

El malestar
La narrativa de mujeres en la España
contemporánea

*A mis hijas, Zofia y Anna,
con amor*

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA ROMAŃSKA NR 36

MAGDA POTOK

El malestar

**La narrativa de mujeres en la España
contemporánea**



POZNAŃ 2010

ABSTRACT. Potok Magda. *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea* [*El malestar. Contemporary Spanish Women's Prose*]. Poznań 2010. Adam Mickiewicz University Press. Seria Filologia Romańska nr 36. Pp. 434. ISBN 978-83-232-2139-5. ISSN 0554-8187. Text in Spanish with summaries in English and Polish.

The book is devoted to the analysis of the literary prose of contemporary Spanish women writers and presents a collection of themes, motifs, plot schemes, types of characters and the like, which are characteristic of this prose and which have been arranged according to the problems with which they deal. The analysis of the themes is preceded by a survey of theoretical viewpoints developed by the feminist criticism in reference to categories connected with the women's discourse and also an outline history of the Spanish women's literature. The analysis of texts is divided into three parts. The first one (*Opresión*) presents "common spaces" of women's prose connected with the experience of violence, oppression and discrimination. In the second part (*Insatisfacción*) the author submits to analysis the traits of crisis occurring in many fields of women's life. In the third part (*Transgresión*) are recreated the phenomena of subversion - breaking of the existing order and construction of new social and literary models. Works by the most important women writers who have been publishing their books at the turn of the 20th and 21st centuries are studied. These are: Josefina Aldecoa, Lucía Etxebarria, Adelaida García Morales, Laura Freixas, María Laura Espido Freire, Belén Gopegui, Almudena Grandes, Carmen Martín Gaité, Marina Mayoral, Rosa Montero, Carmen Posadas, Soledad Puértolas, Rosa Regás, Ana Rossetti, Fanny Rubio, Clara Sánchez, Maruja Torres, Esther Tusquets and other women writers.

Magda Potok, Instytut Filologii Romańskiej, Zakład Literatury Hiszpańskiej i Iberoamerykańskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

© Magda Potok 2010

This edition © Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010

Projekt graficzny okładki / Diseño de la cubierta:
Kinga Giżewska

Reprodukcja na okładce / Ilustración de la cubierta:
Magdalena Moskwa. Bez tytułu / Sin título, 2003 (Galeria Opus, Łódź)

Publikacja dofinansowana przez Komitet Badań Naukowych: grant nr 2 H01C 018 25 /
La presente publicación ha sido editada con la ayuda del Comité de Investigaciones
Científicas Proyecto nº 2 H01C 018 25

Recenzenci / Evaluado por:
prof. dr Marta Segarra Montaner, Uniwersytet w Barcelonie
prof. dr Manuel Ángel Candelas Colodrón, Uniwersytet w Vigo

ISBN 978-83-232-2139-5
ISSN 0554-8187

Índice

Agradecimientos	7
Nota preliminar	9
El concepto de literatura femenina	19
Una breve historia de la literatura femenina en España	47

PARTE I

OPRESIÓN: LA MUJER EN EL REINO DEL PADRE	79
1. «Habíamos venido al mundo a sufrir»: la violencia patriarcal	81
2. «Maravillosa esclavitud»: el <i>ethos</i> de la domesticidad	120
3. «Así querría ser yo»: el cuerpo femenino como objeto de manipulación cultural	167

PARTE II

INSATISFACCIÓN: UN MUNDO EN CRISIS	203
1. «No sé qué me pasa»: la angustia de vivir mujer	205
2. «Todo se disfraza de amor»: la pervivencia del ideario romántico-victimista	240
3. «Vampirizadas y vampiras»: en torno al conflicto madre-hija	269

PARTE III

TRANSGRESIÓN: UN NUEVO ESPACIO DE LO FEMENINO	299
1. «Ser persona por sí misma»: la reivindicación de la autonomía	301
2. «La mujer que desea»: el reclamo de la libertad sexual	332
3. «Confío en ti. Confía en mí»: los lazos femeninos	360

Conclusiones	387
Bibliografía	396
<i>El malestar</i> . Contemporary Spanish Women's Prose (S u m m a r y)	418
<i>El malestar</i> . Proza kobieca we współczesnej Hiszpanii (s t r e s z c z e n i e) ...	426

Agradecimientos

Varias personas e instituciones han contribuido a la publicación de este libro. Mi agradecimiento a la dirección —pasada y presente— del Instituto de Filologías Románicas de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, donde trabajo, por haberme ofrecido la posibilidad de desarrollar mi investigación, por su apoyo y confianza; a mis compañeros del Departamento de Literatura Española e Iberoamericana, por el entorno de estímulo intelectual que han proporcionado; a la profesora Marie-Pierrette Malcużyński (†), la primera confidente del proyecto, quien —en una larga e iluminadora conversación de un día de mayo— contribuyó a trazar las pautas de lo que sería este libro; al equipo del *Centre Dona i Literatura* de la Universidad de Barcelona, por el espacio de estudio y debate compartido y, de manera particular, a su directora, la dra. Marta Segarra, por su acogimiento y, posteriormente, por la lectura atenta y aguda del manuscrito y por las puntualizaciones pertinentes; al dr. Manuel Ángel Candelas Colodrón por su lectura y sus comentarios al texto.

Quiero dar las gracias de un modo particular a las personas que me ayudaron en la revisión del manuscrito, a Maila Lema Quintana, por su esfuerzo, sus consejos y sus palabras de ánimo y, muy especialmente, a Pedro A. Piedras Monroy: su dedicación generosa y sus sugerencias han sido decisivas en la redacción final del texto.

Finalmente, mi agradecimiento más entrañable a mi familia, a mis padres y a J., por su fe y por el apoyo incondicional recibido a lo largo de estos cinco años que supuso la elaboración del libro.

Nota preliminar

Desde la perspectiva sociohistórica, en las últimas décadas del siglo XX se produjeron importantes transformaciones que favorecieron el avance decisivo en la situación de la mujer en Occidente. Superada la marginación por parte del sistema patriarcal, se han ido estableciendo nuevos modelos identitarios que se configuran como independientes y subversivos con respecto a la tradición. Las crecientes aspiraciones femeninas a la autonomía individual han propiciado —señalan los sociólogos (Lipovetsky, 1999: 10, 29)— el advenimiento de la *mujer sujeto*.

Hoy en día, la mujer estructura su propio discurso, y con él, supuestamente, un nuevo concepto de feminidad. La literatura, como forma de representación y articulación de la experiencia, constituye un espacio privilegiado para dar una visión del mundo y reflejar el orden de cosas existente. “Generalmente son las manifestaciones artísticas las que mejor definen una sociedad”, apunta Lucía Etxebarria (2003: 102), una de las máximas exponentes del debate identitario entre las escritoras españolas. Según ella misma afirma, su manera de enfrentarse a la literatura, al igual que su postura ante el mundo, tiene un carácter político:

Y cuando digo político no me refiero al significado en el que el término ha derivado, no me refiero a sistemas de votaciones ni partidos, sino que remito al sentido original, que deriva de la palabra griega *polis*, es decir, que *político* sería lo que se refiere a la interacción de los individuos dentro del tejido social. En este sentido, la literatura es un potente transmisor de ideas y actitudes [...] (Etxebarria, 2003: 103).

Hacer literatura significa recrear un mundo íntimo y, a la vez, reproducir un imaginario colectivo, codificado en las relaciones sociales y en el discurso. Considero —y pretendo ponerlo de manifiesto— que la feminidad (el género), además de representar un elemento clave en la construcción de la identidad, constituye un criterio de concreción social y, asimismo, una categoría de análisis literario. En esta época de intensos cambios que operan sobre la identidad de género, adquiere especial relevancia una literatura configurada desde la perspectiva particular de la mujer. Su importancia, como la de otras representaciones culturales, reside —en las palabras de Mary Nash (2004: 33)— “en su capacidad de vehicular pautas de comportamiento y de transmitir códigos colectivos respecto a la feminidad y al cometido social de las mujeres”.

En las reflexiones que siguen me propongo examinar cómo se conforma el discurso femenino en la narrativa de las escritoras españolas contemporáneas. Lo que me planteo es averiguar hasta qué punto se ve cumplida en ella la intención de replantear los patrones tradicionales y de transgredir lo establecido. La cultura española lleva más de tres décadas integrando nuevos modelos identitarios derivados de la práctica de la sociedad democrática. Las escritoras actuales están en una posición idónea para ilustrar estos cambios emblemáticos y definir la particularidad sociocultural de la situación de la mujer en España. La capacidad de hablar con voz propia permite a las novelistas elaborar códigos literarios autónomos e instaurar en ellos la especificidad de la visión femenina del mundo.

