse de su ex amor. Al final, queda abandonada porque Juan Carlos decide a volver a Ana.

Otro ejemplo de la mujer como perfecta casada es Silvana, una de las tres protagonistas en la novela. Su matrimonio fue forzado por la madre. Su madre es una mujer muy tradicional y Silvana la describe así: “[...] su vida había sido hacer de los chicos hombres de provecho y de las chicas mujeres de su casa” (pág. 182). De acuerdo con el carácter de la madre, tras leer el diario de Silvana y enterarse de que

está embarazada, le fuerza a casarse con el padre del bebé, Ramón. Sin embargo, ella no tenía planeado desde su niñez encontrar marido. Esto se puede leer como un rechazo de las normas impuestas por el sistema masculino, creado por el **orden simbólico**. En este contexto, Silvana —ya mayor— hace un comentario que cuestiona el funcionamiento basado en dualidades de nuestra mentalidad. Al contar su opinión sobre la fealdad —porque todo el mundo menos Ana y Amparo le hacían sentirse fea— dice: “Me daba lo mismo ser guapa que fea porque entre mis planes no figuraba encontrar marido, para disgusto de mi madre, que no concebía otro destino para sus hijas que el del matrimonio” (pág. 183). Estas palabras implican que la noción de la belleza de una mujer se construye alrededor del objetivo de “encontrar un marido”. En otras palabras, la belleza no viene de la esencia, sino que se construye para que sirva para un propósito que, en este caso, pertenece a la mentalidad patriarcal. Su relación problemática con lo Simbólico se manifiesta también en sus palabras al contar las noches de los martes, cuando se queda sola en casa, y al contar el inicio de la menstruación. De su historia se desprende que sólo tiene la oportunidad de gozar de su sexualidad cuando no la ve nadie, es decir, cuando es invisible. Quien la ve es un hada imaginaria que le sirve para descubrir su sexualidad. Con ayuda de un libro va analizando su órgano sexual y lo define basándose en “el hueco” [“la fosa navicular” (pág. 189)], justo como está definida la mujer en el **psicoanálisis** lacaniano: un hueco, una carencia. El odio de Silvana al pronunciar el nombre de su órgano sexual, “vagina”, recuerda a lo que dice Cixous sobre el cuerpo de la mujer, quien queda distanciada y desposeída de su cuerpo; y sólo se permite verlo como el hombre quiere que lo vea (Cixous, 1995:20-21). Cuando le empieza la menstruación, se alegra porque tener la regla significa ser mujer. Piensa que llegará a ser un sujeto: a convertirse en una persona de mundo. Sin embargo, en el orden masculino, el hombre se considera —y se construye— como un sujeto y la mujer sólo puede ser su otro.

El novio virtual de Silvana puede explicarse dentro del marco de lo simbólico. Hasta la edad de quince años, Silvana tiene un novio inventado y se intercambia cartas con sus amigas Amparo y Ana como si estuvieran escritas por su novio. Está tan involucrada en este juego que le cuesta terminar con él. Por haber pasado una niñez en la pobreza, encontrándose fea, y sin mucha atención de la familia, se puede decir que Silvana intenta de esta manera lograr el amor y la atención que le faltaban. Parece

estar en la búsqueda de su media naranja: “Pues la ficción estaba llena de casos como el mío, de medias naranjas que vagaban por el mundo como almas en pena hasta que se encontraban [...]” (pág. 199). El mundo imaginario de Silvana, como cuando contaba la historia del hada, parece ser un lugar que le permite no estar involucrada totalmente en el **orden simbólico**. Para hacer énfasis en la falta de semejanzas con su familia, ella misma menciona que tiene problemas con la representación atribuida a ella en este orden:

“El caso es que entonces me parecía que mi vida era el acabóse de las desgracias porque me sentía condenada a vivir para siempre una existencia equivocada, como los transexuales que salen por la tele y cuentan que han nacido en el cuerpo que no les corresponde.” (pág. 193)

En el mundo inventado por ella —distinto de este orden— parece que no hay jerarquía entre hombre y mujer, porque la palabra “media” de “media naranja” sugiere igualdad, y no jerarquía como hay en el sistema patriarcal. En este punto, cuando ella termina con su novio inventado, aparece Ramón, y cuando Silvana cuenta su historia ya llevan dieciséis años de casados. Su matrimonio es dibujado desde la perspectiva de sus dos amigas, Ana y Amparo, como un matrimonio feliz, con hijos, con un negocio propio, una vida próspera, con un marido que la adora. Sin embargo, Silvana tiene una relación infeliz con su marido. Según se nos cuenta, con el paso del tiempo, su relación llega a ser muy monótona y pierden la química entre ellos. Al final, Ramón se enamora de otra, Milagros, y abandona a Silvana.

Cabe subrayar que la “perfección” del estereotipo de la “perfecta casada” se mide según las normas patriarcales y depende de lo mucho que se sacrifica la mujer para hacer feliz al hombre. Estas mujeres están construidas para representar a la mujer casada y lo que hacen es poner al hombre en el centro y tener una existencia secundaria.

Hay otra figura casada en la novela, Soledad, que se describe como distinta a las otras casadas. Aunque se retrate como más poderosa que las otras protagonistas casadas y aunque no se dedique a su marido tanto como las otras, tiene la misma función que ellas: ser el otro del hombre. Soledad es la esposa de Vicente, el amante de Amparo. Es “una ex miss y modelo presuntamente vinculada con el mundo de la

prostitución [...]” (pág. 59), que aparecía en películas, en la televisión, en las revistas. Es una persona famosa, hermosa y rica. Parece una mujer independiente y con mucha confianza en sí misma. Sin embargo, según cuenta el narrador omnisciente, está harta de actuar para guardar las apariencias: “[...] de estar siempre impecable, de pasarse el día sonriendo, de fingir que tenía un talento del que carecía, de ir a fiestas en las que a menudo la ignoraban [...]” (pág. 59). Su reputación y prosperidad económica no impiden que lleve una vida fuera de lo definido por la mentalidad masculina. Al fin y al cabo, la novela nos presenta a otra mujer que sirve de objeto de deseo del hombre —y en este caso, profesionalmente también. Las ideas de Vicente sobre ella lo confirman: “[...] se casó con ella, para que no fuera de nadie más, para que fuera sólo suya. «Sólo mía», se decía Vicente, que enfermaba de celos ante la idea de que cualquier otro pudiera gozar de ella como había gozado él” (pág. 59). Se puede deducir que él quiere que Soledad, deseada por muchos, sólo le satisfaga a él, que sea solamente su objeto de deseo. “Sólo mía” indica también un sentido de “posesión”, que representa a la mujer como un objeto. El hombre quiere tener dominación sobre la mujer para llegar a ser un sujeto y ejercer el poder fálico. Durante una entrevista, a Vicente le gusta verla vulnerable ante las preguntas de los periodistas y por un momento siente lástima por ella, lo cual resulta ser una satisfacción al no ser ella una persona tan alegre como le parecía a él. Incluso llega a tomar la revancha formulándole, como periodista, preguntas poco agradables. Desde la perspectiva de Vicente, el narrador cuenta: “Seguro que mientras él estudiaba como un cabrón para terminar la carrera y se deslomaba en cualquier trabajo para poder pagársela, ella vivía como una reina nada más que por su cara bonita” (pág. 60). Tras una discusión, Vicente vuelve a verla hermosa y sensual; la convence para contraer matrimonio y llevan una vida perfecta de casados. En este punto, el texto ofrece dos visiones distintas sobre la vida que llevan: la de Soledad y la de Vicente. El programa que hacen los dos en la tele alcanza los cien episodios y para el programa siguiente se anuncia la participación de Vicente como socio de Soledad. Desde la perspectiva de Sole, todo va bien; ella está feliz, piensa que todo el éxito se lo debe a Vicente. Sin embargo, en la foto que se saca en la fiesta, después del anuncio de su entrada, Vicente no se ve feliz. Desde el enfoque psicoanalítico lacaniano, se puede comentar que de esta manera Vicente falla en su intento de construirse como un sujeto masculino

porque “ser el socio de Soledad” implica la presencia de Sole en el centro y la de Vicente como secundaria. En otras palabras, la dicotomía hombre/mujer que coloca al hombre en una posición primaria se revierte y el hombre, Vicente, no llega a ser un sujeto como es en lo Simbólico. Asimismo, Vicente no se siente lo suficientemente masculino al lado de ella. El narrador lo cuenta desde la perspectiva de Vicente:

“A su lado parecía un monigote mal dibujado; le faltaba el pelo, estatura, hombros y le sobraban ojeras, kilos, orejas. Nunca se había visto tan ridículo, más ridículo cuanto más hermosa estaba Soledad. La odió infantilmente, como el día en que la conoció, con la diferencia de que esta vez sí tenía la culpa de lo que le pasaba: era ella la que le afeaba, y cada minuto que pasaba, cada vez que se miraba en un espejo, se reafirmaba en esa idea injusta, absurda, que no se le iba de la cabeza. Soledad tiene la culpa, Soledad tiene la culpa.” (pág. 62)

Vicente, al principio de su relación con Soledad, la quería porque, gracias a ella, “Vicente se volvió importante. Eso era lo que más le gustaba de ella” (pág. 64). A partir de un punto de la novela Vicente acepta su carácter, y lo explica de una manera que confirma que Soledad es un otro que le sirvió para su construcción como sujeto y que prefiere a una mujer que no sea superior a él. Dice:

“Me molesta que a Soledad le vaya bien, que le vaya bien a la gente, en general. No soporto la idea de que no me respeten, de que alguien pueda pensar que todo lo que tengo se lo debo a ella, aunque sea verdad: antes de estar con Soledad no era más que una mierda.” (pág. 156)

Al estar seguro de que Soledad no le iba a dejar por otro, es decir, al asegurar su posición en la relación con ella, Soledad se convirtió en nada. En la búsqueda de un otro para construirse de nuevo como sujeto, tiene una relación con Amparo una tarde en que coinciden en el gimnasio. A Vicente, Amparo le parece fea, fácil de conseguir y, en los términos de la dicotomía, de una posición más baja que él. Al contrario de lo que le pasa con Soledad, con Amparo se siente más poderoso y puede ejercer su masculinidad sobre ella.

Con Amparo y después con Ana —entre otras—, la novela presenta el estereotipo de la mujer adúltera. Las relaciones en la familia de Amparo marcan su vida en los términos de las relaciones amorosas. Al narrar su propia historia, Amparo,

abandonada de pequeña por el padre y testigo de las dificultades con las que se enfrentó la madre por ello, sostiene que no quiere ser el otro de nadie, que no quiere ser complementada por el otro: “No quería esperar a mi media naranja, a mi príncipe azul, al hombre de mi vida. Es más, no existía un hombre para mí, sólo para mí, en ningún lugar de este mundo” (pág. 75). En este punto, Amparo manifiesta una relación problemática con lo Simbólico porque no quiere estar involucrada en una relación propiciada por el sistema masculino. Habiendo observado la relación de sus padres, tampoco quiere ser como su madre ni como otras mujeres que conoce, porque todas han experimentado los problemas de este sistema. Dice ella: “Y no sólo es que no quisiera parecerme a mi madre: es que no quería parecerme a ninguna de las mujeres que conocía” (pág. 74). En este sentido, Amparo se parece a la Bea de *Beatriz y los cuerpos celestes*, que tampoco pensaba que pudiera formar parte de este orden masculino.

Otra prueba de que Amparo tiene problemas con lo Simbólico es cuando eligen el nombre de su hermana. En el contexto psicoanalítico lacaniano, denominar la cosa marca su muerte. Denominando las cosas se forma el lenguaje. Para entrar en el mundo social y poder comunicarse, usamos este lenguaje. La denominación de la hermana de Amparo se puede leer en este contexto: Cuando la madre está embarazada de la hermana, Amparo se pone muy enferma y por miedo de que no haya ninguna hija que lleve el nombre de Amparo, que es el nombre preferido del padre, le ponen este mismo nombre a la hermana. Obedecer a los gustos del padre y la denominación de la hermana recuerdan el **orden simbólico**, que está formado según las normas masculinas. Además, el acto de darle su mismo nombre a la hermana se puede interpretar como una referencia metafórica a su muerte. Lo que representa su nombre —el acto de la denominación de la hermana con el mismo nombre— es metafóricamente la continuación de la **ley del padre**. A través del tema del amor, Amparo expresa sus pensamientos sobre el mundo gobernado por estas normas masculinas:

“El amor no es más que una invención, una mentira con la que nos machacaban desde pequeños. Los niños vienen de París en el pico de una cigüeña; tres magos se cuelan en tu casa la noche de reyes para dejarte regalos a cambio de un vasito de licor y unos turrones; un buen hombre,

honrado y leal, te querrá y te respetará y te será fiel desde el día en que te conozca hasta el último de su vida. Justo lo que había hecho mi padre.” (pág. 74)

Amparo describe el amor en función del comportamiento del padre y llega a la conclusión de que es una invención. Dentro del marco de la **deconstrucción**, esta crítica suya se basa en que el lenguaje y todo el **orden simbólico** es una invención; algo constituido.

Aunque Amparo rechaza este sistema ante la falta de otro tipo de representación definida para la mujer que no sea jerárquica, lo hace desde la actualidad de la narración, cuando ya es mayor. Pasa toda la vida siendo el otro del hombre, justo como su madre. Cuando era adolescente, la relación que tuvo con Fidel, un chico de dieciocho años, muestra su esfuerzo para satisfacer el placer masculino. Sólo de esta manera llega a existir: es una representación creada por lo masculino. Ser el objeto de deseo del hombre le hace sentir el poder del falo, que es la única opción de la existencia femenina según el **psicoanálisis** lacaniano. Al volver de un viaje en coche con Fidel, Amparo lo explica así: “Estaba feliz, contenta, como si hubiera ganado un premio. En el viaje de vuelta canturreé una canción para demostrar que era una mujer de quince años que estaba a la última de todo” (pág. 77). Al final de su relación con Fidel, se queda embarazada y resulta humillada. Hoy se da cuenta de que sólo servía para satisfacer su placer y de que a Fidel no le importaba el suyo. No llega a ser más de un objeto de deseo del hombre. De manera similar, convierte en héroes a los hombres que hay en su vida: a su padre y también a su amante Vicente. Acepta su poder y su autoridad y desea ser vista o deseada por estas figuras de poder fálico. Amparo, cuando empieza a trabajar en la productora con Soledad, la mujer de Vicente, expresa este deseo al ver a Vicente en la oficina:

“[...] me miró fijamente, [...] como si acabase de darse cuenta de que de entre todas las personas que habitan el mundo, de entre millones de personas, sólo deseaba verme a mí. [...] ese segundo es el que he querido recuperar cada vez que he mirado a los ojos de Vicente [...]” (pág. 87)

Además de este momento que enfatiza el deseo de ser vista y deseada por Vicente, Silvana, la amiga de Amparo, también emplea una frase que cuestiona su

anhelo de ser el objeto de deseo de los hombres: “[...] utilizas el sexo para que te quieran” (pág. 76). Además, cuando intenta vivir su sexualidad femenina, llega a tener “fama de puta”, lo cual la introduce en otro molde de la representación de la mujer.