El objetivo general de este trabajo es ofrecer el repertorio temático y las modalidades del discurso femenino en la España actual. Para ello, se han aislado los modelos más recurrentes y más significativos en relación con la situación sociohistórica de la mujer. La intención ha sido la de problematizar los aspectos más relevantes de esta ficción con el fin de establecer su carácter representativo y, en consecuencia, delinear una sistematización de lo femenino en la narrativa de hoy. Se trata de especificar, rastreando los textos, temas, cuestiones y conceptos propios de la expresión femenina en la

narración. Se trata también de describir cuáles son las *metáforas* que las escritoras se encargan de crear y “poner en circulación en el torrente general de la literatura”. En palabras de Rosa Montero:

Ahora que, por primera vez en la historia, puede haber tantas escritoras como escritores; ahora que nuestra participación en la vida literaria se ha normalizado, disponemos de una total libertad creativa para nombrar el mundo. Y hay unas pequeñas zonas de la realidad que sólo nosotras podemos nombrar. Y lo estamos haciendo. Es un proceso natural, acumulativo, automático. Todos los escritores intentamos definir, describir, ordenar con palabras nuestro espacio; y a medida que el entorno en el que vives cambia, el relato difiere (Montero, 2003: 143).

Tomadas en su conjunto, las obras estudiadas proporcionan un rico panorama comparativo en el que se conforma la identidad y la experiencia de la mujer en los diversos ámbitos: social, político, profesional, familiar, corporal, afectivo, etc. Las narraciones percibidas e interpretadas a través del género se ofrecen como portadoras de un significado que apunta a la feminidad como una construcción cultural. A través del estudio de estos textos, se espera contribuir al debate actual en torno a la *diferencia* y el *discurso femenino*. El libro empieza con una revisión teórica de los conceptos de *género*, *diferencia* y *escritura femenina* como categorías de análisis, y va seguido de un breve repaso histórico de la literatura de mujer en España, desde sus primeras representantes hasta la época actual.

La práctica crítica adoptada parte de la perspectiva socioliteraria y supone la aplicación de distintos marcos interpretativos, principalmente postestructuralistas. Haciendo uso de herramientas metodológicas provenientes de diversas tradiciones, este acercamiento pretende ser abierto y pluralista, ateniéndose, en líneas generales, a las bases de la crítica literaria feminista, un método de análisis interdisciplinar que invita a leer el texto desde la perspectiva de género.

La crítica literaria feminista proporciona un modelo de discurso que enfatiza todo lo que esté dotado de significado cultural en relación con el género. Es una propuesta lectora susceptible a las «mar-

cas» de feminidad inscritas en los textos, vinculadas a la experiencia cotidiana de la mujer, y, por tanto, al cuerpo, a la sexualidad, a las relaciones de poder y a las estructuras sociales que asignan los roles a partir del sexo, en este caso: la maternidad, la domesticidad, el amor romántico, etcétera. La ficción femenina es la textualización de una experiencia, de un modo específico de vivir el mundo, y la crítica se propone descifrarlo, descubrir las formas de construir la feminidad en la cultura. Siguiendo la estrategia de *leer como una mujer* formulada por Jonathan Culler (1984) con respecto a las formas de representación de lo femenino en la literatura, me propongo, mediante la observación de los textos, detectar y especificar los arquetipos y las fórmulas con las que las autoras contemporáneas perfilan y definen a la mujer.

El trabajo se estructura en once secciones: dos capítulos introductorios y nueve capítulos temáticos, distribuidos a su vez en tres apartados que se organizan con arreglo a los problemas que se manifiestan en los textos. La clasificación hace referencia a las diferentes vivencias y modelos de conducta femeninos y a las distintas formas de construir la identidad y asumir las funciones impuestas a la mujer dentro del orden social vigente en la España actual. Los diferentes capítulos hablan, por tanto, de la *opresión* ejercida hacia las mujeres por las rigurosas normas de género, de la *insatisfacción* y la angustia experimentadas ante la incapacidad de salir de la crisis, y, finalmente, de la *transgresión* del orden de cosas establecido en la que incurren algunas mujeres ávidas de situarse fuera de las imposiciones.

La selección de los temas deriva directamente de la lectura de los textos y constituye un intento de sistematizar la compleja problemática de la mujer en el horizonte cultural español. Esta investigación aspira a ser relativa a los textos en sí, a eliminar lo subjetivo y lo circunstancial con el propósito de elaborar un estudio sistemático y explicativo y desarrollar, a base de un análisis extensivo de los datos recogidos, unos principios generales y una imagen que sintetice las características de la escritura femenina en la España actual. Lo que se pretende es llegar a un juicio a partir de una lectura crítica, construyendo un discurso argumentativo que ponga al descu-

bierto las implicaciones culturales de las respectivas manifestaciones de lo femenino. Mi intención ha sido la de obtener una visión panorámica del momento actual, motivo por el que he dado prioridad al criterio sincrónico y a una aproximación transversal: he analizado un conjunto representativo de obras desarrolladas simultáneamente, sin trazar la evolución de las respectivas autoras o generaciones literarias. Así pues, el corpus comprende el material narrativo de autoras procedentes de distintas generaciones, que tienen en común haber publicado obras de ficción al filo del milenio.

Lógicamente, para este estudio ha sido preciso establecer un marco temporal. Tomando en consideración el propósito de abarcar el mayor número de textos aparecidos en un periodo de tiempo determinado y reciente, así como el número creciente de escritoras que publican en la actualidad, he optado por concretar la investigación en un periodo relativamente limitado, comprendido entre 1989 y 2004, iniciando el estudio en el año de la aparición de dos novelas emblemáticas para dicho periodo —*Las edades de Lulú* de Almudena Grandes y *Queda la noche* de Soledad Puértolas¹— y cerrándolo en el año 2004, momento en el que se concede el Premio Planeta de Novela a Lucía Etxebarria, escritora de importancia vital a la hora de dar cuenta de las transformaciones y la redefinición de lo femenino en el ámbito cultural español. Esta restricción temporal tiene el inconveniente de excluir varias obras valiosas, anteriores a la fecha inicial, de las escritoras que abrieron camino a la expresión femenina en la literatura contemporánea española —Rosa Chacel, Carmen Laforet, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité—, y de autoras más recientes cuyas obras —cabe destacar aquí *Julia* (1969) de Ana María Moix y *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets— influyeron notablemente en la renovación del discurso femenino en España. Para asumir esta tradición he esbozado una sucinta historia de literatura de mujer en España anterior al año 1989 (capítulo segundo).

¹ Ambas obras se discuten en el capítulo segundo: "Una breve historia de la literatura femenina en España".

La aproximación puntual a un periodo determinado se apoya en la convicción de que la problemática femenina mantiene una estrecha vinculación con el momento histórico y está determinada por una serie de circunstancias y estructuras mutables. La identidad colectiva de las mujeres, basada en la experiencia común, tiene una marca temporal y debe analizarse en el contexto sociocultural de la época dada. Por lo contrario, corremos el riesgo de caer en la concepción esencialista de la (eterna) feminidad que define la expresión de la mujer a través de su naturaleza biológica. Insisto por tanto en que la identidad femenina representa una construcción cultural “de características e incidencia social altamente variables”, tal y como define el género Susana Reisz (1995), concluyendo que “sólo es posible describir el objeto *escritura femenina* dentro de muy precisas coordenadas histórico-culturales” (Reisz, 1995: 196). Desde esta perspectiva, es posible que la comunidad femenina, surgida en torno a la posición marginal y la opresión compartidas por las mujeres en el modelo patriarcal, deje de ser evidente, según se vayan debilitando las relaciones de dominación masculina y se incremente la autonomía personal de la mujer. Lógicamente, la identidad colectiva perderá entonces su perfil angustiado y el arte femenino ganará en libertad y diversidad. Cuando esto ocurra, afirma Laura Freixas en *Literatura y mujeres* (2000), “quizás los hombres y mujeres seguirán escribiendo literaturas distintas —pues lo son sus vivencias—, pero el tema de identidad femenina perderá protagonismo en la de ellas” (Freixas, 2000: 216–217).

Por todo lo anterior, el estudio está centrado en un momento histórico concreto y reciente, significativo respecto a los procesos emancipatorios del pasado y clave de cara a los que apuntan hacia el siglo XXI. Los años noventa representan en España un periodo difícil de construcción de nuevas identidades, nuevos roles y nuevas estructuras sociales favorecidas por la transición española de la dictadura a una sociedad democrática e igualitaria. Otro aspecto relevante reside en la cantidad de mujeres que escriben en la actualidad: una nómina sin precedentes que constituye un fenómeno en sí mismo significativo y digno de reflexión y estudio.

Muy ligado al aspecto anterior se encuentra el que se haya favorecido la ficción narrativa en detrimento de otros géneros, como la poesía o el teatro. El que la mirada crítica se incline por la novela y el cuento contemporáneo deriva de la consabida receptividad social del género narrativo, cuyos temas con frecuencia reflejan las preocupaciones colectivas de un momento histórico dado, además de ocupar —la novela— un lugar preeminente dentro de la creación literaria en la España actual y de representar el género donde probablemente las mujeres han logrado hacerse más visibles. La ficción narrativa, y de modo particular la novela, es considerada “como un medio especialmente apropiado para la exploración de la cultura contemporánea” (Navajas: 2002: 14), capaz de reconocer y representar la complejidad del mundo, el carácter relacional de la esfera social y la multiplicidad de puntos de vista, conceptos e identidades: en definitiva, la confusa imagen de la realidad. Tal como anota Rosa Montero en este sentido:

La realidad siempre es así: paradójica, incompleta, descuidada. Por eso el género literario que prefiero es la novela, que es el que mejor se pliega a la materia rota de la vida. La poesía aspira a la perfección; el ensayo, a la exactitud; el drama, al orden estructural. La novela es el único territorio literario en el que reina la misma imprecisión y desmesura que en la existencia humana (Montero, 2003: 128).

La referencia al mundo circundante se hace especialmente significativa en la ficción de corte realista. Los textos seleccionados comparten esta poética. No se han integrado en el corpus de la investigación novelas negras, históricas o fantásticas, por considerar que sus proyectos narrativos exceden la idea de plasmar la realidad de forma testimonial. Quedan con ello excluidas del análisis varias reputadas autoras que en el período en cuestión se han dedicado a escribir, respectivamente, narrativa policíaca y criminal (Alicia Giménez Bartlett), novela histórica (Paloma Díaz-Mas) y prosa fantástica (Cristina Fernández Cubas) o mágica, según califica su propia producción tardía Ana María Matute.

Otra restricción al corpus atañe a la lengua de la escritura. Me he limitado a estudiar a las autoras que escriben en castellano, sin tener

en cuenta las demás literaturas peninsulares —la catalana, la vasca o la gallega—, considerando que, además de constituir sistemas literarios distintos, operan con otra lengua, lo cual implica nuevos contextos y significados propios, difícilmente separables de su lengua de expresión. Una lengua diferente aporta una cultura diferente y en este caso, el de las lenguas minoritarias, conlleva el peso adicional de representar una realidad oprimida. Catherine Davies ha señalado estas relaciones intrínsecas que se producen entre el idioma de la expresión y la identidad del sujeto con respecto a la obra de Montserrat Roig: “las cuestiones de género se enfocan a través del idioma catalán que, como lengua minoritaria y recientemente perseguida, arroja su propia luz reivindicativa sobre todos los temas tratados”² (Davies, 1994: 8). Analizar el testimonio de la creación femenina en una lengua históricamente minorizada supone tratar la problemática de una doble marginación (o emancipación) y requiere unas perspectivas y desarrollos específicos que sobrepasan los objetivos del presente estudio.

Así pues, el análisis que emprendo incluye las obras de ficción de autoría femenina publicadas en España, en lengua castellana, en los años 1989–2004. Las autoras reunidas pertenecen a varias generaciones, desde las mujeres que nacieron en la Segunda República (Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa, Rosa Regás), pasando por la «generación del 68» (Esther Tusquets, Marina Mayoral, Rosa Montero, etc.) hasta las llamadas «jóvenes narradoras» que emergen en los años noventa (Belén Gopegui, Lucía Etxebarria, Laura Espido Freire, etc.).

La selección se ha basado en el criterio de calidad y de representatividad de los textos dentro de la literatura femenina española. Todas las autoras estudiadas han seguido una trayectoria de renombre: se les han dedicado estudios académicos, han sido distinguidas con premios literarios y gozan del interés lector. Para establecer un corpus, necesariamente selectivo pero lo más amplio

² Las traducciones de las obras publicadas originariamente en inglés, francés o polaco, si no existe o no se indica su edición en español, son mías (M.P.).

posible, me he atenido al criterio de frecuencia con que las obras de determinadas autoras han sido premiadas, incluidas en antologías y convertidas en objeto de estudios académicos o crítico-literarios, características que las sitúan en el centro de la vida literaria española. La lista definitiva, resultante de los datos reunidos, comprende treinta y cinco novelas de dieciséis escritoras, seguidas de diez antologías de cuentos con las que se suman a la nómina de autoras otros veinticuatro nombres. El trabajo analiza, así, la obra de las siguientes autoras (referidas por orden alfabético³): Mercedes Abad, Josefina Aldecoa, Nuria Amat, Enriqueta Antolín, Almudena de Arteaga, Nuria Barrios, Victoria Camps, Ángeles Caso, Luisa Castro, Paloma Díaz-Mas, Lucía Etxebarria, Lidia Falcón, Cristina Fernández Cubas, Laura Freixas, María Laura Espido Freire, Adelaida García Morales, Belén Gopegui, Almudena Grandes, María Jaén, Clara Janés, Carmen Martín Gaité, Marina Mayoral, Ana María Moix, Rosa Montero, Ana María Navales, Clara Obligado, Lourdes Ortiz, Rosa Pareda, Cristina Peri Rossi, Carmen Posadas, Soledad Puértolas, Rosa Regás, Margarita Riviére, Ana Rossetti, Fanny Rubio, Clara Sánchez, Mercedes Soriano, Karim Taylhardat, Maruja Torres, Esther Tusquets.

³ El listado completo de las obras estudiadas se aporta en la bibliografía de los textos primarios incluida al final del libro.

El concepto de literatura femenina

Cada texto nace en un determinado tipo de cultura y está marcado por unas características. No es neutro ni desde el punto de vista social, ni político, ni discursivo. El texto representa un complejo fenómeno cultural constituido por una serie de variantes, tales como la historia, la nacionalidad, la raza, la situación social, la tradición literaria y, desde luego, el género. Todas estas coordenadas influyen en el texto, en las circunstancias de su emisión y también de lectura. De este modo, la literatura se erige en muestra de un determinado estadio de la cultura y ofrece pistas para una representación y una interpretación de la realidad.

Parto de la convicción de que el género marca la producción cultural de forma ineludible y debe ser tenido en cuenta a la hora del análisis literario. En la tarea que me propongo —la de descubrir y analizar las constantes de la producción femenina—, recurriré a aquellos planteamientos metodológicos que emprenden el análisis literario como desciframiento de la marca genérica incluida en los textos. Se trata de una propuesta que combina varias teorías y utiliza diferentes marcos interpretativos —además de los tradicionales, emplea herramientas de las teorías postestructuralistas, psicoanalíticas o feministas— con el fin de poner al descubierto las implicaciones del género que subyacen en el texto literario. Se trata de una práctica pluralista, interdisciplinar, polimorfa y en continua revisión, de acuerdo con el espíritu abierto de los estudios feministas. Vale la pena recordar al respecto las palabras de Geraldine Nichols, distinguida investigadora de la literatura femenina en España: “lo cierto es que buscar una teoría o estrategia interpretativa falomórfica

—única, unificada y definitiva— está reñido con el propósito deconstruccionista, des-centrador del feminismo” (Nichols, 1992: 25-26).

Se plantean dos tesis preliminares en este trabajo. La primera parte de la convicción de que la noción de identidad se concibe de manera distinta en función del género; y la segunda, de que el género deja huella en la creación cultural de la mujer. También en la del hombre, pero de manera más significativa en la de la mujer por su estatus de *marginada*, *carente* y *excluida* frente al estatus *universal* de la posición masculina, siempre dentro de la cultura patriarcal.

Antes de considerar más a fondo los textos literarios, conviene sentar las bases de la diferencia y explicar los factores que permiten hablar de *género* como categoría de análisis. En consideración a la famosa frase “No se nace mujer: llega una a serlo” del influyente *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1998 [1949]), la crítica feminista ha establecido una escisión entre el *sexo*, entendido como condición biológica dada en el momento de nacer, y el *género*, concebido como constructo cultural cuyas características varían históricamente según la época, el lugar, el tipo de cultura, etc. Aunque Beauvoir no utilizó la palabra *género*, consiguió suscitar el debate en torno a la identidad femenina y la diferencia sexual que inscribe los significados culturales sobre las figuras del hombre y de la mujer.

Independientemente de si está concebido como fenómeno natural dado (*esencialismo*) o como formación cultural recibida en el proceso de socialización (*constructivismo*), el género ha pasado a funcionar como foco identitario en un vasto abanico de estudios. El género está considerado como factor fundamental sobre el que se organiza la identidad del sujeto, entendida ésta como aquellos elementos de la subjetividad que nos hacen definirnos como mujeres u hombres o, en las palabras de Cristina Brullet, por los cuales “*nos sentimos, nos percibimos y nos identificamos internamente como personas básicamente femeninas o personas básicamente masculinas, en relación a lo que socialmente se entiende por masculinidad y feminidad*” (Brullet Tenas, 1996: 274).