Asimismo, además de los estereotipos de la “mujer adúltera” y la “mujer promiscua”, Amparo, en su relación con Vicente, está sujeta a otro estereotipo de la mujer que es la “mujer loca”. Tras pasar seis años de su vida con Vicente, Amparo es abandonada por él y Vicente quiere cortar la comunicación e ignorarla. Para comunicarse con él, Amparo le espera a escondidas junto a su casa. Cuando sale Vicente solo y Amparo le llama, Vicente le dice que está loca [“¿Qué quieres, pedazo de loca?” (pág. 154)]; le insulta y humilla. Al principio de esa escena, Vicente no le deja hablar y expresarse. Después, cuando pueden tener una conversación, las palabras de Vicente causan su separación de Amparo. Resulta que Vicente ha usado a Amparo para construirse como un sujeto y ejercer la masculinidad a través de ella. Es decir, la existencia de Amparo depende de Vicente porque es él quien determina su existencia y la usa para su propia subjetividad. Amparo, al darse cuenta de eso, termina su relación con él.

Otra figura femenina adúltera de la novela es Ana, cuya historia con Juan Carlos se ha mencionada más arriba. Su relación con él se puede leer dentro del marco del argumento de la **deconstrucción**, es decir, que una palabra no puede representar un pensamiento totalmente ni contener totalmente su presencia¹², y se puede leer también dentro del marco de las dicotomías. Al empezar a contar su historia, Ana analiza la realidad de la frase “Juan Carlos Elson es el amor de mi vida”, escrita en una libreta entera. Ella dice:

“Una y otra vez, una frase escrita de todas las formas que se ocurren, como si escribiéndolo pudiera hacer que fuera verdad, que de verdad Juan Carlos Elson fuera el amor de mi vida, para toda la vida, para siempre, como si juntando esos dos nombres, ese apellido, esas nueve palabras, esas treinta y una letras, me asegurase que ese deseo será realidad [...]” (pág. 93)

De esta manera, Ana cuestiona si la representación de algo mediante símbolos —en letras, en palabras— refleja la verdad. En términos lacanianos, este análisis se

¹² Para más información ver el subcapítulo 2.2, págs. 46 y 47.

puede interpretar como el deseo insaciable del ser humano al tener que renunciar a la madre y situar el lenguaje en el lugar de ella, es decir, de lo perdido. Así, el niño se da cuenta del obstáculo entre el significado y el significante. Como explica Michael Ryan:

“La presencia de la palabra es la ausencia de la cosa, entonces ser obligado a vivir en el lenguaje (lo que para Lacan supone entrar en el **orden simbólico**) es aprender a soportar la permanente ausencia de los objetos y la imposibilidad de cualquier unidad con la cosa nombrada y deseada (lo que supuestamente viene proporcionado por la unidad imaginaria con la madre).” (Ryan, 2002:52)

A lo largo de su relación con Juan Carlos, Ana sigue cuestionando lo Simbólico y la construcción dicotómica del lenguaje. Esto se manifiesta en las dualidades que se ponen sobre el tapete a lo largo de la novela, y también en la historia de Ana. Por poner un ejemplo, se menciona la dicotomía sexo/cuerpo y mente/corazón. Juan Carlos intenta convencer a Ana de que lo que hace con su mujer Cristina “sólo es sexo, no es más que el cuerpo” (pág. 96), mientras Ana intenta rechazar una jerarquía entre los dos pensando que “el sexo también es importante” (pág. 96).

Según nos cuenta Ana, ella se ha enterado de este mundo de dualidades a través de su padre, quien representa la **ley del padre**, es decir, lo simbólico. Al describir a su padre, dice: “Era como un niño grande que dividía la vida en grandes conceptos: bueno frente a lo malo, feo frente a bonito, alegre frente a triste, barato frente a caro” (pág. 109). También cuenta que era un hombre de normas y reglas, como el que representa el padre simbólico lacaniano. De manera similar, Ana aprende también en su familia la jerarquía entre hombre/mujer. Durante su niñez es testigo de que el padre se encarga de la cuestión económica y la madre trabaja en casa. Escucha las quejas de su madre por no ganar nada a pesar de lo mucho que trabaja. Además, ve que su madre no es feliz en su matrimonio y que maldice la hora en que se casó con el padre. Esta falta de felicidad no proviene de que sus padres fueran buenos o malos, sino que es el resultado del sistema masculino que domina el mundo y las relaciones. Desde su perspectiva y su voz, su madre está descrita así:

“[...] una pobre mujer aprisionada en una cocina demasiado pequeña, demasiado antigua, demasiado estrecha, como su vida entera. Mi madre quería que yo no fuera como ella, que no me casara con el tonto del pueblo, que no me despertase a media noche para beber agua, para mear y para preguntarme qué coño hacía durmiendo al lado de un hombre con el que no tenía nada que ver [...]” (pág. 111)

En este sentido, Ana recuerda a Beatriz. Bea, también testigo de una vida marcada por la mentalidad masculina, no quiere ser como ella y cuestiona la dualidad de nuestra mentalidad. Adquiere una postura en contra de las jerarquías, descubre que le gustan las relaciones lésbicas más que una relación heteronormativa y prefiere vivir a su manera. Esto le concede un carácter subversivo. A Ana, como a Bea, le gusta ir en contra de la madre. Aunque la madre de Ana quiere que Ana no dependa de nadie y tenga su propia vida a su gusto, su palabra no tiene ningún valor. Esto deriva de la falta de poder de la madre y de que no sea un sujeto, desde la perspectiva de la hija. Al igual que Bea subvierte el sistema masculino, prefiriendo ser lesbiana y vivir su sexualidad, se puede sostener que también Ana lo logra, hasta cierto punto, a través del adulterio. Este comentario se sitúa en lo que sostiene Jane Gallop, quien describe la infidelidad femenina como una práctica feminista que mina el orden patriarcal (Gallop, 1986:48). Ella hace una lectura psicoanalítica lacaniana de las ideas de Levi Strauss sobre el matrimonio. Según estas ideas, el matrimonio es un sistema simbólico de intercambio en el que las mujeres circulan como si fueran una mercancía. En el lenguaje pasa lo mismo: las mujeres son signos que circulan según indica el sistema masculino. Parecen ser una posesión utilizada para la continuación del sistema y su valor se define por el **nombre del padre**, es decir, por lo Simbólico. Al tenerlo en cuenta y acudir a los términos del marxismo, Gallop asevera que la infidelidad es un valor de uso¹³: el uso de la mujer no poseída por nadie; nadie está autorizado a intercambiarla. Por esta razón, crea una oposición entre adquirir —poseer e intercambiar— y gozar —usar—, y subvierte el sistema tradicional del matrimonio (Gallop, 1986:49-50).

¹³ Los términos a los que se refiere Jane Gallop son el valor de uso y el valor de cambio. El valor de uso es el valor de una mercancía. Representa sus beneficios y su utilidad. El valor de cambio es la capacidad de circulación y compra de la mercancía.

La homosexualidad, especialmente el lesbianismo —como en el caso de Bea—, es una manera de subvertir el sistema, al igual que el adulterio. Cabe mencionar aquí al padre de Silvana, José, que se dibuja como un hombre que no cumple con los mecanismos del **orden simbólico**. Es un hombre que utiliza cremas, que tiene guardadas en una caja secreta unas medias de su mujer y que se intercambia mensajes con un amigo suyo, Juan Antonio, en los que escribe frases como “A mi mejor amigo José en quien no dejo de pensar ni un sólo día” (pág. 179). Estos actos —que se suelen atribuir a la feminidad— no se consideran normales dentro del marco de la masculinidad en las sociedades patriarcales. Silvana, al contar su propia historia, compara a través de su padre lo masculino y lo no suficientemente masculino. Nos cuenta que los hombres que se consideran dentro del marco de la masculinidad engañan a sus mujeres, no cuidan a su familia, roban dinero a sus mujeres. Su padre, por el contrario, es un buen hombre que cuida a su familia y trata bien a su mujer. Para hacer su evaluación, Silvana se basa en la bondad —no engañar, ser honesta, cuidar a la familia—, mientras que la masculinidad normativa se basa en la colocación de la mujer en una posición subordinada en la jerarquía hombre/mujer, donde no se requieren los aspectos que valora Silvana de su padre. Se observa en la novela que, en la sociedad en que viven, los que no son lo suficientemente masculinos son etiquetados con adjetivos degradantes como “loco” y son separados del resto de los hombres que se encuadran en la masculinidad normativa. Por poner un ejemplo, la madre de Ana describe al padre de Silvana como “loco” (pág. 110) y lo coloca en una posición inferior a la del padre de Ana.

El comentario de Silvana sobre el comportamiento de su madre a raíz de las cartas que intercambia su padre hace pertinente una lectura psicoanalítica del personaje de padre. Dice ella:

“En las cartas no había nada comprometedor, ella lo sabía bien porque de tanto leer a escondidas había aprendido a interpretar lo que significaban las palabras que no habían sido escritas, que casi siempre decían más que las que mancillaban el blanco del papel [...]” (pág. 179)

Como el **psicoanálisis** se ocupa de lo no dicho, Silvana parece ofrecer el análisis de lo no dicho que subyace bajo las palabras de su padre, y se observa que lo

no dicho explica bastante sobre su subjetividad. A sabiendas de que no es heterosexual, al proponer matrimonio a la madre de Silvana sus palabras revelan su preocupación: “[...] yo necesito casarme o no sé de lo que soy capaz” (pág. 181). El verbo “necesito” demuestra que siente la obligación de casarse porque según las normas de la sociedad no puede comportarse de manera contraria. Además, no cumplir con las normas le provoca un sentimiento de “incapacidad”. La masculinidad normativa requiere formar una familia legalmente y ejercer la autoridad como padre. En la noche de bodas, su mujer le pide que no le haga daño y José empieza a llorar diciendo que no quiere hacer daño a nadie. El pronombre “nadie”, aunque parezca fuera del contexto, se refiere a su amante Juan Antonio. Más adelante en la novela se nos cuenta que Juan Antonio se suicida por el desamor de José. Silvana relata un diálogo entre los dos, en el que Juan Antonio insiste a José para que se vaya con él a vivir a Londres, donde la homosexualidad no era un delito en aquella época. Se cuenta el trabajo de Juan Antonio, que tenía un restaurante famoso que salió en los periódicos, y que esos periódicos ocultaban lo que podía provocar reacciones en una sociedad patriarcal. Dos hombres que no poseen rasgos masculinos marcados, en otras palabras, dos hombres que no cumplen con la subjetividad masculina en lo Simbólico, pasan su vida sufriendo. Un ejemplo que muestra el deseo del padre de Silvana por salir de lo Simbólico sería el pasaje donde compara el sueño con la muerte. El sueño es como el despertarse de la inconsciencia, una fase en la que la conciencia deja lugar a las imágenes derivadas de las experiencias presentes y pasadas del sujeto, es decir, a los recuerdos que no son accesibles a la conciencia despierta (Grosz, 1991:89). De manera similar, la muerte puede interpretarse como una fase en la que la conciencia ya no funciona, lo cual significa salir de lo Simbólico. Es lo que desea el padre de Silvana, contado desde la perspectiva de ella:

“«Dormir es como morir», decía. «Cuando duermes es como si ya estuvieras muerto». «¿Pero es que tú quieres morirte papa?», le preguntaba yo, acongojada, y él sonreía, indiscutible, como si la respuesta fuera el único de sus secretos que valiese la pena compartir con los demás. Sí, me decía su sonrisa, claro que quiero morirme.” (pág. 247)

Entonces, se puede deducir que estos roles atribuidos a las personas son constructos del orden masculino y los que tienen que obedecerlos en una sociedad

patriarcal pueden tener problemas de representación. Como el padre de Silvana y como su amante, puede que quieran salir de lo Simbólico porque no encajan en él.

En este contexto, se puede sostener que todos los personajes femeninos de la novela han vivido problemas en algún momento de su vida por no poder encajar en este orden. Cabe decir que Silvana decide no hablar a la edad de 12 años y se queda callada, sin pronunciar ni una durante tres meses, porque no quiere sentirse parte de este mundo, y metafóricamente queda fuera de lo Simbólico. Después vuelve a entrar en la comunicación y, por lo cual, en el **orden simbólico**. Ningún personaje femenino parece quedar fuera de una representación dibujada por el sistema masculino y por tanto se construyen como el otro del hombre. Amelia no quiere ser sumisa como su madre, pero es evidente que se construye como el otro del hombre; como un “hueco”. Ana, Amparo y Silvana tampoco quieren ser como sus madres ni como las mujeres que conocen; son muy conscientes de los límites que se les ponen a las mujeres, pero no pueden salir fuera de la representación dibujada para ellas en este mismo orden. Soledad, aunque parezca más fuerte socio-económicamente, y Cristina también, existen como el otro del hombre. Son mujeres forzadas a casarse o son mujeres que viven para cumplir con las normas de la sociedad patriarcal; son mujeres a quienes se enseñó la importancia de obedecer al hombre y soportar los inconvenientes causados por él sobre la mujer. Las mujeres, de todos los estereotipos que aparecen en la novela, se enfrentan con el mismo problema y acaban teniendo una relación complicada con lo Simbólico. Aunque lo rechacen y lo subviertan hasta un cierto punto, no les es posible una representación que no esté basada en lo masculino. Poniendo al hombre en el centro, todas las mujeres quedan en la misma posición: subordinada.

Los conceptos y las definiciones de la mujer y el hombre, la masculinidad, la feminidad, los roles atribuidos a ellos, son constructos del lenguaje que hacen que la sociedad se comporte de una manera específica para asegurar la continuación del orden masculino. Las protagonistas de la novela van cuestionando nuestra mentalidad, que está basada en dualidades, a través de los temas del amor y el engaño. De esta manera, se tratan las relaciones entre mujer y hombre, el sexo, el cuerpo, el corazón, la realidad, la fantasía, etc. Al final, las tres amigas se dan cuenta de la inestabilidad de estas nociones y dos de ellas dejan de forzar una relación con los hombres en cuestión: Ramón abandona a Silvana por Milagros y Silvana no lucha para que se quede.

Amparo deja a Vicente sin insistir más. Sólo Ana acepta a Juan Carlos cuando este deja a su mujer y se va con Ana.