La problematización del género ha llevado a un replanteamiento de las categorías de identidad, rol social, sujeto y objeto cultural,

suscitando las pesquisas sobre si existe la *especificidad femenina*, cómo se define, en qué consiste y cómo se construye la *diferencia*. Lo más relevante desde el punto de vista de los estudios culturales es relacionar la configuración de la feminidad con un proceso social y no con una supuesta naturaleza o esencia biológica, aunque sigan vigentes, sobre todo en el ámbito del psicoanálisis, las posiciones que hacen derivar la especificidad de lo femenino directamente del cuerpo y su sexualidad (Irigaray, 1982, 1984). La propuesta general que debe ser tomada en cuenta es que la construcción de la diferencia no está basada en la realidad anatómica sino en el orden simbólico que le confiere al sexo/género una significación especial.

El cuestionamiento feminista de género, desarrollado en la posmodernidad, se esfuerza por desligar el concepto de la diferencia de la lógica dualista que pone en contraste el sexo con el género, la naturaleza con la cultura, el cuerpo con la mente, etc. Las filósofas Luce Irigaray y Rosi Braidotti han alegado que el cuerpo, foco de identidad y expresión femenina, no debe ser entendido como fenómeno meramente biológico, sino como una entidad configurada socialmente en la que se inscriben numerosos códigos. Rosi Braidotti propone hablar de una *subjetividad femenina nómada*, que no tiene identidad fija sino polimorfa, abierta y fluida, que se está configurando en el tiempo y “se refiere al devenir” (Braidotti, 2004: 67).

Para Judith Butler, autora del clásico ensayo *El género en disputa*, el centro de atención está situado en el estudio de actos y procesos que configuran la identidad de género. Basándose en las teorías de Freud y Lacan, Butler afirma que el sexo y la sexualidad, al igual que el género, no son naturales sino contruidos, y se pregunta por el modo en que la cultura los va constituyendo. La autora define el género como un *fenómeno performativo* que no debe mantener una relación forzosa con la anatomía sexual. Con ello, el género resulta variable, condicionado y funcional. Butler dice que el género es “el medio discursivo/cultural mediante el cual la «naturaleza sexuada» o «el sexo natural» se produce y establece” (Butler, 2001: 40). Según Butler, la cultura actúa sobre el “sexo natural” generando una construcción social que establece las distinciones que luego nosotros

llamamos “naturales”. Todo cuerpo tiene, por lo tanto, carácter cultural ya que asimila signos y mandatos de la historia, de la cultura y de la sociedad. La identidad, originada y condicionada por el género, tiene una naturaleza dinámica, flexible y susceptible de ser influenciada y se encuentra en un proceso constante de autocreación y configuración cultural.

Otras teóricas, como Victoria Sau, insisten en que en el seno de la sociedad patriarcal la estructura de los géneros resulta invariable. Según Sau, mientras persista el patriarcado en que el sexo constituye un factor estructurante, sólo habrá dos géneros, tantos como sexos, en una especie, como la humana, que se define como sexuada en el sentido de la reproducción. El género concebido así es *vinculante*, se define en relación y está jerarquizado: el masculino es el dominante y el femenino el subordinado (Sau, 2000: 136-137). Justamente, uno de los objetivos de nuestro análisis de la narrativa española actual es observar si las relaciones de género que se manifiestan en las obras literarias mantienen el orden dictado por la sociedad patriarcal o si lo trascienden y superan, como podría esperarse a estas alturas del siglo XXI.

La perspectiva de género que se aplica en este trabajo deriva de las aportaciones teóricas aludidas con anterioridad y remite a la idea fundamental de que el género constituye una formación cultural adquirida en un proceso social. Iris Zavala, en el primer volumen de la *Historia feminista de la literatura española*, resume así esta postura: “Analizar la literatura desde el punto de vista de género no significa homologar la identidad sexual con el sexo biológico y un determinante genético. [...] El género sexual es un constructo cultural, social e histórico. [...] Por tanto, la sociedad, la historia y la cultura definen el género y sus características, no la naturaleza” (Zavala, 1993: 48-49).

En su ensayo, Zavala remite a las distintas teorías que la crítica feminista ha elaborado en torno a la diferencia sexual, indicando su origen, respectivamente: en la biología, en la experiencia, en el discurso, en el subconsciente y en las condiciones sociales y económicas (Zavala, 1993: 41 y ss.). Indagar en las causas de la diferencia

y en las bases del concepto de feminidad resulta esencial tanto en el plano teórico como en el análisis literario. La diferencia o la otredad representan la base del discurso crítico feminista.

El depósito primario de la diferencia sexual reside en el cuerpo, en el hecho de que nazcamos hombres o mujeres, en cuerpos distintos y sexuados anatómicamente y funcionalmente. El pensamiento de la diferencia sexual asume este biologismo, pero no permite reducir el cuerpo a una esencia limitadora que determine el rol de la mujer y con ello, su destino. El cuerpo debe ser concebido como una situación y un instrumento para la libertad de las mujeres (Beauvoir, 1998) y también como una razón para fundar un nuevo orden simbólico (Muraro, 1994). A partir de la definición beauvoiriana de la mujer como «la Otra» y con el desarrollo teórico del concepto de la diferencia sexual se ha fundado el «feminismo de la diferencia», practicado sobre todo en Francia e Italia.

En los planteamientos del colectivo feminista *Librería de Milán*⁴ y su pensadora clave, Luisa Muraro, el camino de la liberación de la mujer pasa por el reconocimiento y el ensalzamiento de la diferencia. Para construir una identidad propia, las mujeres deben reencontrarse con la madre y recuperar el orden materno perdido. Esto se realiza mediante el «affidamento», la práctica de confiarse a otras mujeres, dotadas de autoridad y generosidad (Muraro, 1994).

En el discurso del feminismo francés, la reivindicación de la diferencia sexual se ha desarrollado desde el psicoanálisis lacaniano y la exploración del inconsciente. Desde esta óptica, el espacio femenino se concibe como abierto y heterogéneo, capaz de subvertir el orden establecido para crear uno propio. Las pensadoras de la diferencia sexual en Francia han centrado sus estudios en la redefinición de lo femenino: Luce Irigaray en el frente ontológico, Julia Kristeva en el semiótico y Hélène Cixous, en el literario. Sus planteamientos hacen uso de la deconstrucción derridiana y del análisis del discurso realizado por Michel Foucault, ambos reveladores del

⁴ Para una síntesis de las ideas del grupo italiano y la evolución del pensamiento de la diferencia, véase el estudio de María Milagros Rivera Garretas (2003).

carácter opresivo y exclusivo del lenguaje dominado por los hombres. Cuestionada por el feminismo, la autoridad del lenguaje/discurso/orden establecidos debe ser subvertida por la mujer que aspira, con Cixous, a crear una *escritura femenina* (Cixous, 1995). La demanda de Cixous —marcar la diferencia en un discurso que emane del cuerpo— ha suscitado todo un caudal de planteamientos teóricos y experimentos literarios, desarrollados en gran medida por la misma autora. Sin embargo, por sugerente que resulte esta idea de la diferencia discursiva en el ámbito teórico, no se da por evidente en una práctica textual. Varios han llegado a la conclusión de que la búsqueda de un lenguaje femenino probablemente sea utópica y que la diferencia no radica en el lenguaje sino en el mensaje que con él se está construyendo: “Porque el lenguaje es uno y las palabras, las de siempre. Lo diferente es la utilización que de ellas puede hacerse, para que digan unas u otras cosas. Y lo diferente es, asimismo, esa propuesta lectora que se acerque al discurso con el propósito de descifrar una(s) experiencia(s) de lo femenino” (Galdona Pérez, 2001: 92).

El papel del receptor(a), analizado dentro de la teoría de la respuesta del lector en el contexto del género y de la diferencia discursiva, constituye otro componente importante de la crítica feminista⁵. Fue Jonathan Culler quien planteó en *Sobre la deconstrucción* la experiencia de «leer como una mujer», aunque su concepto haya servido más bien para interpretar la imagen de la mujer en la literatura universal y no para calificar genéricamente el discurso. No obstante, las conclusiones a las que llegó resultan igualmente convincentes en el caso de una lectura enfocada en la detección de la diferencia. Para Culler, «leer como una mujer» es una estrategia que pone al descubierto las estructuras patriarcales presentes en un texto literario, señalando la especificidad de la experiencia femenina. No puede olvidarse, sin embargo, que la identidad de la lectora, igual que la

⁵ Para una revisión crítica del tema remito al artículo de Patrocinio P. Schweickart “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura” (Schweickart, 1999).

de la autora o la protagonista, también es algo construido: “Para una mujer, leer como una mujer no es repetir una identidad o una experiencia ya dada, sino representar un papel que construye con referencia a su identidad como mujer, que también ha sido construida” (Culler, 1984: 61). El feminismo utiliza esta estrategia en varios frentes, entre otros en el que aspira a demostrar los aspectos diferenciadores del discurso femenino. Iris Zavala propone en este sentido un tipo de crítica comprometida: “Nuestra propuesta es la de leer los textos dialógicamente, lo cual significa leer, al trasluz del vocabulario opresivo y excluyente, la voz o las voces del objeto marginado o silenciado” (Zavala, 1993: 37).