Además, al final de la novela Silvana toma la voz de Soledad y Cristina —las mujeres de Vicente y Juan Carlos, respectivamente—, y nos cuenta sus propias opiniones sobre la situación que sufren todos. Es un fragmento de confesiones desde la boca de Soledad y Cristina, dirigida a las mujeres adúlteras, es decir, a Amparo y a Ana. Soledad dice que entiende a Amparo y no le atribuye el estereotipo de “puta” [“¿Eres tú una zorra? ¿Lo fuiste, Amparo? No lo creo” (pág. 258)]. Al contrario de Soledad, Cristina nos dice que sus amigas llaman así a Ana por destruir a su familia. Silvana, a pesar de ser abandonada, no odia a Milagros, la nueva amante de su marido. En esta parte, las oposiciones de mujer buena/mujer mala, casada/adúltera, amor/sexo, verdad/mentira, etc., se minan. Ninguno de estos conceptos tiene en su esencia lo que se les atribuye. Amparo, por poner un ejemplo, afronta la realidad de esta manera. Silvana nos transmite sus palabras: “Me dijo que tratar de descubrir qué es la verdad es complicado cuando sólo eres capaz de ver una parte de las cosas que suceden, la tuya. [...] Por eso, me dijo, hay tantas realidades, aunque casi ninguna era buena del todo [...]” (pág. 268). En otras palabras, la realidad tampoco tiene una definición fija que refleje su esencia, puesto que está construida.

Se puede decir que el nombre de la novela también lo sugiere. A lo largo de la novela se trata del amor, pero el amor no tiene ninguna explicación fija. Ninguna palabra contiene la presencia total de un concepto; lo creamos nosotros en el lenguaje y siempre le falta algo. Por lo cual, la novela se llama “algo tan parecido al amor”; el significante “amor” no llega a representar totalmente lo que es el amor. Parece que la psicóloga de Amparo, Carmina, dice lo mismo al explicarle a Amparo a través de mitología —la historia de Zeus, Hera e Ixión, en la que el último se enamora de una nube creyendo que es Hera (pág. 73)— que el amor es lo que nosotros pensemos que es. A través de la psicóloga, que a lo largo de la novela le aplica el **psicoanálisis** a Amparo, se concede importancia a la palabra, más que eso, a lo no dicho bajo las palabras. Además, el poema de Luis García Montero cuyos versos se utilizan como epigrama en el inicio de cada parte de la novela, parece confirmar el carácter construido del amor: “[...] así he vivido yo, iluminando esa parte de ti que no conoces,

la vida que has llevado junto a mis pensamientos. [...] Aunque tú no lo sepas te inventaba conmigo, [...]" (pág. 269).

La dualidad del hombre y la mujer también es un constructo, en el que a cada uno se le concede un carácter en el lenguaje, que sirve para la continuación del sistema. Y la mujer, como dice Irigaray, tiene que elegir una de las **mascaradas** fabricadas por el orden masculino (Irigaray, 1985:84). Resulta que "elegir es renunciar", como dice Silvana (pág. 264). Parece que todas las mujeres en la novela buscan la felicidad, pero mientras tengan que elegir uno de los roles —de adúltera, de perfecta casada, de puta, de solterona, de loca, etc.— no encajan en ningún momento de su vida en la representación que se les atribuye desde lo masculino.

En este marco, el adulterio se puede leer como un acto subversivo porque no permite que el hombre posea a la mujer según sus normas. Sin embargo, al final Ana deja la puerta abierta a Juan Carlos y esto puede interpretarse como la aceptación de ser la posesión de alguien. Asimismo, en el caso de Amparo, no se podría hablar de la subversividad del adulterio porque en su caso el adulterio sirvió para ser otra vez el objeto de deseo del hombre. Ella es descrita como un carácter femenino que ha intentado repetidamente ser el otro del hombre. En esta línea cabe afirmar que al final de la novela Amparo acude a la reunión de las amigas diciendo que está embarazada de su nuevo novio. Como mantiene Nancy Chodorow, la maternidad es otra manera de expresar la envidia del pene (Chodorow, 1978:94) y querer alcanzar el poder del falo de esta manera.

La búsqueda del amor se puede interpretar como el deseo de construir la subjetividad a los ojos del otro. La autora misma dice que las relaciones familiares marcan el rumbo de nuestras relaciones —las relaciones con las personas a nuestro alrededor y las relaciones amorosas. Lo que intentan hacer estas tres amigas no es imitar patrones de las relaciones amorosas que experimentaron en sus familias, sino luchar contra ellas¹⁴ (Amoraga, Entrevista, 2020). Sin embargo, la subjetividad y la identidad femeninas resultan estar construidas por la mentalidad masculina del

¹⁴Información obtenida en una pequeña encuesta realizada a través de correo electrónico a la propia Carmen Amoraga, de fecha 22.12.2020.

patriarcado. Aunque hay aspectos subversivos en la novela, la representación de la mujer queda confinada en este marco. Al revés que Beatriz, quien encontró su propia manera de estar en contra del sistema; los personajes femeninos de *Algo tan parecido al amor* se conforman con expresar su deseo de no acabar siendo como las mujeres subordinadas, pero no alcanzan una representación que no haya sido creada por la mentalidad masculina.

3.4. *La carne* de Rosa Montero: mujer mayor y la subjetividad femenina

Rosa Montero, conocida también como periodista, publicó su primera novela *Crónica del desamor* en 1979. La novela titulada “La carne”, publicada en 2016, es la penúltima de la autora. Galardonada con el Premio Nacional de las Letras en 2017 a toda su obra y con el Premio Castelló Negre en 2021 por su trayectoria como periodista y escritora, ha escrito —además de novelas— cuentos infantiles, relatos, biografías, textos periodísticos y prólogos, entre otros tipos de escritura.

Haydée Ahumada Peña define las novelas de la autora que pertenecen a las décadas de los 80 y 90 como una “experiencia que comparece con el sentimiento del mayor desamparo, en la conciencia de una humanidad quebrada por su vocación de fugacidad y de muerte” (Ahumada Peña, 1999:32). También añade que en sus novelas podemos investigar las fases de un discurso creado por una mujer y las huellas de un tiempo observado “por la soledad y el miedo” (Ahumada Peña, 1999:32). El periodista José Miguel Giráldez, al transcribir las notas tomadas en la entrevista que le hizo a Rosa Montero, escribe que la historia de la protagonista de la novela no es triste, y añade que Montero ha elegido un rumbo distinto a los de sus novelas anteriores: suele pensarse que según va aumentando la edad hay que dejar el placer mundano, pero esto no sucede en *La carne* (Giráldez, 2016).

La protagonista de *La carne*, Soledad, comienza la historia teniendo una mediana edad y tras haber sido abandonada por su novio. En concordancia con la

definición hecha arriba por Ahumada Peña y con el significado de su nombre, se encuentra sumida en una crisis de la mediana edad, rodeada por un sentimiento de desamparo y por el miedo de no volver a vivir el amor. En ese momento, se enamora de un gigoló, Adam, al que paga con el objetivo de provocar celos a su exnovio, Mario. Al final, vuelve a ser abandonada también por Adam. La novela cuenta la búsqueda del amor de Soledad y ofrece una lectura que gira en torno a lo que significa ser una mujer mayor, la subjetividad femenina y el cuerpo femenino dentro del marco de la teoría en la que se basa este trabajo.

Se puede comentar que la novela es subversiva en el sentido de que trata de una mujer que vive en una sociedad patriarcal, que paga por un gigoló y ejerce su sexualidad. Por otro lado, la protagonista, Soledad, no nos cuenta su propia historia con una voz directa; Montero deja relatar la historia a una narradora; es decir, se narra desde la tercera persona. La protagonista sólo adquiere una voz directa cuando da información sobre el gigoló, Adam, mientras lo está espiando.

El lapso de tiempo de lo narrado cubre desde la niñez de la protagonista, con saltos al pasado, hasta sus sesenta años de edad, que coincide con el tiempo de la narración. La disposición narrativa enfrenta al lector con un capítulo que nos sitúa en una madrugada de octubre. Nos enteramos de que Soledad fue abandonada hace cuatro meses por su novio Mario, un hombre casado de cuarenta años y futuro padre. Cuando estaban juntos, Mario desarrollaba su gusto musical gracias a Soledad y había sacado entradas para una ópera que se representaba pronto, pero Soledad se ha enterado de que Mario va con su mujer, Daniela. Con un sentimiento de revancha, Soledad busca por internet a un chico guapo con el que pueda ir a la ópera y mostrar lo bien que lo pasa sin su exnovio. Con este motivo, conoce a Adam, el gigoló.

A primera vista, la protagonista es retratada como una mujer libre, en el sentido de que puede gozar de su sexualidad. Hasta se dibuja como un carácter subversivo, como los personajes femeninos adúlteros de la novela *Algo tan parecido al amor*. Además, socioeconómicamente es una mujer que vive sola y bien; tiene un buen trabajo en la Biblioteca Nacional en el que organiza exposiciones. Llama la atención su vínculo con la literatura y el tema que elige para la futura exposición. Pretende dar voz a los escritores marginados —la mayoría son femeninos— que se quedaron sin ella. Soledad quiere llamar a la exposición “Escritores malditos” y piensa tratar de los

autores que ofrecen escenas significativas de la vida de los escritores. La definición de “maldito” es importante para ella, porque coincide también con su modo de ser. Soledad define ser maldito de la siguiente manera:

“Ser maldito es saber que tu discurso no puede tener eco, porque no hay oídos que lleguen a entenderte. En esto se parece a la locura [...]. Ser maldito es no coincidir con tu tiempo, con tu clase, con tu entorno, con tu lengua, con la cultura a la que se supone que perteneces. Ser maldito es desear ser como los demás pero no poder. Y querer que te quieran pero sólo producir miedo o quizá risa. Ser maldito es no soportar la vida y sobre todo no soportarte a ti mismo.” (pág. 24)

En paralelo a la definición de “maldito” hecha por Soledad, a lo largo de la novela se trata de la discordancia de ella con la sociedad en la que vive, que puede servir de indicación de su relación problemática con el **orden simbólico**. Por ejemplo, ha vivido sola toda la vida, ni se ha casado ni ha vivido con su pareja, y tampoco ha tenido niños. No se siente cómoda con la gente en el encuentro social de una revista al que acude. Allí, el comentario de una señora sobre Adam [“¡Ah! El otro día te vi en la ópera con tu hijo” (pág. 105)] le molesta bastante. En este caso, después de decir que no es su hijo, siente la obligación de explicarse porque llama la atención del resto de la gente por no cumplir con las normas de la sociedad. Al contarles que era un amigo suyo, critican irónicamente su relación con un hombre mucho menor que ella. La frase de esa misma señora “[...] Un poco joven, claro, un yogurín, por eso pensé que era tu hijo [...]” (pág. 106) da una idea de lo que se espera de la mujer en la sociedad patriarcal. Se entiende que no se considera normal que una mujer mayor esté con un hombre más joven que ella. Respecto a esto, nos enteramos de la opinión de Soledad mientras espera a Adam antes del primer encuentro. Su opinión nos da una idea de la desigualdad entre hombre y mujer en la sociedad que “aceptaba las parejas desiguales en edad, siempre que la menor fuera la chica” (pág. 42). Así se explica en la novela:

“En realidad también había mucha atracción entre mujeres mayores y hombres más jóvenes, Soledad lo sabía bien; pero la mayoría de los varones se sentían incómodos ocupando públicamente ese lugar, temían ser vistos como unos anormales o unos oportunistas, y por lo general sólo daban rienda suelta a su deseo si era adúltero, si era clandestino. Sin riesgo de ser vistos. Como Mario. [...]” (pág. 42)

Como se ve en este párrafo, el hombre joven prefiere cometer adulterio antes que mantener su relación abiertamente frente a la sociedad, por el miedo a ser mal visto. Y en el caso del adulterio, es la mujer la que suele ser tomada por culpable. Esta situación privilegiada de los hombres le causa envidia a Soledad.

Su incompatibilidad con la sociedad se observa también cuando se nos narra su opinión sobre la familia y sobre tener hijos. Al pensar en el día del encuentro con Mario y su mujer, usa “la santa trinidad” (pág. 31) para referirse a la familia con hijos: la madre, el padre y el niño. Soledad no es un personaje femenino que viva según el rol atribuido a la mujer; no ha querido experimentar la maternidad. En el encuentro social de la revista, le sacan el tema de tener hijos, lo cual le resulta bastante molesto. En el pasaje donde se nos presenta su perspectiva sobre tener hijos, se ve cómo se siente obligada a justificarse por no ser madre y también se presenta la opinión que tiene la gente de las mujeres sin hijos. La protagonista piensa que la ven como:

“[...] un resto sucio de tormenta marina, porque los prejuicios sociales eran inmovibles en este punto y toda hembra sin hijos seguía siendo vista como una rareza, una tragedia, mujer incompleta, media persona [...]; demandando de manera tácita una explicación aceptable del porqué de tan horrible anomalía [...]”. (págs. 106-107)

En este contexto, cabe recordar las palabras de Irigaray sobre la maternidad y la feminidad. La crítica mantiene que la mujer no ha llegado a ser nada más que madre, mientras el padre nunca se reduce a la función reproductiva. Además, define la feminidad como “un rol, una imagen, un valor impuesto a la mujer por los sistemas masculinos de representación” (Whitford, 1995:130). Soledad, que no cumple con las normas de la sociedad patriarcal donde la sexualidad femenina está restringida a la reproducción, se siente marginada como los escritores que ella define como “malditos”. Como mujer no casada y no madre, expresa su alienación y su otredad de la manera siguiente: “Eso me pasa por preguntar, se dijo Soledad. Me pasa por venir a eventos como éste. Me pasa por hablar con la gente. Por salir de casa. Por levantarme de la cama. Por estar viva. O quizá por no estarlo lo suficiente” (pág. 108).

En otras palabras, se puede sostener que le cuesta vivir en el **orden simbólico**. Hay un pasaje de la novela que se puede comentar en el marco de la salida de lo simbólico y de querer volver al estado de integridad en el orden real. Este momento

tiene lugar cuando Soledad quiere dormir y pasarse la vida durmiendo. En su primer encuentro con el gigoló pasan cosas inesperadas que les obligan a violar las reglas del negocio y salirse fuera de la tarifa: al dejar a Soledad en su casa, Adam se involucra en una pelea y hiere al asaltante. Van a la casa de Soledad y el gigoló pasa la noche allí, que es algo que está prohibido hacer con el cliente. Por la mañana, después de haberse ido Adam, Soledad se pone a pensar en todo lo que ha pasado y pronuncia unas frases que se pueden leer como sus ganas de salir de lo Simbólico, con el que demuestra una relación problemática. Dice: “[...] mejor me tomo un Valium y me echo a dormir. Una semana durmiendo. Un mes. Una vida” (pág. 57). El estado de sueño se parece al orden real, donde uno no tiene consciencia de sí mismo. Aquí cabe mencionar también la acción que marca el ingreso de la gemela de Soledad en el manicomio. Su pérdida de la razón se cuenta recurriendo a una comparación entre dormir y perder la razón; en otras palabras, salir de lo Simbólico. De manera similar, la posición que toma recuerda al orden real y se puede tomar como una referencia al estado de integridad con la madre experimentado hasta los dieciocho meses de vida: “Luego se tumbó sobre el capó de un coche aparcado y, colocándose de lado en posición fetal, cerró los ojos como si fuera a dormir” (pág. 112). Justo como le pasa al padre de Silvana en *Algo tan parecido al amor*, se puede decir que el acto o las ganas de dormir representan la relación problemática con lo Simbólico y el deseo de volver al orden real, donde uno no tiene una comunicación consciente con el mundo.

Por un lado, Soledad es una mujer dibujada en los márgenes de la sociedad. Por otro lado, esto le hace sentir como “el otro” y se observa que no puede estar cómodamente fuera del sistema. Su preocupación por el cuerpo y la edad son ejemplos de esto. Soledad se preocupa por las maneras de representación femenina marcadas por el sistema masculino. En términos psicoanalíticos, esta preocupación se puede considerar como la necesidad de ser el objeto de deseo del hombre. La niña resuelve el complejo de castración aceptando que no tiene falo. La niña cambia el objeto de su primer amor; pasa de la madre al padre. Al serle prohibido el padre, adquiere algunas estrategias para obtener placer. Por ejemplo, según dice Freud, las características de la feminidad como el comportamiento de seducción, el coqueteo, el narcisismo, los celos, etc., son el resultado de aceptar la carencia del falo (Freud, 1933:132). Sólo puede alcanzar el poder fálico a través del artificio, la apariencia y el disimulo, como

el maquillaje, el velo, etc., todo para llegar a ser el objeto de amor del hombre. En palabras de Lacan, con el objetivo de ser el significante del deseo del otro —para ser el falo— la mujer tiene que aniquilarse y no es más que un contenedor sexual para el hombre. La mujer encuentra el significante de su propio deseo en el cuerpo del hombre a quien dirige la demanda de amor (Lacan, 2005:221). En la novela, la protagonista se nos presenta en la búsqueda del amor: “Ella era de enamoramiento fácil. [...] Necesitaba estar enamorada. Amaba el amor, como decía San Agustín. Era una adicta a la pasión y, como buena adicta, sin eso no le interesaba vivir” (pág. 29). La mujer se representa como el objeto de deseo del hombre: le importa su cuerpo y ser atractiva. “Estar bien” se define como estar en condiciones de ser deseada por los hombres. La sexualidad femenina depende del gusto masculino. La narradora cuenta: “Sí, todavía estaba bien, todavía era capaz de incendiar la carne de alguien joven y hermoso como Mario [...]” (pág. 30). Como resultado, ser mayor le da miedo por el deterioro del cuerpo. Parece ser esta la razón por la que define sus sesenta años de edad como “la edad de los perros” (pág. 30) y la razón del uso del adjetivo “apropiado” al hablar de la coincidencia de su cumpleaños con el Día de Todos los Muertos (pág. 17).

La frase “[...] sus carencias pesaban mucho más” (pág. 36) se puede leer también dentro del marco del **psicoanálisis** lacaniano. El deseo de la mujer por ser el objeto de deseo del hombre se explica en el **psicoanálisis** con la carencia del falo y, en el fondo, este deseo viene de la demanda de aniquilar la distinción entre el yo y el Otro, que resulta imposible (Grosz, 1991:133). Por lo cual, nunca se puede obtener la satisfacción, como ocurre en el caso de Soledad. La encontramos en una búsqueda eterna del amor, de ser querida. Como ejemplo, cabe mencionar los siguientes pasajes:

“Y ser viejo era tener un pasado irremediable y carecer de tiempo para enmendarlo. Si Soledad no había vivido nunca con nadie era en realidad porque nunca nadie la había querido lo suficiente. Es decir, no la habían querido de la manera en que ella necesitaba ser querida [...]” (págs. 36-37)

“[...] y su enorme necesidad de afecto, que era una bola de fuego que ardía en su pecho, consumiendo todo el oxígeno de su vida y amenazando con asfixiarla.” (pág. 37)

[...] Sabía que su necesidad de amor no tenía fin, que su capacidad de afecto era insondable y que esa carencia le producía un dolor tan agudo que podía llegar a perder la razón.” (págs. 202-203)

En el mismo contexto puede interpretarse lo que Soledad siente el día del concierto, cuando ella y Adam entran en la sala: “como Cenicienta al ser escogida la noche del gran baile por el príncipe” (pág. 40). Se puede comentar que la comparación con Cenicienta, cuyo destino es ser escogida, ser deseada por el príncipe —que representa la posición masculina—, revela el inconsciente del texto y muestra que la mujer se representa según el **orden simbólico**, en concordancia con su rol pasivo, atribuido a ella por su posición secundaria en dicho orden. Además, el uso de la palabra “refugio” al hablar de los sentimientos de Soledad cuando recuerda al gigoló después del primer encuentro indica también la construcción de la mujer en una posición inferior a la del hombre. Que se sienta “en el mullido refugio de su pecho” (pág. 60) representa a la mujer sin poder, indefensa —como un asilado—, en busca de un lugar seguro donde estar protegida.

Según Lacan, el amor es un nudo de deseos simbólicos formados alrededor del falo. La necesidad del ser humano es la integridad, la completitud y la unidad, e imagina que se las va a conceder el Otro (Grosz, 1991:137). Como la unidad sólo es posible en el plano real de la psiquis, que tiene lugar hasta los dieciocho meses del bebé, los juegos del amor representan una búsqueda eterna de algo imposible de alcanzar. La protagonista de la novela parece buscar también esta integridad. Esta búsqueda suya está expresada de la siguiente manera, cuando el gigoló y ella tienen la relación sexual: “Y empezó a desnudarlo con lentitud, a quitarle poco a poco la ropa ensangrentada, como en un bárbaro ritual de iniciación, una liturgia primitiva de muerte y de gozo, de sacrificio y sexo” (pág. 52). Entonces, la comparación entre la preparación para la relación sexual y el rito religioso primitivo puede llevarnos a la idea del “ello” (id), que, en términos freudianos, es el plano real. Es la forma más primitiva del yo y existe sólo en el sentido del gozo y sexualidad. Además, su comparación con el rito religioso de la “muerte” se puede explicar con el plano real de Lacan, que existe también antes de la construcción del yo. Se vuelve a este plano a través de la muerte, que marca el final de la vida, es decir, el final del **orden simbólico**. Por lo cual, la semejanza que se establece en el texto entre el rito primitivo

de la muerte y el gozo y los movimientos de Soledad ante la relación sexual puede considerarse dentro del marco de estos niveles de la psiquis, donde el ser humano está en el estado de integridad y no es consciente todavía de su yo.

Después del primer encuentro con el gigoló, Soledad decide no volver a verlo. Sin embargo, ese sentimiento de estar incompleta la lleva a seguir buscando la unidad a través del amor. Se explica así:

“Pero a medida que iban pasando los días fue creciendo en ella una especie de hueco, una sensación de hambre o de asfixia, la desoladora certeza de estar incompleta. Con el tiempo había empezado a encenderse en su cabeza la locura del amor, del deseo del amor. Sin eso, sin esa llama iluminando los días, su vida le parecía vacía, tediosa e insensata.” (pág. 72)

Entonces, se puede comentar que, en sus relaciones amorosas, el objetivo de estar completa, que según Lacan es imposible, le hace seguir con la búsqueda. El sentido de la soledad y estar incompleta se puede analizar también en los términos psicoanalíticos dentro del marco de su relación con el padre y la madre. Nos enteramos de que la madre de Soledad sufría de esquizofrenia y, cuando Soledad y su gemela Dolores eran niñas, las encerraba en un armario antes de salir de casa —y se cuenta que salía con frecuencia. La enfermedad de la madre se puede tomar como una referencia de la falta de atención hacia sus hijas. En este punto, cabe mencionar la opinión de Chodorow sobre cuidar bien a los niños como madre. Según ésta, la madre es mucho más que una persona que cubre las necesidades fisiológicas del niño. La madre sirve como el ego externo del niño, es decir, el medio entre el niño y su entorno. Si ella lo hace de manera excesiva o de manera insuficiente, el niño no puede desarrollar su capacidad para manejar su entorno y controlar su ansiedad y sus impulsos. La madre tiene que saber bien cómo y cuándo va a diferenciarse y separarse del niño (Chodorow, 1978:83). Al referirse a la enfermedad de la madre de Soledad, se puede deducir que la protagonista no ha llevado una relación sana con la madre, que puede ser el origen de sus problemas en la vida adulta. Soledad misma lo confirma: “[...] lo que somos de niños construye la cárcel del destino de nuestra vida adulta” (pág. 86). Se nos informa de que la protagonista mantiene unas relaciones que no le hacen feliz y que le provocan el sentimiento de estar incompleta y sola. Se menciona

con frecuencia que Soledad no ha sido feliz en sus relaciones amorosas y que suele tener relaciones problemáticas con su pareja. Este aspecto de su vida se revela a través de su relación con Mario: “Como en todas las relaciones de Soledad, el final estuvo en el horizonte desde el primer momento” (pág. 14). En este contexto, su relación con la madre ofrece explicaciones sobre el patrón de sus relaciones amorosas. Además de afectar a sus relaciones, puede ser también la razón de su hipocondría. Soledad no puede controlar su ansiedad y cree continuamente que está enferma. Su incapacidad para manejar la ansiedad la lleva frecuentemente al médico.

Melanie Klein habla sobre el sentido de la soledad y afirma que está relacionado con las angustias lejanas vinculadas a la relación con la madre (Klein, 2009:306). Estas angustias se originan en el hecho de ser parte suya y a la vez separada. Gabriella Buzzati y Anna Salvo, al explicar a Klein, dicen:

“[...] de la comprobación de la potencia creadora de la madre nace un sentimiento ambivalente en el que se entrelazan curiosidad y terror. Su vientre contiene los otros niños, la leche, las heces, la orina, el pene del padre. En esta representación temible y totalizante se originan los sentimientos de exclusión y de rabia que la niña experimenta en su mundo interior. [...] La niña se siente excluida de la enormidad de la plenitud del cuerpo materno, del pecho bueno que la alimenta y protege, y advierte un insoportable «sentido de soledad», al que responde destruyendo la confianza y la esperanza.” (Buzzati y Salvo, 2001:68).

En este contexto, hay que recordar que Soledad tiene una gemela, que es uno de “los otros niños” que contiene el vientre de su madre. Cabe añadir también que Dolores, la gemela de Soledad, está en un manicomio a causa de una psicosis. Lo que se narra sobre Dolores nos remite a la histeria que se manifiesta según la forma descrita por Buzzatti y Salvo: “Exceso del deseo y a la vez pasión por el exceso. Temor y temblor ante la obsesión, ante el retorno continuo del deseo” (Buzzatti y Salvo, 2001:111). Esto se explica en la manera obsesiva con la que Dolores habla de un chico con el que dice que había vivido una apasionada historia, pero esto no es verdad según Soledad (pág. 113). La demanda de amor al cuerpo masculino se puede interpretar como el deseo de la unión imposible con el cuerpo de la madre (Buzzatti y Salvo, 2001:111). En este sentido, cabe mencionar también el pensamiento de Soledad, que compara el amor con la obsesión: “¿Todos los amores eran obsesivos?

¿O quizá las obsesiones se disfrazaban con la apariencia del amor para parecer algo más bello que un simple desequilibrio mental?” (pág. 20).

Respecto a la relación con su padre, nos enteramos de que Soledad y Dolores fueron abandonadas por él. Por lo tanto, les falta a ambas el objeto de amor hacia el que la niña se dirige después de la separación de la madre. Soledad nos transmite su sentimiento hacia el padre de la manera siguiente: “[...] le importas un pimiento, no te quiere, no eres digno de ser amado” (pág. 58). También puede ser que la falta de la figura del padre le haga seguir buscando a alguien para sustituirlo. En este sentido, se puede mencionar lo que siente Soledad cada vez que va a su médico: “El doctor Serra era quizá veinte años más joven que ella, pero la trataba con un paciente y cariñoso paternalismo. Soledad siempre se sentía un poco niña ante él” (pág. 148). La falta del amor y la atención de sus padres le provoca un sentimiento de pérdida. Esto queda reflejado cuando Soledad da ejemplos de los escritores malditos para la exposición y echa la culpa al padre del fracaso y la infelicidad que uno tiene en la vida. Piensa Soledad: “Había padres que eran la perdición” (pág. 67).

Para ver cómo se construye la mujer en esta novela, cabe analizar también la construcción del carácter masculino —en este caso, el de Adam. Se puede comentar que el texto, en el que la mujer tiene una posición secundaria en lo Simbólico, como una persona que busca ser el objeto de deseo del hombre, construye el carácter masculino de una manera subversiva, en el sentido de que, a lo largo de la novela, se presenta su lucha por llegar a ser un sujeto en el sistema masculino.

Para empezar, Adam forma parte de la economía masculina siendo un gigoló. Es decir, sirve de objeto, lo que recuerda las palabras de Irigaray al hablar de la posición victimizada de la mujer, que se basa en ser vista como un producto que se intercambia (Irigaray, 1985:84). Además, el nombre del gigoló, Adam, recuerda al primer hombre bíblico, que cometió el pecado original por aceptar el fruto prohibido ofrecido por Eva. Su representación en la novela como hombre se opone a la figura bíblica de Adam. El Adam de la novela es quien, simbólicamente, ofrece el fruto prohibido a otros.

En términos psicoanalíticos, su lucha por ser un sujeto en el **orden simbólico** empieza en el orfanato donde se crio. Según cuenta Adam, a los niños del orfanato se les llamaba “Gelman”, lo cual indica que ni siquiera tienen un nombre propio en lo

Simbólico. Al leer su historia, nos enteramos de que tenía un gemelo que fue adoptado por la enfermera que los cuidó la noche del accidente, cuando los llevaron a ambos al hospital. Adam se siente rechazado dos veces: por sus padres y por la enfermera. Por lo cual, desde la niñez se siente como “el otro” no querido por nadie. Él mismo dice: “Nunca me ha querido nadie. [...] Todas las mujeres me han dejado” (pág. 90), “[...] Soy como un niño. Un niño idiota. Es la maldita necesidad” (pág. 92). La frase se puede comentar en el sentido de que no llega a ser un sujeto masculino dentro del marco del orden masculino. Adam no ha podido llegar a ser un hombre adulto. También hay que recordar su otredad dentro de la sociedad española, porque originalmente es ruso. Es decir, jerárquicamente no ocupa la posición superior del sujeto, ni como hombre ni como residente en cierto país.