La tradición anglosajona, que comparto, —desde V. Woolf a E. Showalter— persigue situar el factor decisivo de la diferencia sexual en la experiencia de la mujer, adquirida y vehiculada por un determinado tipo de cultura. La experiencia femenina tiene varias facetas: la que deriva directamente del cuerpo (la menstruación, la ovulación, la gestación, la maternidad, etc.) y la que está configurada social e históricamente: ésta “instruye” a la mujer en una identidad que debe asimilarse y en un rol que debe ser reproducido. Todas estas experiencias marcan la existencia de la mujer, determinan su percepción del mundo y definen su identidad. En consecuencia, quedan reflejadas en su producción cultural. De ahí que podemos considerar el discurso literario como expresión de una experiencia, en este caso femenina. A fuerza de la distinta situación corporal y distinta socialización del sujeto, la práctica discursiva femenina resulta *diferente* a la del hombre y común a la de otras mujeres, lo cual permite categorizar genérica y colectivamente las obras literarias.

El factor de la experiencia común suele ser el más repetido entre los defensores del concepto de literatura femenina, y también entre las escritoras, pese a que en realidad son contadas las autoras que aceptan atribuirles el calificativo de literatura femenina⁶. Dice Lucía

⁶ Sobre las razones de la negativa general de las autoras respecto a la categoría de la literatura femenina escribo en el artículo “Escritoras españolas y el concepto de

Etxebarria: “Hombres y mujeres vivimos experiencias en parte idénticas y en parte distintas, y nuestra visión del mundo [...] está condicionada a ser diferente en función de nuestro género”. Y en otro lugar añade: “La literatura femenina [...] emana de nuestra propia naturaleza de mujeres. Tenemos nuestro propio estilo y ámbito de creación, porque la creación es inherente a lo que el escritor o la escritora vive” (Etxebarria, 2007a: 107, 108).

Seguramente la diferencia constituye la circunstancia innovadora del discurso literario aportada por las mujeres en forma de nuevas aproximaciones temáticas y estéticas. Buena parte de la literatura escrita por mujeres representa un intento de rescatar las vivencias femeninas. En el momento de ponerse a narrar con su propia voz, las escritoras han planteado una serie de problemas que reflejan la situación social y económica de la mujer.

Es necesario recordar aquí a Virginia Woolf, “esta gran madre y hermana” (Moi, 1988: 32) de la crítica feminista. Woolf fue la primera en llamar la atención sobre la diferencia, en este caso inferioridad, de la situación cultural de la mujer escritora, señalando las razones económicas y sociales del problema: la dependencia del hombre, las limitaciones puestas por la sociedad, la falta de condiciones («una habitación propia») para poder desarrollar el trabajo creativo. El ensayo de Woolf (*A Room of One's Own*, 1929) sometido a numerosos análisis y revisiones, sigue siendo una referencia cabal en los estudios de literatura femenina. En 1987, la escritora española Carmen Martín Gaité confesaba que su “conciencia feminista” respecto a la actividad literaria nació precisamente de la lectura de Woolf. En la introducción a su propio ensayo sobre la literatura de mujeres, *Desde la ventana*, Martín Gaité reconoce no haberse preocupado nunca por la cuestión de si las mujeres tenían un modo particular de escribir que pudiera dar lugar a un tratamiento crítico también particular de su obra literaria, hasta que conoció el ensayo de

la literatura femenina” – Magda Potok (2003). Véase al respecto también el notable ensayo de Laura Freixas (2000). Volveré sobre este tema en el capítulo dedicado a la reivindicación de la autonomía femenina (III.1).

Woolf: “su lectura [...] me llevó por primera vez a preguntarme por las posibles peculiaridades del discurso femenino”, dice la autora y, más adelante, afirma: “Desde luego me parece indudable que un texto femenino puede proporcionar claves acerca de determinados puntos de vista avalados por una peculiar experiencia de la vida” (Martín Gaité, 1999: 27, 31). En esta misma línea que sitúa la diferencia en un contexto social, hay que leer el legendario *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir. La autora francesa consigue demostrar que la mujer forma parte de un grupo social inferior y marginado que tiene que ver con razones socioeconómicas y un entrenamiento cultural.

La cultura, con sus mecanismos de socialización, sus instituciones, ritos y mensajes, articula la identidad del género y con ello, el concepto de la diferencia sexual. La cultura señala la diferencia; la diferencia marca el discurso. De esta manera se revela y se reproduce un orden cultural secular, reactivo a los intentos de subversión. La identidad femenina volcada en el discurso literario es una identidad adquirida o construida a través de un vasto proceso social en el que lo político, lo económico y lo cultural contribuyen a formar un todo condicionante. “No hay que engañarse, arguye Cixous: hombres y mujeres están atrapados en una red de determinaciones culturales milenarias de una complejidad prácticamente inanalizable” (Cixous, 1995: 42). El discurso literario —expresión verbal de la experiencia en la diferencia— es uno de los terrenos donde se hacen patentes las estampas culturales vigentes en una sociedad y época determinadas.

A la luz de estas observaciones en torno a la diferencia, puede concluirse que existe una identidad femenina que deriva del cuerpo, moldeada luego en un proceso social. El hecho de nacer mujer pone en marcha todo un proceso de manipulaciones que la sociedad ejerce sobre el sujeto. Se reproducen pautas de pensamiento, posturas y artefactos culturales que transmiten una estricta delimitación de los roles de género. La identidad femenina es articulada de acuerdo con las normas establecidas para la mujer en la cultura determinada. En esta replicación de modelos de conductas seculares, la dife-

rencia sexual está fuertemente arraigada en la realidad corporal y espiritual del ser, así como en la experiencia y cultura de la sociedad.

A partir de los conceptos de género y diferencia sexual la crítica feminista se ha propuesto redefinir el discurso femenino con el objetivo de destacar sus particularidades. La especificidad de lo femenino se ha buscado desde ópticas muy diversas y con recursos de múltiple procedencia, que convergen en un análisis realizado “desde la perspectiva de las mujeres”. La pregunta a la que se ha tratado de dar respuesta es la de si existe una expresión específica femenina en la cultura textual o, dicho de otro modo, si hay premisas para hablar de una poética femenina.

“¿Cuál es la diferencia de la escritura femenina?”, se propone averiguar E. Showalter (Showalter, 1999 [1981]: 82), promoviendo en el ámbito norteamericano los estudios enfocados por un lado en la imagen estereotipada de la mujer en las obras clásicas y por otro en un estudio de la creación femenina oscurecida por la crítica hasta ese momento. Los trabajos desarrollados en esta línea, de E. Moers (*Literary Women*, 1976), E. Showalter (*A Literature of their Own*, 1977) o S. Gilbert y S. Gubar (*The Madwoman in the Attic*, 1979), por mencionar a las pioneras, se proponen estudiar la literatura de mujeres como un grupo aparte, teniendo muy en cuenta los factores sociales e históricos de la situación de la mujer en la cultura. “Para estas críticas es la sociedad y no la biología la que conforma la percepción literaria del mundo propia de las mujeres”, señala T. Moi en su estudio crítico de la teoría feminista norteamericana y francesa (Moi, 1988: 63). Esta práctica de redescubrir e interpretar a escritoras olvidadas o despreciadas recibió el término de *ginocrítica*, con el que Showalter proponía distinguir la «crítica feminista», entendida como modelo de interpretación realizada por una mujer lectora, del estudio de la mujer como escritora. La ginocrítica era para Showalter (1999: 75-85) una metodología centrada en la cultura textual de la mujer, cuyos objetos de estudio eran “la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres, la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual

o colectiva de las carreras de las mujeres; y la evolución, así como las leyes de la tradición literaria femenina” (Showalter, 1999: 82). El trabajo desarrollado por las investigadoras norteamericanas en la recuperación de la tradición literaria femenina ha resultado muy fructífero. Con ellas, según observa Moi, llegaron al fin los tan esperados estudios de las grandes escritoras de la historia de la literatura británica y americana (Moi, 1988: 63). Con ellas también, con la *gino-crítica*, ha empezado el análisis concienzudo de las obras concretas de literatura escrita por mujeres, que ha de contribuir a la configuración de la feminidad en una amplia área de las humanidades. Ya que “ninguna teoría, ni siquiera la más sugerente, puede ser un sustituto del conocimiento profundo y extenso del texto femenino, que constituye nuestro objeto de estudio esencial” (Showalter, 1999: 110).

Como he señalado en otro momento, la crítica literaria feminista puesta en práctica por las francesas ha tenido otro desarrollo vinculado estrechamente al psicoanálisis y la filosofía y articulado en torno al cuerpo y su escritura. Las relecturas de Freud, junto al concepto de la «Ley del Padre» glosado por Lacan para el orden simbólico, han suscitado un profundo cuestionamiento de la cultura dominante, abordado también por el feminismo. La filosofía deconstruccionista de Derrida junto con el análisis del discurso como instrumento de poder realizado por Foucault han promovido el desarrollo de una teoría del discurso femenino enfocada en la «transgresión». No cabe duda de que el panorama postestructuralista, con su desconfianza frente a cualquier sistema o ideología, le ofreció al feminismo unas circunstancias perfectas para el cultivo de sus teorías. Con el cuestionamiento del Orden dominante en clave filosófica y política se han denunciado las relaciones de fuerza articuladas en el discurso y la faceta opresiva del lenguaje. Si la palabra es poder y el discurso es androcéntrico, vivimos en el reino masculino del Logos, para el que se adopta el término de *fallogocentrismo*. La crítica ha llevado a la rebelión: la mujer debe subvertir el orden/discurso/lenguaje dominante para abrir camino a un discurso femenino, hasta entonces silenciado o marginado. “Ahora, yo-mujer

haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato en la lengua” (Cixous, 1995: 58). El interés está centrado en la búsqueda de un lenguaje-mujer, diferente del masculino y ajeno a la jerarquía de oposiciones binarias. Se elaboran teorías de la escritura femenina, un «habla mujer» (Irigaray, 1982) o una «escritura del cuerpo» (Cixous, 1995). Enmarcadas en la corriente psicoanalítica, las teóricas francesas llaman a la recuperación de los placeres del cuerpo femenino que la «Ley del Padre» ha reprimido. Hay que hacer emerger el cuerpo, su sensibilidad y sexualidad *diferentes*, ya que las mujeres “son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación [...]. Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia” (Cixous, 1995: 58).

Las nuevas vías de expresión desafían al Orden que había apartado a la mujer de su cuerpo y reprimido su sexualidad. Cixous en *La risa de la Medusa* e Irigaray en *Ese sexo que no es uno* persiguen demostrar que es posible superar y alterar esta lógica patriarcal que asigna a la mujer el estatus de carente, culpable y ausente. La expresión femenina representa una energía positiva, potente y transgresora, un poder creativo capaz de renovar los códigos expresivos de la cultura textual. La mujer debe inscribirse en el cuerpo, en el goce (*jouissance*) que sale del cuerpo y permite transgredir los límites del dominio falogocéntrico. La «escritura del cuerpo» representa una poética de subversión relacionada con una sexualidad «des-censurada»; devuelve a la mujer el acceso a sus propias fuerzas y le restituye “sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados” (Cixous, 1995: 61).

No obstante, la idea de la «escritura femenina» incurre en el grave peligro de representar tan sólo un proyecto académico o, para decirlo en las palabras de Toril Moi, una *utopía imaginaria*⁷ (Moi,

⁷ Es el título que Toril Moi da al capítulo dedicado a Cixous en su libro *Teoría literaria feminista*.

1988: 112). Los planteamientos subversivos elaborados por el feminismo francés, tentadores desde el punto de vista de la filosofía del discurso, no han fructificado en una crítica operativa del fenómeno, ni mucho menos en una práctica discursiva perceptible y sometible a una sistematización de los recursos expresivos. El concepto de *écriture feminine* ha quedado, por tanto, indeterminado, tratándose de una imposibilidad que “perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar” (Cixous, 1995: 54), según su propia promotora. “No hay fórmulas para la producción o evaluación de la escritura femenina”, explica Geraldine Nichols al respecto de este planteamiento francés en su repaso de las teorías literarias ofrecidas para el estudio de la literatura femenina: “porque ésta es lo que precisamente se escapa de toda norma(tividad), lo que se expresa en los huecos de la lógica tradicional” (Nichols, 1992: 12).

A pesar de ciertas diferencias, las autoras francesas, incluyendo a Julia Kristeva que sitúa la represión de lo femenino en la marginalidad, en el sentido de *posicionamiento* más que de esencia (Moi, 1988: 151, 174), convergen en un lugar: en una ambición que persigue socavar el orden simbólico dominante. El discurso femenino se define como una práctica ejercida desde la “otredad” y por tanto adquiere el estatus de diferente o subversivo. Kristeva apunta a lo extranjero, lo otro, lo diferente y por ende, lo femenino, al analizar las condiciones del posicionamiento en el orden patriarcal. “Si hay alguna definición de la «feminidad» en términos kristevianos, es [...] aquello que margina el orden simbólico machista”, arguye Toril Moi (Moi, 1988: 173).

En el pensamiento de Kristeva la identidad femenina se opone a las lógicas binarias excluyentes y se la considera capaz de generar una propuesta alternativa al logocentrismo masculino. Apoyándose en las reformulaciones lacanianas de las teorías de Freud, Kristeva proclama el retorno a una fase del lenguaje anterior al dominio simbólico masculino: el poder expresivo de la feminidad, orientada al otro, acorde a los impulsos del cuerpo y del inconsciente, se adquiere a través del placer recuperado de la identificación con la madre (Kristeva, 1995).

La aportación fundamental de la crítica feminista del ámbito psicoanalítico consiste, por un lado, en una revisión deconstructora del discurso dominante que revela la represión de lo femenino y, por otro, en una ambición de subvertir ese discurso con la *escritura femenina*, diferente y transgresora. La voz de las mujeres se hace oír desde las afueras del discurso convencional, posicionándose simbólicamente en el cuerpo y en el orden materno. La otredad de este nuevo discurso emana de la experiencia del yo-femenino: material (sexual) y cultural (simbólica). Un yo reprimido, marginado o simplemente silenciado, que ahora reclama su lugar en el mundo de la literatura. Dice Cixous en el año 2002⁸: “Para mí escribir, pues, no es más que una manera de celebrar la vida e intentar darle sus nombres, que son millones, millones” (Cixous & Derrida, Segarra, 2004: 148).

La presente reflexión en torno a la influencia del género en la escritura se atiene a esa declaración: entiendo la expresión literaria como una manera de nombrar la experiencia y creo que nacer y formarse como mujer representa un fenómeno diferenciador. Ahora bien, para poner al descubierto las implicaciones de género en los textos literarios es necesario realizar una rigurosa interpretación de sus estructuras, demostrando cuánto hay en ellos de convencional y cuánto de subversivo. Tomando como punto de partida el hecho de que la experiencia constituye, por un lado, el factor principal de la diferencia y por otro, el fundamento de la expresión literaria, es preciso indagar en la especificidad de este mundo creado desde la visión femenina. La pregunta que se busca contestar es cuáles son los rasgos característicos de la escritura de mujeres y, por consiguiente, qué significa la *feminidad* en los diversos planos: personal, social y político, en el cuerpo, en la sexualidad y también en relación con distintas instituciones del orden social como pueden ser la familia, el matrimonio, la maternidad, la iglesia, el poder, etc.

⁸ En el primer “Seminario de Barcelona” que impartieron Hélène Cixous y Jacques Derrida en el *Centre Dona i Literatura* de la Universidad de Barcelona. Véase Cixous & Derrida, Segarra (ed.) (2004).

La idea de estudiar los textos de mujeres como un grupo aparte tiene sus defensores, pero también sus detractores, entre los que se encuentran una gran mayoría de las escritoras. La negativa de las autoras a que sus obras queden etiquetadas como «femeninas» debe atribuirse al hecho de que la producción cultural de las mujeres, a pesar de su potente presencia en el mercado literario, suele ser calificada como menor, superficial y simplista, dirigida a un público femenino masivo y poco exigente⁹. Lo femenino suele ser considerado como una creación particular, intimista, y esquemática, más intuitiva que razonable, a diferencia de las obras de autoría masculina, que pasan por universales, intelectuales e innovadoras. Parece que no puede haber diferencia que no sea jerárquica y que a pesar de la emancipación de la mujer lo inferior sigue siendo atribuido a lo femenino. “Cuando un crítico afirma que una obra es de, sobre o para mujeres, o femenina, dicha afirmación implica o introduce un juicio peyorativo”, arguye Laura Freixas (Freixas, 2000: 72). Aunque se acepten para las obras literarias calificaciones de orden nacional, lingüístico, generacional etc., la categoría de género sigue siendo rechazada por las escritoras, probablemente para evitar esta equiparación: masculino-bueno y femenino-malo. G. Nichols así interpreta esta estrategia de evitación por parte de las autoras: “curtidas después de años de peleas por hacerse respetar, entienden perfectamente que dejarse colocar el sambenito «mujer escritora» es consentir que sus obras sean disminuidas tácita y automáticamente” (Nichols, 1995: 199). En esta óptica, resulta sintomático el caso de Rosa Montero, escritora y periodista conocida por su actitud feminista en el ámbito social y político y, sin embargo, opuesta a esta misma calificación de su creación literaria. En *La loca de la casa*, su ensayo sobre el arte de escribir, vuelve a afirmar: “No, no existe una literatura de mujeres”, para hacer constar unas páginas más adelante que “las mujeres poseemos un pequeño núcleo de vivencias específicas por el hecho de ser mujeres” y, a continuación, catalogar

⁹ Remito, para un amplio desarrollo de este tema, al ensayo de Laura Freixas (2000).

los temas específicos de la creación femenina (Montero, 2003: 137, 142). Montero considera que el género sexual no es más que un ingrediente entre muchos otros que componen la mirada del escritor o escritora y no permite por sí sólo fundar una categoría literaria.