En el texto, la comparación de Adam con un niño puede comentarse como otro indicio de su proceso para llegar a ser un sujeto dentro del marco del orden masculino. Él mismo lo confiesa: “[...] Soy como un niño. Un niño idiota” (pág. 92). El texto nos aclara que, desde la perspectiva de Soledad, también es un niño. Por ejemplo, cuando empiezan a verse con más frecuencia, van juntos de compras y Soledad, al ver la ropa que se prueba Adam, piensa: “Se le veía feliz, tan excitado como un niño que no sabe con qué juguete quedarse” (pág. 124). Otro ejemplo sería el día en que Adam se pone enfermo y Soledad le cuida. Otra vez desde su perspectiva, Adam queda descrito como un niño: “Cuando le llevó el vaso, se lo encontró acurrucado bajo las mantas como un niño” (pág. 162). Además, Soledad intenta salvar voluntariamente a Adam cuando éste se mete en problemas. La voz directa que espía a Adam —la de Soledad— cuenta que él cuida a un niño y a una mujer joven, que supuestamente es la madre del niño, y después resulta que Adam quiere formar una familia con ellos. En este caso, parece estar dibujado como un hombre responsable y con capacidad para poder cuidar a una familia. Sin embargo, en su relación con Soledad, él parece ser un niño que se mete en problemas —roba dinero donde trabaja y Soledad le salva devolviendo la cantidad robada; cuando se escapa de los hombres a los que ha robado, se refugia en la casa de Soledad junto con su novia y el hijo de ella; cuando enferma, Soledad le cuida, etc.— y Soledad interpreta el rol de la madre, que siempre le cuida y le salva voluntariamente de las situaciones difíciles sin esperar nada en cambio. Después de que Soledad paga lo que Adam debe a su jefe, Adam la visita para despedirse. Lo que

piensa Soledad en ese momento sugiere también que lo toma por un niño. Dice “Era inocente” (pág. 221), lo cual nos lleva a recordar que la inocencia es uno de los aspectos más evidentes de la niñez. El texto, al transmitir el sentimiento de Soledad diciendo “Y Soledad le odió, porque la miraba como quien mira a una madre” (pág. 222), nos indica que la relación entre ellos es la de madre-hijo.

Este tipo de relación, desde la perspectiva psicoanalítica, nos conduce a la teoría de Lacan. Grosz, al comentar las ideas de Lacan, dice que la mujer puede sustituir el cuerpo del niño —o sea, el falo que el bebé le da a la mujer— por el falo del hombre, y que tener un niño es casi tener falo (Grosz, 1991:136). En otras palabras, tener hijos es otra manera de conseguir el falo. Entonces, puede decirse que la protagonista está representada como una mujer que desea ser el otro del hombre, que desea el falo. Soledad, al no lograr ser el objeto de deseo de Adam de manera sexual, se ve obligada a interpretar el rol de la madre y alcanzar el falo de esta manera. Después de la marcha de Adam, la preocupación de Soledad parece reflejar su miedo de perder su sexualidad y no volver a ser el objeto de deseo del hombre. Sus sentimientos son contados así:

[...] Soledad sintió una vez más un estrujón de pánico, el infinito desconsuelo de pensar que ella quizá ya no se enamoraría más, que ya no se cobijaría en el pecho de un hombre, que no volvería a albergar a un amante en su vientre, que su carne ya no se encendería con otra carne” (pág. 229)

En la novela, a través de la exposición que prepara Soledad, se presentan las historias de algunos escritores del siglo XIX, la mayoría de los cuales son mujeres. Esas historias ofrecen también una idea de la representación de la mujer y en ellas se critica con frecuencia el orden masculino, en el que la mujer suele construirse en una posición inferior a los hombres. Se señala así la falta de una subjetividad propia de la mujer; la falta de una representación de la mujer fuera de la definida por este orden. Se demuestra que si no se comportan según las normas de este orden, o sufren de autodestrucción, o se vuelven locas. Por ejemplo, se menciona a la autora María Lejárraga, quien sufre de autodestrucción. Se cuenta que ella escribía pero las obras las firmaba su marido, el autor Gregorio Martínez Sierra, y él consiguió la fama gracias a ella. Con el paso del tiempo, Lejárraga empezó escribir otras obras con carácter de manifiesto criticando el espacio al que están reducidas las mujeres:

“[...] «Las mujeres callan porque, aleccionadas por la religión, creen firmemente que la resignación es virtud. Callan por miedo a la violencia del hombre; callan por costumbre de sumisión; callan porque a fuerza de siglos de esclavitud han llegado a tener alma de esclavas» [...]” (pág. 116)

Según lo que se cuenta, su éxito consiste en convertir a su marido en portavoz de sus ideas sobre la situación de la mujer. El título de «el nombre del padre», que Lejárraga da a las obras que escribe años después y en las que confiesa el papel que tenía en las obras de su marido, recuerda al “**nombre del padre**”/“**ley del padre**” de Lacan. “El **nombre del padre**” es la metáfora paterna que representa la relación metafórica entre el hijo y el padre, que constituye la base del **orden simbólico**. La pregunta que se desprende desde la perspectiva de Soledad se puede tomar como una crítica a la representación de la mujer en este orden: “[...] por eso decidió poner a las obras «el nombre del padre». Entonces, ¿en eso consistía querer de veras a un hombre? ¿En una condena a la locura, como Dolores, en un tenaz ejercicio de autodestrucción, como Lejárraga?” (pág. 117)

La figura principal de la exposición, Josefina Aznárez¹⁵, es la única que está inventada por Rosa Montero, a diferencia a todos los demás (Giráldez, Entrevista, 2016). Aznárez acaba en un manicomio. Es una escritora que lee mucho, aprende idiomas ella sola, escribe a escondidas de su padre y encuentra la solución inventándose el nombre de un hombre para publicar sus obras. Es una mujer marginada y poco amada. Está “considerada poco menos que un monstruo” (pág. 155) como mujer. Su necesidad de amor se cumple con el personaje que ella misma ha inventado: “Josefina no sólo se estaba vengando de la sociedad santanderina: también se vengaba de la vida” (pág. 155); es decir, se trata de una figura movida por la búsqueda del deseo del hombre. Según la historia narrada desde la perspectiva de Soledad, sufre quemaduras al intentar escapar a otro país en un barco que, trágicamente, se prende con las llamas de otro barco. Llega a recuperarse de sus quemaduras pero después muere en un manicomio. Otras dos figuras de la exposición son las escritoras María Luisa Bombal y María Carolina Geel, quienes mataron a sus amantes por razones de celos y engaño, y la gente de su época las tomó por locas. En

¹⁵La historia de Josefina Aznárez se ha llevado a la escena en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Alberto Castrillo Ferrer y con la actriz aragonesa Silvia de Pé. La obra se titula “El caballero incierto” y fue estrenada el 12 de enero de 2020 (Castillo, 2020).

el contexto psicoanalítico, se puede comentar que las mujeres que intentaban cumplir con el rol que se les atribuía como el otro del hombre, las que intentaban encajar en el marco dibujado por el hombre sin tener una subjetividad propia, o perdían la razón y eran etiquetadas de “locas”, o acababan muertas. Al contar la historia de estas, la narradora transmite el pensamiento de Soledad de que “casi todas las historias de sus malditos tenían que ver con la necesidad de amor” (pág. 130), el cual remite de nuevo a la construcción lacaniana de la subjetividad, que señala a la mujer como el otro del hombre y la que puede alcanzar el falo a través de ser el objeto de deseo del hombre. La subjetividad y la sexualidad no provienen de la esencia, sino que son un producto de la sociedad. La metáfora paterna lacaniana, la explicación de la entrada del niño en comunicación con el mundo, explica la dimensión psicológica de la construcción de la subjetividad en la sociedad. La figura paterna interviene en la separación del niño de la madre: para tener un nombre, para usurpar una posición hablante y poder ocupar un lugar en el orden socio-simbólico, el niño tiene que aceptar la autoridad y la superioridad fálica del padre. La identidad y la sexualidad del niño no pueden considerarse fuera de los aspectos dados culturalmente (Grosz, 1991:142).

A través de las figuras de la exposición, el texto presenta a la mujer dentro del orden en el cual ella es el otro del hombre y busca su deseo, propiciando que él se construya como sujeto masculino y según las normas que ha definido. Las mujeres que no cumplen con las normas o se destruyen o se vuelven locas. En este sentido, se establece cierta semejanza entre las escritoras de la exposición y los personajes de Soledad y Dolores. La narradora nos informa de que Soledad estuvo en el manicomio cuando era adolescente y de que Dolores aún sigue allí. Sus historias se pueden considerar como las de las escritoras que acaban en la autodestrucción o la locura. Dolores pierde la razón por el desamor; Soledad, que está continuamente buscando el amor y se enfrenta con el desamor a lo largo de la novela, dice que no se siente viva [“Eso me pasa [...] Por estar viva. O quizá por no estarlo lo suficiente” (pág. 108)].

Además de ser mujeres marginadas en la sociedad, lo que tiene Soledad en común con las escritoras de la exposición es que debe luchar para tener voz. Se puede comentar que, simbólicamente, su lucha contra la arquitecta Marita Kemp es la lucha por el orden masculino. Para expresarlo de otra manera, la arquitecta representa este

orden en el sentido de que ella —joven, reconocida y apoyada en la sociedad— necesita definiciones exactas de los conceptos:

“[...] no termino de entender muy bien cuál es la idea referencial en la que estamos trabajando.” (pág. 20)

“Digo que lo de la exposición de *Escritores malditos* suena muy bien, pero puede ser cualquier cosa. ¿A qué llamas tú escritor maldito? ¿Piensas utilizar un *approach* existencial, social, comercial, transversal? —insistió Kemp con pedantería.” (pág. 21)

La idea de que un término defina con exactitud un concepto es algo que rechaza el posestructuralismo, que se basa en que los signos no pueden manifestar algo enteramente. Además, el significado queda constituido por la sociedad, es decir, según sus normas. La arquitecta piensa con moldes y quiere modificar el título y el contenido de la exposición; no quiere aceptar lo que no cumple sus propias normas y quiere desplazar a Soledad. Este comportamiento se puede interpretar como la intención de quitarle la voz y también a las escritoras de la exposición. El deseo de Soledad por escribir un libro y no poder realizarlo hasta el final de la novela podría ser un ejemplo simbólico de esto.

Al final de la novela, nos enteramos de que Soledad ha podido llevar el control en su trabajo, ganando su lucha contra la arquitecta, y ha decidido también escribir su libro. En este punto, destaca la intervención de Rosa Montero, quien aparece como personaje en la novela con su verdadera identidad. Se reúnen Soledad y ella para que Montero ayude a Soledad con la biografía de Josefina Aznárez, la escritora principal de la exposición. A través de su charla nos informa, por un lado, de sus personajes y de cómo escribe: afirma que la imaginación sirve para sumergirse en las historias de sus personajes y esto se parece a surfear en existencias distintas. Por otro lado, las palabras de Rosa Montero sirven para animar a Soledad a que escriba y, simbólicamente, para que adquiera una voz en la sociedad. Al final de la novela, los pensamientos de Soledad sobre crear un libro [“Recordó el chisporroteo en los ojos de Montero cuando hablaba de la imaginación, y envidió esa alegría. ¿Por qué no permitírsele? Sólo tenía que rebajar sus propias exigencias, sus expectativas. Sólo tenía que soltarse y jugar” (pág. 232)] recuerdan a lo que dice Cixous dirigiéndose a las mujeres acerca del acto de escribir: que las mujeres tienen que escribir su cuerpo,

su sexualidad, dejar que su inconsciente se manifieste libre de la censura del sistema masculino (Cixous, 1995:62).

Resumiendo, se puede afirmar que en esta novela la mujer queda retratada como un ser que lucha por existir en el **orden simbólico**. Aunque ofrezca algunos puntos subversivos, la mujer sólo tiene la posibilidad de existir como el otro del hombre. Dicho de otra manera, la subjetividad femenina está limitada a ser el otro del hombre. Puede vivir su sexualidad, o bien siendo el objeto de deseo del hombre, o bien a través de la maternidad. Por otro lado, el carácter masculino, al que la mujer supuestamente debería servir, tampoco está retratado como un sujeto definido según las normas patriarcales. Además, se puede añadir que el deseo del personaje femenino por tener una voz en la vida o —a menor escala— en la sociedad, y su deseo por hacer oír la voz de los escritores marginados en la historia literaria, es una postura muy significativa, porque subraya la necesidad de que las mujeres escriban en este orden masculino de representación.

CONCLUSIÓN

A lo largo de esta tesis se ha intentado encontrar respuesta a la pregunta principal de si era posible —y hasta qué punto— hablar de un lenguaje subversivo que transgreda el lenguaje masculino en la novela española contemporánea escrita por mujeres. Para lograrlo, las cuatro novelas representativas de su época, en los términos de la identidad sexual femenina, se han analizado en referencia a los puntos de vista posestructuralistas sobre el sujeto femenino. Al analizarlas, se ha elegido en cada novela una representación distinta de la mujer en la sociedad patriarcal. Los textos ponen sobre el tapete el orden masculino, que codifica la construcción del sujeto femenino, y cómo funcionan los sistemas de poder y autoridad en la representación de la mujer en el lenguaje. En este contexto, era inevitable hacer hincapié en la figura de la mujer en la sociedad española para ver si encaja con el constructo del sujeto femenino en la novela de la época, y para ver también cómo responde la novela española contemporánea escrita por mujeres al constructo de la mujer en la época correspondiente. En este capítulo, se van a recopilar y a sintetizar las conclusiones, con el objetivo de mostrar el logro que se había propuesto al comienzo.

Después de la muerte de Franco, en la época de la Transición, el movimiento feminista alcanza su momentum y las mujeres españolas obtienen algunos derechos de los que antes carecían. Así, la situación secundaria de la mujer comparada con la del hombre llega a ser oída y debatida en la sociedad. En este contexto, el rol que tiene la literatura es innegable; la literatura es un espacio en el que se crean personajes femeninos que no cumplen con las normas establecidas durante la dictadura. Como afirma Carmen de Urioste:

Las narradoras del final del milenio están formulando una cultura que los hombres no pueden sustituir e introducen cambios entre los cuales se pueden mencionar: la indagación en la genealogía femenina, la construcción de vínculos entre escritora y lectora, la creación de diálogos textuales reales, la afirmación de una identidad y de una sexualidad femenina con características propias, la recuperación a través de la memoria de un pasado omitido por ser considerado subjetivo o femenino y, en suma, la afirmación de un universo femenino que complementa, subvierte y abre fisuras en la organización integral del patriarcado. (Urioste, 2004:210)

Los personajes femeninos que se ponen en cuestión en las novelas de este trabajo tienen también un carácter subversivo que transgrede el sistema tradicional patriarcal. Las protagonistas de estas obras se pueden definir como mujeres libres, en el sentido de que viven su sexualidad como quieren y también son autosuficientes económicamente. Como se ha mencionado en el subcapítulo 1.2., son distintas de sus madres; rechazan ser sumisas como ellas. En las cuatro novelas, las historias se tejen de tal manera que algunos personajes —secundarios— femeninos sirven para mostrar la identidad femenina tradicional y en cambio las protagonistas están construidas de tal manera que representan a la mujer independiente.

Sin embargo, hay momentos en estas novelas que subrayan el hecho de que lo creado en ellas está construido con el lenguaje, es decir, es una construcción lingüística. Como el lenguaje es el modo de comunicación humano, se puede decir que el mundo real, es decir, nuestro conocimiento de él, es una construcción también. En palabras de Francisca López: “De este modo se establece un paralelo entre la manipulación del lenguaje para crear mundos novelísticos y esa misma manipulación para condicionar nuestra percepción de la realidad” (López, 1995:187).

Centrándonos en las novelas en cuestión, *Las edades de Lulú* es una novela bastante subversiva. Transcurre en la época de la democracia, posterior a la dictadura en la que no se podía hablar libremente de la sexualidad y en la que los placeres estaban oprimidos y censurados, es decir, el deseo de la mujer era reprimido por las instituciones patriarcales de la familia, la educación y la religión. Pero en esta novela, en cambio, se trata abiertamente la sexualidad, el deseo, el cuerpo y los placeres femeninos. Es la historia de un viaje de liberación sexual, de descubrimiento de los deseos. Además, las prácticas sexuales de la novela transgreden las prácticas convencionales en la sociedad. Es una época en la que el cuerpo femenino empieza a liberarse y a ser visto más abiertamente, es decir, llega a ser más visible. Además, a las mujeres se les conceden algunos derechos como la píldora y el aborto, y el adulterio se despenaliza. Todo esto parece abrir el camino para la libertad femenina. En esta novela, Lulú llega a conocerse a sí misma, sus deseos, su sexualidad.

Al principio de la novela ella es una niña y después se va convirtiendo en mujer a través del descubrimiento de su sexualidad con el amor de su vida. Según avanza la novela, sobre la mujer niña también se va superponiendo la identidad de la madre. Dentro de las fantasías en las que juega con su pareja, tiene la identidad de la alumna y la de la hija pequeña. Analizando el lenguaje, se observa que todas estas identidades y la sexualidad femenina son conceptos cuyo marco está dibujado por el orden masculino. Lulú, al describir sus deseos, utiliza algunas palabras que nos llevan a pensar que el modo de definir sus deseos es masculino. Su subjetividad está marcada por el sistema masculino: su presencia y su posición en el mundo están determinados por las normas del **orden simbólico**. A la mujer se le permite existir sólo de la manera descrita por este orden, lo cual supone su aniquilación. Se trata del deseo femenino, cuyos límites están definidos por lo masculino. El sujeto femenino en esta novela es el objeto de deseo del hombre, que sirve para construir el sujeto masculino. La mujer, en esta novela, vive y describe sus deseos según la sexualidad masculina. Es decir, aunque se libera de la dominación masculina en las relaciones amorosas, carece de un lenguaje propio para hablar de sus deseos. Al final, el sujeto femenino se conforma con el rol de objeto de deseo y vuelve a la zona —a su pareja— que le parece segura. Se puede decir que la novela aborda la carencia de la representación de lo femenino en el orden masculino.

Llama la atención que se haga la comparación entre la mujer niña y un corderito que lleva un lazo rosa tanto en *Las edades de Lulú* como en *Beatriz y los cuerpos celestes*. Esta comparación se utiliza para tratar de la victimización de la mujer niña. En la primera, el sujeto femenino de la novela es la víctima y, en la segunda, el sujeto femenino usa esta imagen para criticar a las niñas que viven según las normas de la sociedad.

Es lo que intenta hacer Etxebarria en su novela: deconstruir las imágenes preconcebidas de la mujer a través del viaje de la protagonista Beatriz para descubrir su sexualidad. Cabe recordar que las políticas patriarcales transmiten una ideología que favorece a los hombres y deja al margen a las mujeres. A través de la representación de la mujer, se crea una relación entre su imagen y su significado, y así se fomentan los estereotipos. Desde este punto de vista, el cuerpo se puede leer como

un texto donde hay discursos que no permiten escribir la subjetividad de la mujer. En este contexto, Alicia Castillo Villanueva afirma que “El cuerpo se utiliza en los textos tanto como medio de denuncia de la discriminación, la violencia, el dolor o las imposiciones sociales, como vehículo para la re-inscripción de nuevos discursos de expresión de la autonomía de las mujeres” (Castillo Villanueva, 2015:20) y considera que la novela de Etxebarria permite analizar el cuerpo como espacio de escritura de la subjetividad de Beatriz y que subvierte los conceptos de sexo y género establecidos en la sociedad.

En esta segunda novela del análisis, la protagonista expone y cuestiona la sociedad patriarcal en la que las mujeres están sujetas a ciertos patrones de actuación. El sujeto femenino lleva una vida que se desarrolla en un sistema sexo-género heredado de la época franquista, todavía predominante en la época democrática. A través de ella, se tratan las formas sexuales marginadas en la sociedad y se presentan identidades alternativas que transgreden la dicotomía masculino/femenino instituida en el imaginario social. El discurso femenino creado en la novela se puede leer como un intento de la autora por forzar el lenguaje patriarcal y mostrar sus límites. Alicia Castillo Villanueva comenta que la protagonista no tiene las características específicas atribuidas a un género, y esto marca la diferencia. Entonces, no se hablaría “de las mujeres como un grupo, sino de una identidad femenina en singular donde alcanzar las infinitas posibilidades del «yo»” (Castillo Villanueva, 2015:27).

Esto parece confirmar las ideas de Kristeva, quien mantiene que las mujeres han obtenido o están obteniendo igualdad económica, política y profesional. Sin embargo, les falta todavía la igualdad sexual, que es esencial en la lucha feminista de la generación actual, pues implica el cambio de luchar por la igualdad a luchar por la diferencia y la especificidad. Esto marca la diferencia de la relación que tiene el sujeto con el contrato simbólico, que es a la vez el contrato social. Por lo tanto se trata de una diferencia de su relación con el poder, el lenguaje y el significado. En este contexto, el punto más difícil de la subversión feminista es descubrir la especificidad de lo femenino y, después, la de cada una de las mujeres (Kristeva, 1981: 21).

Como se ha mencionado más arriba, cabe destacar a los personajes femeninos secundarios de la novela, que llevan el rol de la feminidad establecido por la dictadura. En este caso, la madre de Beatriz juega un papel bastante importante en el desarrollo de la subjetividad de la protagonista. La madre representa una subjetividad configurada por la dictadura, un régimen que había convertido a las mujeres en cuerpos silenciados que carecen de una sexualidad propia. Contra este estereotipo de la *mujer ángel* se erige la mujer lesbiana, que rompe con la mujer tradicional e intenta descubrir su sexualidad sin acudir a las dicotomías, es decir, sin establecer una jerarquía que favorezca a un término y deje al otro en una posición inferior. Beatriz, al rechazar ser como su madre, descubre unas formas de erotismo no dictado desde fuera sino a su manera.

Se puede decir que Etxebarria ha conseguido cuestionar las oposiciones binarias en las que está basada la mentalidad en el orden masculino y ha hecho pensar en una posibilidad en la que el deseo femenino no está sujeto a la dicotomía masculino/femenino o heterosexual/homosexual; más bien parece ofrecer un sujeto femenino que prefiere no tener género. No encierra a la protagonista entre las dicotomías de la mentalidad masculina, sino que le abre un camino determinado que posibilita una actuación a su manera.

En este contexto, la autora parece confirmar su pensamiento de que el sexo del autor determina lo que escribe, y expone que los hombres y las mujeres abordan las escenas eróticas de manera distinta: “No escriben igual Colette que Maupassant, Henry Miller que Anaïs Nin, Manuel Hidalgo que Almudena Grandes”, y añade que los hombres escriben lo que ven y las mujeres lo que sienten (Etxebarria, 2009:355). En sus palabras:

“[...] y así nos encontramos con descripciones masculinas de falos enormes, senos erguidos e inacabables torrentes de semen, y narraciones femeninas de hormigueos que asciendan por la columna, contracciones que disparan el vientre o habitaciones que se disuelven por obra y gracia del placer compartido. Las mujeres tendemos más a la utilización de un erotismo poético cargado de imágenes, entendiendo la imagen no como un simple ornato sino como un modo de conocimiento, de explorar vinculaciones desconocidas entre términos que en general no suelen asociarse, de atreverse a ir más allá de lo evidente. Durante siglos cada palabra escrita por una

mujer ha arrastrado una pesada bola de apariencias; y cuando por fin nos hemos decidido a serrar las cadenas que lastraban nuestros tobillos, hemos aportado al imaginario erótico una forma completamente nueva de entender el sexo, desde dentro hacia fuera, y no al contrario.” (Etxebarria, 2009:355-356).

Por lo tanto, la relación problemática de la protagonista con lo Simbólico constituye una manera de pensar en nuevas posibilidades de la sexualidad femenina y del género.

En la tercera novela, también se trata la relación problemática de las protagonistas con el sistema masculino de representación. Justo como en la segunda novela, la de la década de los 90, en esta, de la década de los 2000, se trata este problema a través de la figura de la madre, que representa la imagen tradicional de la mujer. Mediante los estereotipos de la mujer solterona, la casada y la adúltera se pone de manifiesto cómo se construye la identidad femenina en la sociedad. Junto a esto se cuestiona la noción de la realidad. Para lograrlo, emplea las dicotomías hombre/mujer, amor/sexo, fiel/infiel, etc., y se ofrece la idea de que la realidad se construye con el lenguaje y nada viene de la esencia. Se demuestra que estos conceptos, los estereotipos, se construyen desde la posición privilegiada del hombre. El sistema masculino determina las normas a las que va a estar sujeta la mujer. En una lucha continua por ser distinta de la imagen tradicional de la mujer —representada por la figura de la madre—, las protagonistas de la novela acaban desarrollando sus vidas como el otro del hombre, por más libres que parezcan. Sin embargo, esto no debería considerarse un defecto, más bien sirve para demostrar que para la mujer no existe otro sistema de representación que no sea el masculino.

En este caso, sólo es posible transgredir el sistema masculino con actos subversivos o demostrando el carácter inestable de la realidad. En este sentido, el adulterio femenino es un acto subversivo que elimina la posibilidad de que la mujer esté poseída por el hombre; transgrede la santidad del matrimonio, que es un elemento del orden masculino. La homosexualidad también es subversiva puesto que rompe la dicotomía hombre/mujer y la imagen tradicional de lo masculino. Además, el título de la novela es un ejemplo en el que la escritura intenta romper las fronteras del **orden simbólico** al demostrar el carácter inestable —y construido— del lenguaje. La

reflexión y el cuestionamiento continuo de las protagonistas sobre la realidad transmite la idea de que el pensamiento se formula alrededor de un centro, que, en este caso, es el hombre. El sistema está construido de tal manera que la mujer sirve para su continuación siendo el otro del hombre.

La protagonista de la última novela del análisis también está presentada como el otro del hombre, en el sentido de que sus acciones se desarrollan alrededor del anhelo de ser el objeto de deseo del hombre. Lo subversivo de sus acciones reside en la libertad de vivir su sexualidad de una manera masculina, basada en el tratamiento de las personas como mercancías. Además, también habla por otras mujeres; les da voz, lo cual supone una subversión del orden masculino. En esta novela también se trata la relación problemática del sujeto femenino con lo Simbólico. Parece que la protagonista prefiere una vida basada en la diferencia femenina, pero su vida se complica por no cumplir con las normas de la sociedad patriarcal. Por más libre que parezca, el **psicoanálisis** nos ayuda a demostrar que no puede construir su subjetividad en este sistema: no cumple con el estereotipo de la mujer mayor pero no tiene otra opción que adaptarse a la manera masculina de vivir. En la novela se ve que las mujeres que cumplen con las normas o pierden la salud mental o se mueren, es decir, salen de lo simbólico. La parte inconsciente del texto revela que la mujer quiere ser el objeto de deseo del hombre y a él dirige sus demandas de amor. El texto subraya muchas veces la necesidad de la protagonista de ser completa. En el **orden simbólico**, puede alcanzarlo si obtiene el deseo del hombre o si logra ser madre. La protagonista no tiene hijos pero la manera en que trata al personaje masculino representa simbólicamente la maternidad. La construcción de la subjetividad femenina no es posible —fuera de lo dictado por el orden masculino—, así que la mujer está condenada a una búsqueda eterna del amor —ser deseada y ser el otro del hombre. Su fracaso a la hora de escribir un libro también representa la imposibilidad de construirse como un sujeto.

La intervención de la propia autora en la novela y su éxito al convencer a la protagonista de que escriba un libro es muy significativo porque subraya la necesidad de que las mujeres cobren voz. Aquí cabe recordar las palabras de Goicoechea, que afirma que: “Esta literatura de mujer, desde el propio yo, lo que muestra es el

omnipresente y típico proceso de conocimiento-epifanía que lleva a cada mujer a la conciencia de ser mujer, a la conciencia de su diferencia” (Redondo Goicoechea, 2001:37). La literatura nos permite detectar los códigos culturales que forman nuestra experiencia del presente, incluyendo las experiencias más íntimas. Así, sirve para ver lo que queda silenciado bajo el patriarcado (Bradford, 2019:256-257). Como sostiene Goicoechea: “[...] no olvidemos que la literatura es la invención de un mundo porque éste no nos gusta” (Redondo Goicoechea, 2001:40).

Entre las cuatro novelas analizadas, no se puede hablar de una ruptura progresiva con el **orden simbólico**. La que corresponde a la segunda década de la consolidación democrática contiene más puntos subversivos. La razón quizá podría ser la influencia del feminismo de la diferencia en la literatura española en esos años. Como afirma Alicia Redondo Goicoechea, las mujeres del siglo XXI ya tenemos derecho a participar en el espacio público con los hombres gracias a la lucha de nuestras bisabuelas, algo que se logró gracias al feminismo de la igualdad. Ahora, desde el punto de vista del feminismo de la diferencia, les toca a las mujeres ir feminizando el lenguaje masculino, recobrar espacios femeninos propios, “empezando por el propio cuerpo, que es el primer espacio físico, psicológico y simbólico de la feminidad, de la madre y de la relación con lo divino” (Redondo Goicoechea, 2009:45-46).