Entre las pocas defensoras del concepto de literatura femenina entre las escritoras hay que mencionar a Lucía Etxebarria, autora que ha publicado varios libros, artículos y hasta mantiene una página web para promover los conceptos de la creación femenina, la crítica feminista y el feminismo en general. Etxebarria considera que la innegable diferencia social, pero también la corporal, son responsables de que las experiencias vitales sean diferentes entre hombres y mujeres. La literatura femenina existe porque “la visión del mundo de hombres y mujeres presenta rasgos diferentes, hecho que deja huella en su respectiva aportación a la literatura” (Etxebarria, 2007a: 108). En otro lugar, añade: “creo que el sexo del autor (como su religión, su raza o su opción sexual) condiciona sus escritos, porque la literatura a la postre no es sino un modo de universalizar la experiencia, de convertirla en trascendente” (Etxebarria, 2007a: 111).

Esta lectura de la narrativa de mujeres persigue mostrar que la literatura es un espacio de articulación de la experiencia; en este caso, de la experiencia femenina y, por tanto, específica en todos los planos que hemos venido discutiendo: biológico, social, psicoanalítico y discursivo. Hemos aprendido con Barthes que el autor no puede ser considerado como único generador del sentido, y las pensadoras feministas lo han confirmado demostrando el poder alcanzado por el discurso dominante. No se trata, por tanto, de autorizar las obras literarias, sino de ver en los textos huellas de vivencias que condicionan la producción cultural. La literatura, como forma de conocimiento, ofrece un espacio idóneo para representar las circunstancias de ser y, entre ellas, la circunstancia de ser mujer. Citando otra vez a Lucía Etxebarria: “Nos acercamos a los libros [...] con la esperanza de ver reflejadas nuestras experiencias específicas y encontrar modelos a partir de los cuales afirmarnos en nuestra identidad” (Etxebarria, 2007a: 107).

Se ha puesto en evidencia (Ciplijauskaitė, 1994; Masanet, 1998) que las mujeres escritoras tienden a representar su mundo personal e interrogarse sobre lo que están viviendo. De ahí su potente adhesión a la corriente autobiográfica y la propensión a la narración en primera persona. Lydia Masanet en *La autobiografía femenina española contemporánea* procura demostrar que existe una poética de la autobiografía de mujer “en contraposición y diálogo a la masculina” (Masanet, 1998: 25) y los críticos en general comparten la opinión de que las obras de autoría femenina reflejan una búsqueda de identidad de la mujer, “utilizando la literatura para su proceso de concienciación” (Ruiz Guerrero, 1997: 173). “La característica más visible de la literatura —y del arte— de las mujeres ha sido la autorrepresentación”, afirma Laura Freixas, aduciendo que la interrogación sobre la identidad femenina es un tronco común del que surgen distintas ramas que se perciben en la literatura escrita por mujeres (Freixas, 2000: 203). Las mujeres viven unas vidas que piden ser contadas. Habiendo sido ocultadas o falseadas, ahora reclaman su lugar en la historia de una literatura que se considera universal pero debería llamarse masculina o —en vista de las denuncias de Kate Millet (*Sexual Politics*, 1970) y sus seguidoras— patriarcal. Es un ejercicio literario, psicológico y social: repasar sus vidas a fin de situarse en el mundo y encontrar motivos para explicarlo. Es una escritura que puede entenderse como un medio de “introspección explicativa”, según la expresión de Carmen de Urioste (2004: 206). La feminidad está reclamando su representación: “El universo femenino está muy poco explorado en literatura y a mí me parece mucho más interesante hablar de lo que ha quedado oculto, de lo que no se ha tratado. El orgasmo femenino. El embarazo, el aborto, la búsqueda de la libertad... Sobre hombres ya está casi todo dicho” (Etxebarria, 2007b).

Las historias contadas por las mujeres plantean muchos temas y conflictos comunes, como podremos ver en el análisis detallado del corpus en cuestión. Son preocupaciones bien definidas, probablemente muy extendidas en la experiencia de sus autoras. Los textos revelan una clara ambición de representar el mundo femeni-

no. Para demostrar que existe un imaginario femenino particular es necesario centrarse en los textos. Los análisis textuales realizados en el marco de la ginocrítica han trazado un largo camino en la búsqueda del universo ficcional de la mujer. “Las mujeres dominan su propia experiencia al imaginarla, al configurarla, al escribir sobre ella”, afirma Patricia Spacks (Spacks, 1980: 361) en uno de los estudios más completos dedicado a la literatura femenina de habla inglesa. La gran continuidad temática de esta narrativa propuesta por las mujeres confirma que la textualidad femenina implica una percepción diferencial del mundo. En vista de esta recurrencia —en temas, formas, argumentos, imágenes y géneros comunes— resulta conveniente e incluso deseable considerar a las mujeres como un grupo social con características propias y problemas específicos y, por ello, realizar un análisis común. La pregunta que se busca contestar apunta a la especificidad o los rasgos característicos del discurso femenino: ¿cuál es ese punto de vista especial de las mujeres y cómo detectarlo? ¿Existe una estética específicamente femenina? Y si hay paralelismos temáticos o discursivos, ¿cuáles son esos temas y recursos privilegiados?

Es indispensable acercarse al discurso de la mujer a partir del texto. No obstante, definir lo que es un «texto femenino» significa enredarse en una larga discusión que ha sido ampliamente debatida sin haber nunca recibido una conclusión definitiva. Los críticos siguen desavenidos en la cuestión de si existe una manera “femenina” de escribir y dónde situar los rasgos de esta supuesta modalidad literaria. “Depende de lo que entendemos como femenino”, arguye Esther Tusquets, escritora y editora implicada en la discusión del tema: “Hay mujeres que escriben inequívocamente como mujeres, como parece que yo hago, y en otras está menos claro” (Tusquets, 2000: 161). Las marcas de feminidad pueden detectarse en diversas instancias narrativas: en la construcción de los personajes, en el tratamiento del estilo, en la propensión a un género (literario), en la insistencia en determinadas imágenes, símbolos y figuras y, de manera más llamativa, en la elección de temas que se utilizan de forma recurrente. “Hay temas que la mujer ha tratado más”, dice

Tusquets, “en parte porque los otros no los podía conocer porque llevaba una vida más cerrada, y en parte porque nos interesan otros temas amorosos, intimistas, domésticos. Veo menos claro que haya un estilo diferente” (Tusquets, 2000: 161). Indudablemente, la narrativa femenina en español, que es el objeto de este trabajo, coincide en unos planteamientos temáticos específicos, inspirados por situaciones y experiencias comunes. Los temas se repiten, los y las protagonistas se enfrentan a problemas parecidos y sus preocupaciones están estrechamente relacionadas con la situación cultural de la mujer. La *diferencia* está aquí: en el ser mujer junto con las circunstancias de la vida que esto conlleva. El análisis textual realizado desde una perspectiva de género permite anunciar las «marcas de feminidad» como condicionantes y distintivas dentro de una época y cultura determinadas. El peso de la tematología en los estudios de género es fundamental. Cristina Naupert (*La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, 2001) afirma que la crítica feminista puede servir de modelo representativo para los múltiples *ismos* de la era multicultural. El catálogo temático establecido, aparte de la creación y tematización de la identidad femenina en la literatura, según Naupert, debería comprender los tópicos dictados por la agenda política:

[...] la violencia (física y psíquica) contra la mujer (y su cuerpo) en sus diferentes espacios vitales (violación, discriminación, subyugación doméstica), las relaciones y roles sociales de la mujer (matrimonio, maternidad, relaciones entre mujeres: madre-hija, hermana-hermana, solidaridad y amistad femeninas), incluyendo la tematización de relaciones conflictivas con sujetos masculinos dentro de las instituciones sociales (dominio de maridos, hermanos, padres), además de atender aspectos como la mujer en cuanto puro objeto material (prostitución), amenaza (*v.gr.* la diabólica *femme fatale*), y otros muchos tratamientos literarios de tópicos y tipos en esta línea (Naupert, 2001: 49-50).