En todas las novelas en cuestión, se trata la sexualidad femenina, el cuerpo femenino y la relación con la madre. Sin embargo, es en la segunda donde las dicotomías se deconstruyen y la protagonista rechaza ser el otro del hombre. Todas las protagonistas salvo Beatriz eligen seguir su vida siendo el otro del hombre. Aun así, no sería correcto afirmar que Beatriz ha salido completamente de lo Simbólico porque el lenguaje que utilizamos es masculino, el sistema en el que vivimos también es masculino. Entonces, lo importante es analizar y ver qué postura tiene cada novela ante este sistema: ¿hacen que el lector acepte la organización jerárquica de la sociedad o abren el camino para cuestionar y criticar la manera en que está construida la realidad y para ofrecer posibilidades de cambiarla?

En este sentido, Beatriz habla de la posibilidad de cambiar el modo de pensar y percibir el mundo. Las otras protagonistas no van más allá de seguir su vida como el

otro del hombre —sea consciente o inconscientemente. Lulú, al vivir su sexualidad con libertad, lo hace inconscientemente de una manera masculina; las tres protagonistas de la tercera novela permanecen en la posición de “la mujer como el otro del hombre”; la protagonista de la cuarta novela, aunque parezca dominante y libre, lo que anhela hacer es —inconscientemente— ser el otro del hombre. Todas las protagonistas de las novelas combaten el orden masculino y sufren por lo que se les dicta. Luchan por construirse como sujetos pero siempre se encuentran en una relación problemática con lo Simbólico por carecer de una representación propia. Sin embargo, en todas las novelas la figura de la mujer se dibuja como un individuo libre; son mujeres que tienen el poder de dirigir su vida, tomar sus propias decisiones y definir su rumbo. Además, se nos presentan muchos casos subversivos del sistema patriarcal. El hecho de que se queden en este sistema no se tendría que tomar como un fracaso por parte de la mujer, pues no tenemos un sistema diferente. Lo que logran hacer estas novelas a través de sus protagonistas es demostrar que la realidad se construye en el lenguaje y que se necesita un lenguaje —un sistema de representación— distinto.

Para concluir, se puede decir que los textos en cuestión posibilitan la creación de una escritura que, a través de las acciones subversivas de los personajes femeninos, alerta al lector sobre la representación de la mujer en el lenguaje y sobre el proceso de la construcción de los estereotipos en el orden masculino. De esta manera, estas novelas señalan la falta de un lenguaje mediante el que la mujer pueda tener una representación propia. Lo Simbólico no permite a la mujer construirse como un sujeto sexual; la mujer, dentro de este orden, no tiene recursos para representar sus deseos sexuales. Como consecuencia, no le queda otra opción que elegir una de las posiciones que se le imponen. Entonces, transmitir la lucha de las protagonistas dentro de este orden señala la necesidad de hacer cambios en su lenguaje. Estos cambios serían posibles con la destrucción de la jerarquización de la sociedad, y así nos liberaríamos del dominio del hombre y de la mentalidad masculina. Como propone Elena Gascón Vera:

“La transformación del futuro está no sólo en las acciones individuales que tomemos, sino también en los pequeños cambios que hagamos en nuestras mentes, en nuestras vidas, o en las vidas de otros a través de nuestras conversaciones. Esta transformación no es instantánea, pero puede ser un

continuo de pensamiento y de acción individual y colectiva, espontánea y organizada. Un cambio total que vaya desde lo que es a lo que puede ser. Nosotras tenemos la esperanza del cambio, una esperanza que está en nuestro cuerpo, reproductor y gestor, y que tenemos que hacer universal.” (Gascón Vera, 1992:36)



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

- Amoraga, Carmen (2007): **Algo tan parecido al amor**, Barcelona, Destino, 2010.
- Etxebarria, Lucía (1998): **Beatriz y los cuerpos celestes**, Barcelona, Ediciones Destino, 2011.
- Grandes, Almudena (1989): **Las edades de Lulú**, Barcelona, Fábula, 1997.
- Montero, Rosa (2016): **La carne**, Barcelona, Debolsillo, 2017.

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Ahumada Peña, Haydee: **Poder y género en la narrativa de Rosa Montero**, Madrid, Pliegos, 1999.
- Amoraga, Carmen: “Encuentros: Carmen Amoraga”, **El Mundo**, 4 de febrero, 2014, <https://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2014/02/04/carmen-amoraga/index.html>, 18.03.2021.
- _____: “Entrevista con Carmen Amoraga”, vía correo electrónico, 22 de diciembre, 2020.

- Amorós, Celia: "Espacio de los iguales, espacio de las idénticas", **Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura**, Núm.503-504, 1987, pp.113-128.
- Añover, Verónica: "Encuentro con Almudena Grandes", **Letras peninsulares**, Vol.13, Núm.2, 2000 (Fall 2000/Winter 2001), pp.803-813.
- Applegate, Lauren: "Breaking the Gender Binary: Feminism and Transgressive Female Desire in Lucía Etxebarria's *Beatriz y los cuerpos celestes* and *La Eva Futura/La letra futura*", **Journal of Feminist Scholarship**, Vol.4 (Spring), 2013, pp.39-53.
- Balint, Alice (1939): "Love for the Mother and Mother-Love", **Primary Love and Psycho-Analytic Technique**, Ed. by Michael Balint, New York, Liveright Publishing, 1965, pp. 91-108.
- Balkin, Jack M.: "Deconstructive Practice and Legal Theory", **Faculty Scholarship Series 291**, 1987, pp.1-49, online, https://digitalcommons.law.yale.edu/fss_apers/291, 19.01.2020.
- Barthes, Roland: "The Death of the Author", Trans. by Stephen Heath, **Image, Music, Text**, London, Fontana, 1977, pp.142-148.

Beauvoir, Simone de:

The Second Sex, Introducción Deirdre Bair, Trans. by H. M. Parshley, New York, Vintage Books, 1989.

Bergmann, Emilie L.:

“Introduction” en **Mirrors and Echoes: Women's Writing in Twentieth-Century Spain**, Ed. by Emilie L. Bergmann, Richard Herr, Berkley, Los Angeles, California: University of California Press, 2007, pp.1-13.

Bermúdez, Silvia:

“Sexing the Bildungsroman: *Las edades de Lulú*, Pornography, and the Pleasure Principle”, **Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures**, Ed. by David William Foster and Roberto Reis, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp.165-183.

_____:

“Let’s Talk about Sex? From Almudena Grandes to Lucía Etxebarria, the Volatile Values of the Journal of the Spanish Literary Market”, **Women’s Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)**, Ed. by Ofelia Ferrán and Kathleen M. Glenn, New York, Routledge, 2002, pp.223-37.

Bradford, Maia:

“La palabra como extensión del cuerpo. Una aproximación a la narrativa argentina contemporánea desde la escritura de Ariana Harwicz”, **El cuerpo: sujeto y objeto**, Flavia Cartoni y Claude Duée

- (Coords.), Madrid, Sílex Universidad, 2019, pp.239-258.
- Busutil, Guillermo: “Aprender a perder es aprender a vivir. Y en ese proceso hay que reconstruir todos los afectos”, Entrevista con Carmen Amoraga, **Revista Mercurio**, Núm.158, Febrero 2014, pp.20-21.
- Butler, Judith: “Contingent foundations”, **Feminists Theorize the Political**, Ed. by Judith Butler and Joan.W. Scott, New York, Routledge, 1992, pp.3-21.
- Buzzatti, Gabriella, Anna Salvo: **El cuerpo-palabra de las mujeres: Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos**, Madrid, Cátedra, 2001.
- Cabanilles, Antonia: “Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista”, **Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas**, Eds. Aurora López y María Ángeles Pastor, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp.13-38.
- Campos, Mar, Juan Carlos Rodríguez: “Entrevista con Almudena Grandes”, **Álabe**, Núm.3, 2011, pp.1-10, <http://www.ual.es/alabe>, 26.02.2020.
- Carceller, Arantxa: “Carmen Amoraga: nos falta empatía con todo lo que nos parece que no tiene que ver con nosotros”, Entrevista, **Los ojos de Hipatia**, Núm.10, pp.10-11, enero 2018, <https://losojosdehipatia.com.es/wp->

- <content/uploads/HipatiaPapelN10.pdf>, 18.03.2021.
- Castillo, Arantxa: “Llevarán personaje de La carne de Rosa Montero al teatro”, 02.08.2020, <https://carteleradeteatro.mx/2020/llevaran-personaje-de-la-carne-de-rosa-montero-al-teatro/>, 14.01.2021.
- Castillo Villanueva, Alicia: “El cuerpo como espacio de escritura de la subjetividad en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) de Lucía Etxebarria”, **Dossiers Feministes**, 20, 2015, pp.19-31.
- Christie, R., Judith D., J. Macklin: **The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative**, Warminster, Aris&Phillips, 1995.
- Chodorow, Nancy: **The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender**, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1978.
- Cixous, Hélène: “Castration or Decapitation?”, Trans. by Anette Kuhn, **Signs**, Vol.7, No.1, Autumn 1981, pp.41-55.
- _____ (1975): **La risa de la medusa**, Trans. by Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Cixous, Hélène, Catherine Clément (1975): **The newly born women**, Trans. by Betsy Wing, London, I. B. Tauris, 1996.
- Cobo, Rosa: “Elogio del feminismo (y crítica de los patriarcados contemporáneos)”, **Pensar con Celia Amorós**, Eds. Marián López Fdez. Cao, M. y Luisa Posada Kubissa,

- Madrid, Editorial Fundamentos, 2010, pp.45-53.
- Davies, Bronwyn, Susanne Gannon: "Feminism/Poststructuralism", **Research Methods in the Social Sciences**, Eds. Bridget Somekh, Cathy Lewin, London&Thousand Oaks&New Delhi, Sage, 2005, pp.318-325.
- Demirtaş, Mustafa: **Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü**, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2015.
- Derrida, Jacques: **Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs**, Trans. by David B. Allison, Evanston, Northwestern UP, 1973.
- _____ : **Limited Inc.**, Trans. by Samuel Weber, Evanston, Northwestern University Press, 1988.
- _____ : **Writing and Difference**, Trans. by Alan Bass, London, Routledge Classics, 2002.
- Díaz Barrado, Mario P.: **La España democrática (1975-2000)**, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.
- Díez Gutiérrez, Ana María: "Mujer, Educación y Trabajo: La engañosa paridad", **La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?**, Eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Barcelona, Icaria, 2004, pp.99-115.

- Doane, Janice, Devon Hodges: **From Klein to Kristeva: Psychoanalytic Feminism and the Search for the “Good Enough” Mother**, Michigan, The University of Michigan Press, 1995.
- Durán, María Ángeles, M. Teresa Gallego: “The Women's Movement in Spain and the New Spanish Democracy”, **The New Women's Movement: Feminism and Political Power in Europe and the U.S.A.**, Ed. by Drude Dahlerup, London, SAGE, 1986, pp.200-216.
- Durudoğan, Hülya: “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, en **cinsiyetli olmak: sosyal bilimlere feminist bakışlar**, Ed. by Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, pp. 51-66.
- Ellmann, Maud: **Psychoanalytic Literary Criticism**, London, Longman, 1994.
- Etxebarria, Lucía: **La eva futura/La letra futura**, Barcelona, Ediciones Destino, 2009.
- Everly, Kathryn: “Beyond the Postmodern Bodily Aesthetic in *Beatriz y los cuerpos celestes*”, **Monographic Review/Revista Monográfica**, 17, 2001, pp.165-75.
- Faber, Sebastiaan: “La literatura como acto afiliativo: La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos**, Coord. Palmar

- Álvarez Blanco, Toni Dorca, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2011.
- Falcón, Lidia: **Mujer y poder político: Fundamentos de la crisis de objetivos e ideología del Movimiento Feminista.** Madrid, Vindicación Feminista, 1992.
- Folguera, Pilar: “El siglo XX”, **Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social**, Coord. Margarita Ortega López, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp.177-235.
- Folkart, Jessica A.: “Body Talk: Space, Communication and Corporeality in Lucía Extebarria’s *Beatriz y los cuerpos celestes*”, **Hispanic Review**, Vol.72, No.1, Winter 2004, pp.43-63.
- Foucault, Michel: **İktidarın Gözü**, Trad. Işık Ergüden. İstanbul, Ayrıntı, 2007.
- Freud, Sigmund: “Femininity”, **New Introductory Lectures on Psycho-analysis**. Standart Edition, 22, 1933.
- Gallop, Jane: **Feminism and Psychoanalysis: The Daughter’s Seduction**, UK, Palgrave Macmillan, 1986.
- García-Saavedra Valle, María Teresa: “La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental”, Tesis doctoral (leída en 2009), Jaén, Editorial Universidad de Jaén, 2017, <http://ruja.ujaen.es/bitstream/10953/786/1/9788491590156.pdf>, 26.02.2020.

- Gascón Vera, Elena: **Un mito nuevo: La mujer como sujeto/objeto literario**, Madrid, Editorial Pliegos, 1992.
- Gavey, Nicola: “Feminist Poststructuralism and Discourse Analysis: Contributions to Feminist Psychology”, **Psychology of Women Quarterly**, Vol.13, 1989, pp.459-475.
- Gilbert, Sandra M., Susan Gubar: **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**, New Haven, Yale University Press, 1979.
- Giménez Martínez, Miguel Ángel: “Las cortes de Franco o el parlamento imposible”, **Trocadero**, Núm.27, 2015, pp.67-100.
- Giráldez, José Miguel: “La escritora y la carne”, **La nueva crónica**, 19.09.2016, <https://www.lanuevacronica.com/la-escritora-y-la-carne>, 14.01.2021.
- Grado, Mercedes de: “La rebelión de las sirenas: Identidad y debate feminista en la narrativa de Adelaida García Morales”, Durham Theses, Durham University, 2002. https://www.academia.edu/22357959/La_rebeli%C3%B3n_de_las_sirenas_identidad_y_debate_feminista_en_la_narrativa_de_Adelaida_Garc%C3%ADa_Morales, 22.07.2020.
- _____: “Encrucijada del feminismo español: disyuntiva entre igualdad y diferencia”, **La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?**, Eds.

- Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Barcelona, Icaria, 2004, pp.25-58.
- Grandes, Almudena: “Razones para un aniversario”, **El País**, 25 de marzo de 2006, https://elpais.com/diario/2006/03/25/opinion/143241205_850215.html.
- Grosz, Elizabeth: **Jacques Lacan: A feminist Introduction**, London, New York, Routledge, 1991.
- Henseler, Christine: “Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon”, **Hispania**, Vol. 87, Núm.4, 2004, pp.692–702.
- _____: “What is All the Fuss about?: The Lucía Etxebarria Phenomenon”, **Confluencia**, Vol.21, Núm.2, Spring 2006, pp.94-110.
- Hitchcock, Louise A.: **Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş düşüncede Antik Edebiyat**, Trad. Seda Pekşen, İstanbul, İletişim, 2013.
- Humm, Maggie: **A Reader’s Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism**, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Irigaray, Luce: **This Sex Which Is Not One**, Trans. by Catherine Porter with Carolyn Burke, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985.

- _____ : **Speculum of the Other Woman**, Trans. by Gillian C. Gill, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1987.
- Johnson, Roberta: “The Concept of Gender Equality in Constitutional Spain”, **Revista de Estudios Hispánicos**, Vol.44, Núm.3, 2010, pp.611-633.
- Johnson, Roberta, M. Zubiaurre (eds.): **Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)**, Madrid, Ediciones Cátedra, 2012.
- Johnson Schumm, Sandra: “Female Revalorization in Twenty-First Century Spanish Novels”, **Letras Femeninas**, Vol.41, 2015, pp.246-264.
- Kim, Euisuk: “La dualidad del personaje masculino en Las edades de Lulú de Almudena Grandes”, **Confluencia**, Vol.23, Núm.2, Spring 2008, pp.93-102.
- Klein, Melanie: **Envidia y gratitud y otros trabajos**, Versión castellana de V.S. de Campo, S. Dubcovsky, V. Fischman, H. Friedenthal, A. Koremblít, D. Liberman, R. Malfé, N. Rosenblatt, N. Watson y S. Zysman. México, Editorial Paidós, 2009.
- Kristeva, Julia: “Signifying Practice and Mode of Production”, **Edinburgh Review**, 1, 1976, pp.64-77.
- _____ : “Women's Time”, Trans.by Alice Jardine, Harry Blake, **Signs**, Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1981), The University of

Chicago Press, pp. 13-35,
<http://www.jstor.org/stable/3173503>.

_____:

Revolution in Poetic Language, Trans.
by Margaret Waller, New York, Columbia
University Press, 1984(a).

_____:

**Desire in Language: A Semiotic
Approach to Literature and Art** by
Julia Kristeva, Ed. by Leon S. Roudiez,
Trans. by Thomas Gora, Alice Jardine and
Leon S. Roudiez, New York, Columbia
University Press, 1984(b).

_____:

The Kristeva Reader, Ed. by Toril Moi,
New York, Columbia University Press,
1986.

Lacan, Jacques:

Écrits, Trad. Alan Sheridan, London,
New York, Routledge, 2005.

_____:

Escritos 1 y 2, Trad. Tomás Segovia y
Armando Suárez, Madrid, Editorial
Biblioteca Nueva, 2013(a).

_____ (1964):

Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Trad.
Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis, 2013(b).

López-Cabrales, M. del Mar:

**Palabras de mujeres. Escritoras
españolas contemporáneas**, Madrid,
Narcea S.A. de Ediciones, 2000.

López, Francisca:

**Mito y discurso en la novela femenina
de postguerra en España**, Madrid,
Pliegos, 1995.

- López Pardina, T., A. Oliva Portolés (eds.): “Prólogo”, **Crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía**, Madrid, Editorial Complutense, 2013, pp.15-47.
- Lozano Mijares, Pilar: **El papel de la mujeres en la literatura**, Madrid, Santillana, 2017.
- Lynd, Juliet, Carmen Moreno Nuño: “La encrucijada de caminos de *Las edades de Lulú*: ¿Feminismo, pornografía, novela rosa?”, **España Contemporánea: Revista de literatura y cultura**, Vol.15, Núm.1, 2002, pp.7-30.
- Martín Gaite, Carmen: **Usos amorosos de la posguerra española**, Barcelona, Editorial Anagrama, 1987.
- Martín Moreno, Ana Isabel: “Un acercamiento a la narrativa de Almudena Grandes”, **Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000): IV Reunión científica internacional. Córdoba, 4, 5 y 6 de noviembre de 2002**, Ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Fundación Prasa, 2005.
- Martínez Quiroga, Pilar: “La detective Bruna Husky de Rosa Montero”, **Hispania**, Vol.101, Núm.2, 2018 June, pp.306-317.
- Memba, Javier: “Vida nueva para la nueva democracia”, **El camino de la libertad (1978-2008): La democracia año a año: 1978 Los españoles consiguen poner en pie la democracia**, Ed. Juan Carlos Laviana,

- Vol.1, Madrid, Unidad Editorial, 2008, pp.108-125.
- Millett, Kate (1969): **Sexual Politics**, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Minsky, Rosalind: **Psicoanálisis y cultura: estados de ánimo contemporáneos**, Trad. María Cándor Orduña, Madrid, Cátedra, 2000.
- Miyares, Alicia: **Democracia feminista**, Madrid, Cátedra, 2003.
- Montero, Justa: “Movimiento feminista: una trayectoria singular”, **Mientras Tanto**, Núm.91-92, Verano-Otoño 2004, pp.107-122.
- _____: “Igualdad y diferencia: Encrucijada del movimiento”, **Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)**, Ed. Roberta Johnson y Maite Zubiaurre, Madrid, Ediciones Cátedra, 2012, pp.589-595.
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 8.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
- Morris, Barbara, Lou Charnon-Deutsch: “Regarding the Pornographic Subject in Las Edades de Lulú”, **Letras Peninsulares**, Vol. 6.2, 1993, pp.301-319.
- Muraro, Luisa: **El orden simbólico de la madre**, Colección cuadernos inacabados 15, Trad. María Milagros Rivera Garretas, Madrid, Horas y Horas, 1994.

Navas Ocaña, María Isabel:

La literatura española y la crítica feminista, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

Nieto, José:

Historia de España: De Tartessos al siglo XXI, Madrid, Editorial Libsa, 2008.

Nieva de la Paz, Pilar:

Narradoras españolas en la Transición política, Madrid, Fundamentos, 2004.

_____:

“Las narradoras y su inserción en la sociedad literaria de la transición política española (1975-1982)” en **Mirrors and Echoes: Women's Writing in Twentieth-Century Spain**, Ed. by Emilie L. Bergmann, Richard Herr, Berkley, Los Angeles, California: University of California Press, 2007, pp.121-135.

O'Brien, Sharon:

Willa Cather: The Emerging Voice, New York, Oxford University Press, 1987.

Ordoñez, Elizabeth J.:

“Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española”, **Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): V. La literatura escrita por mujer (Del s.XIX a la actualidad)**, Coord. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1998, pp.211-237.

Poovey, Mary:

“Feminism and Deconstruction”, **Feminist Literary Theory: A Reader**,

Ed. by Mary Eagleton,
Oxford&Cambridge, Blackwell
Publishers, 1996, pp.262-266.

Radcliff, Pamela:

“Citizens and Housewives: The Problem of Female Citizenship in Spain’s Transition to Democracy”, **Journal of Social History**, 36, No.1, 2002, pp.77-100.

Redondo Goicoechea, Alicia:

“Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”, **Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres**, Coord. Cristina Segura Graíño, Madrid, Narcea S.A. de Ediciones, 2001, pp.19-46.

_____:

Mujeres y narrativa: Otra historia de la literatura, Madrid, Siglo, 2009.

Riera, Carme:

Literatura femenina: Un lenguaje prestado?, **Quimera**, Vol.18, 1982, pp.9-12.

Rivera, María Milagros:

Nombrar el mundo en femenino, Barcelona, Icaria, 1994.

_____:

“La diferencia sexual”, **Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)**, Eds. Roberta Johnson y Maite Zubiaurre, Madrid, Ediciones Cátedra, 2012, pp.555-563.

- Romero Pérez, Rosalía: “Filósofa e intelectual de la democracia española”, **Pensar con Celia Amorós**, Eds. Marián López Fdez. Cao, M. y Luisa Posada Kubissa, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010, pp.237-244.
- Rössler, Andrea: “Rosa Montero: Literatura como correctivo de la sociedad patriarcal”, **Abriendo caminos: La literatura española desde 1975**, Ed. Dieter Ingenschay, Coord. Hans-Jörg Neuschäfer, 1994, pp.179-188.
- Ryan, Michael: **Teoría literaria: Una introducción práctica**, Trad. Francisco Martínez Osés, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Scott, Joan Wallach: “Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista”, **Feminist Studies**, Trad. Marta Lamas, Vol.14, Núm.1, primavera de 1988, pp.87-107.
- Selden, Raman, W., P., Brooker, P.: **A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory**, 4th ed., London, Prentice Hall- Harvester Wheatsheaf, 1997.
- Sousa, Célia Maria Gil de: **Los personajes femeninos de Almudena Grandes: Actualidad, post-modernidad y Guerra Civil**, Tesis doctoral (publicado), Córdoba, UCOPress, 2018.
- Şenyıldız, Özlem: **Devrim ve Direnç: XIX. Ve XX. Yüzyılda İspanya’da Yaşanan Siyasi ve**

Sosyal Gelişmeler (1808-1959), İstanbul, Kriter, 2017.

Tsuchiya, Akiko:

“Theorizing the Feminine. Esther Tusquets’s *El mismo mar de todos los veranos* and Hélène Cixous’s *écriture-féminine*”, **Revista de Estudios Hispánicos**, Vol.26, Núm.2, 1992, pp.183-199.

_____:

“Gender, Sexuality and the Literary Market in Spain at the end of the Millenium”, **Women’s Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)**, Ed. by Ofelia Ferrán and Kathleen M. Glenn, New York&London, Routledge, 2002, pp.238-255.

Urioste, Carmen de:

“Las novelas de Lucía Etxebarria como proyección de sexualidades disidentes en la España democrática”, **Revista de Estudios Hispánicos**, Núm.34, 2000, pp.123-37.

_____:

“Mujer y narrativa: Escritoras/Escrituras al final del milenio”, **La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?**, Eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Barcelona, Icaria, 2004, pp.197-218.

_____:

“Narrativa de escritoras españolas en el nuevo milenio”, **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010):**

- un diálogo entre creadores y críticos,**
Coord. Palmar Álvarez Blanco, Toni Dorca, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2011.
- Valcárcel, Amelia: **Rebeldes. Hacia la paridad,** Barcelona, Plaza&Janés Editores S.A., 2000.
- Valiente Fernández, Celia: “Olvidando el pasado: la política familiar en España (1975-1996)”, **Gestión y Análisis de Políticas Públicas-GAPP**, Núm.5-6, enero agosto 1996, pp.151-162.
- Varela, Nuria: **Feminismo para principiantes,** Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- Weedon, Chris: **Feminist practice and poststructuralist theory,** Oxford, Blackwell, 1987.
- Weil, Kari: “French Feminism’s *écriture féminine*”, **The Cambridge Companion to Literary Theory**, Ed. by Ellen Rooney, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Whitford, Margaret (ed.): **Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine,** New York, London, Routledge, 1991.
- _____ (ed.): **The Irigaray Reader,** Oxford, Blackwell, 1995.
- Womack Marian, Jennifer Wood (eds.): **Beyond the Back Room: New Perspectives on Carmen Martín Gaité,** Bern, Peter Lang, 2011.

Woolf, Virginia (1929):

Kendine Ait Bir Oda, Trad. İlknur Özdemir, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2013.

Wright, Elizabeth:

“Psychoanalytic Criticism”, Encyclopedia of Literature and Criticism, Ed. by Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall, John Peck, London, Routledge, 1993, pp.764-776.

Zecchi, Barbara:

“Inconsciente genérico, feminismo y *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, **ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura**, Vol.182, Núm.720, 2006, pp.527-535.

ÖZGEÇMİŞ

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngilizce Mütercim-Tercümanlık Ana Bilim Dalı'nda 2001-2005 yılları arasında ilk lisans eğitimimi; İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda 2006-2010 yılları arasında ikinci lisans eğitimimi; aynı ana bilim dalında 2012-2015 yılları arasında yüksek lisans eğitimimi tamamladım. Halen İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya devam etmekteyim. Birtakım eser çevirilerinin yanı sıra, şimdiye kadar yaptığım akademik çalışmalar şu şekildedir:

Coşkun Adıgüzel, Saliha Seniz: “Psychoanalytic Feminist Reading of *The Red Stockings* by Emilia Pardo Bazán, **Estudios y Homenajes Hispanoamericanos III**, Efthimia Pandís Pavlakis, Haralambos Symeonidis, Dimitrios Drosos, Anthí Papageorgíou (Eds), Ediciones Del Orto, Madrid, s.53-60, 2015.

Coşkun Adıgüzel, Saliha Seniz: “*Asılacak Kadın* ve *Las Edades de Lulú* Adlı Romanlarda Dile Gelen Kadın Başkahramanlar”, **VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi**, Konya, Türkiye, 12-14 Ekim 2016, s.778- 785.

Coşkun Adıgüzel, Saliha Seniz: “Emilia Pardo Bazán’ın Memorias de un solterón Adlı Romanındaki Erkek Başkaraktere Psikanalitik Feminist KuramIşığında Bakış”, **Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi**, Cilt.26, ss.31-38, 2017.

Coşkun Adıgüzel, Saliha Seniz: “Locura de Maximiliano en Fortunata y Jacinta: un estudio psicoanalítico”, **Molesto: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, Cilt.1, ss.13-23, 2018.

Coşkun Adıgüzel, Saliha Seniz: “İspanya’da Demokrasiye Geçiş Döneminden Günümüze Kadın”, **İspanya: Kültür, Toplum, Edebiyat İncelemeleri**, Saliha Seniz Coşkun Adıgüzel (Ed.), Kriter, İstanbul, s.116, 2019.

Coşkun Adıgüzel, Saliha Seniz: “İspanyol Altın Çağ Tiyatrosu ve Bunun Türkiye’deki Durumu”, **VI. Uluslararası Dilbilim ve Edebiyat Günleri/II. Uluslararası İspanyol ve Latin Amerika Edebiyatları, Kültürleri Sempozyumu**, İstanbul, Türkiye, 8-9 Mayıs 2019, s.38-39.

Coşkun Adıgüzel, Saliha Seniz; Kılıç, Esra: “İspanyol Altın Çağ Tiyatrosu: Genel Hatları, Önemi ve Türkiye’deki Durumu”, **İspanyol Dili ve Edebiyatı Araştırmaları**, Rafael Carpintero Ortega, Ebru Yener Gökşenli, Mehmet İlgürel, Zeynep Önal, María Jesús Horta Sanz, Leman Gürlek, María Antonia Büyükkoyuncu, Ricardo Campos Bloss (Eds), Hiperyayın, İstanbul, s.15-28, 2020.