La literatura femenina representa un conjunto de textos emparentados por temas y conflictos comunes, vividos desde la experiencia y la sensibilidad femeninas. Es un discurso basado en una pers-

pectiva diferente que incluye y reinterpreta el papel de la mujer en la sociedad. La aportación de las escritoras consiste en observar y describir el mundo desde esta posición femenina: ofrecer un punto de vista y una manera de considerar las cosas. La práctica textual afirma la diferencia y establece un paradigma temático/literario propio de las mujeres, que incide de forma recurrente en ciertas cuestiones, tales como la indagación sobre el personaje femenino, el autoanálisis, obras protagonizadas por amigas, hermanas, madres e hijas, la reinterpretación de las heroínas históricas y literarias, la exploración de la figura de la madre, del desamor materno y de las complejidades inherentes a la relación madre-hija, las preocupaciones del cuerpo, percibido como fundamento de identidad pero también como objeto de manipulación cultural, los conflictos relacionados con la hipervaloración de la apariencia física en la sociedad actual (la belleza y la fealdad, la vejez y la gordura); la exposición de lo cotidiano, lo doméstico y lo circundante, la importancia de los universos familiares y espacios cerrados en los que se ha desarrollado la historia de las mujeres, la pérdida del sentimiento de la familia, reflejada como mecanismo opresivo, y la consiguiente negación del matrimonio, la maternidad vivida como institución cultural y como experiencia biológica y emotiva, la sexualidad reprimida, la revisión crítica de la pareja y de los roles atribuidos a cada sexo, la insistencia en las experiencias negativas (la incomunicación, la alienación de la mujer, su incapacidad para comprender el mundo, la soledad). Son temas literarios muy presentes en la textualidad femenina, si no exclusivamente, como podría ser el caso de las relaciones entre madres e hijas, sí obsesivamente reinterpretados dentro de esta tradición cultural de las mujeres. Su característica fundamental se reduce al tema de la condición femenina, un mundo observado desde la perspectiva femenina en que el personaje, principalmente la mujer, es lo más importante. Este énfasis en lo personal, en la experiencia directa y en la intimidad, ha sido muchas veces señalado (Spacks, 1980; Ciplijauskaitė, 1994; Russotto, 1993; Davies, 1994; Bobes Naves, 1994) e incluso reprobado por situar los intereses de las mujeres al margen de la vida social o política. Dice Ana

María Spitzmesser, justamente a propósito de las narradoras españolas que escriben en la actualidad, que sus novelas “giran exclusivamente en torno a la articulación del «self» femenino a partir de la vida privada”, sin tomar en consideración los aspectos sociopolíticos, económicos o religiosos (Spitzmesser, 2000: 253).

En clave diferente, la perspectiva de marginación puede constituirse como foco identitario de la feminidad y, por consiguiente, de la escritura femenina. La marginación vivida por las mujeres con conciencia de su carácter problemático representa para Susana Reisz un “filtro que organiza la percepción *femenina* de la realidad y la materia prima de la representación literaria correspondiente” (Reisz, 1995: 195-196). Vivir en condiciones sociales de inferioridad, apartadas del ámbito público y del poder, se convierte en una posición distintiva y constitutiva de la categoría de la literatura femenina. Según Laura Freixas, los sujetos marginados, en este caso las mujeres, cuando acceden al saber y a la producción cultural, esta representación heredada e intolerable de sí mismas se convierte en acicate y en tema principal de la narración: “Por eso hay una literatura homosexual, una literatura afroamericana, una literatura judía o una literatura de mujeres, mientras que no puede hablarse de literatura heterosexual o blanca americana” (Freixas, 2000: 215).

Es importante situar el fenómeno en el contexto histórico, ya que la conciencia de ser marginal está ligada a situaciones y modelos culturales concretos, en este caso a la posición marginal de la mujer en la sociedad patriarcal. Esta condición no puede aplicarse automáticamente a cualquier obra escrita por una mujer, sino sólo a obras que expresen formas de experiencia específicamente ligadas a la posición de la mujer como representante de “segundo género” (Reisz, 1995, 1990). Una vez superadas las limitaciones impuestas a la mujer por la cultura patriarcal, las marcas existenciales de la distintividad femenina perderán peso o cambiarán, de acuerdo con el nuevo estatus de la mujer, encaminando la producción femenina desde el margen al centro, renunciando al planteamiento egocentrista y alcanzando una trascendencia de su intimismo. No obstante, por ahora las cosas no han evolucionado lo suficiente. Las mujeres, como con-

firma el análisis de los textos aquí realizado, se hallan absorbidas en la indagación de sí mismas, en el descubrimiento y en la conceptualización de las identidades femeninas, individuales y literarias. Por esa misma razón, según Reisz, sus obras no resultan muy renovadoras en el sentido artístico. “El común denominador de todas esas escritoras y probablemente la clave de su éxito radica en una apariencia de falta de pretensiones estéticas, falta de sofisticación y falta de originalidad” (Reisz, 1990: 201).

Independientemente de las formulaciones teóricas que justifican de una u otra manera el fenómeno de la escritura de las mujeres, ésta ha venido afianzándose de manera sistemática en el ámbito cultural español como una de sus modalidades más prolíficas y prometedoras. Asimismo, el término «literatura femenina» ha adquirido matices que en vista de las múltiples acepciones exigen ser aclaradas antes de pasar al uso interpretativo de los textos. Se han propuesto varias modalidades del término, desde algunas muy amplias, como la literatura *hecha por mujeres*, que no remite a ningún apartado particular de esta escritura, hasta largas especificaciones con términos excéntricos que no merece la pena detallar aquí. La división más extendida es probablemente la propuesta por Elaine Showalter, que encuentra tres modalidades: *feminine*, *feminist*, *female*¹⁰ (Showalter, 1977: 13).

La literatura *femenina* la constituirían aquellas obras que se adaptan a la tradición y al papel que la sociedad patriarcal ha asignado a la mujer. Los modelos de conducta articulados por esta literatura reproducen el ordenamiento social heredado: los personajes se inscriben en los estereotipos de feminidad convencional con una identidad construida en torno al ideal amoroso. De hecho, aprovechan muchos de los esquemas elaborados por la novela romántica y rosa. En la terminología propuesta por Susana Reisz, esta modalidad recibe el nombre de literatura *para mujeres*: hecha por mujeres u hombres para satisfacer las necesidades en torno a la construcción social de las mujeres (Reisz, 1990: 202).

¹⁰ Traducidas al castellano por B. Ciplijauskaitė como *femenina*, *feminista* y *de mujer* (Ciplijauskaitė, 1994: 15).

La segunda categoría establecida por Showalter, la literatura *de mujer*, es aquella que representa el deseo de autodescubrimiento y autodeterminación femeninas, superando el papel tradicional previsto para la mujer en la sociedad patriarcal. Sin intención de inscribirse en una delimitación de categorías, la define muy bien Gonzalo Navajas: "La nueva narración femenina propone una exploración de la subjetividad y la identidad en la que el movimiento inicial de destrucción de la herencia cultural rechazada se continúa con la exploración de nuevas formas del yo. Además, el descrédito de los códigos clásicos, adheridos a lo masculino, se sustituye con una configuración ética y asertiva de la feminidad" (Navajas, 1996b: 38). Son obras que reflejan la búsqueda de una nueva identidad femenina, construida con mayor conciencia de lo que significa ser mujer y vivir esta experiencia.

La literatura *feminista* sería la más comprometida, la que "se propone subvertir la lógica patriarcal desde el interés específico de las mujeres" (Reisz, 1990: 202). Caracterizada por la rebeldía, cuestiona las actitudes machistas y las normas de socialización. Representa la conciencia feminista: una preocupación por la situación de la mujer, la denuncia de la opresión y la reivindicación de autonomía. El límite entre la literatura *de mujer* y *feminista* es fluido. Las dos representan la situación personal y social de la mujer tal y como ésta se configura en la actualidad. La diferencia radica en el compromiso de la segunda en la lucha contra la opresión de la mujer y en favor de un nuevo orden social más equitativo. Si la escritora "se compromete a transformar las relaciones de género dominantes en la sociedad y considera que la práctica de escritura representa un medio de hacerlo, pues, se convierte a fuerza en una escritora feminista", arguye Catherine Davies (1994: 5)¹¹. En esta misma clave reflexiona Geraldine Nichols: "Entiendo como texto literario feminista el que intenta lograr artísticamente dos fines: primero, concienciar

¹¹ "is engaged in the transformation of dominant gender relations in society and considers the practice of writing a means of doing this, then she is per force a feminist writer" (Davies, 1994: 5).

a su lector o lectora de las injusticias que conforman la vida de la mujer; segundo, animar a esta persona a emprender el cambio o rechazo de algunas de estas condiciones” (Nichols, 1995: 216). Ewa Kraskowska¹² propone simplificar la cuestión. Para ella, la literatura *feminista*, la literatura *lesbiana* o incluso la literatura *negra lesbiana* deberían percibirse como subconjuntos de la literatura femenina, sin establecer límites herméticos. “A fin de cuentas, decidir si una obra sigue siendo femenina o ya es feminista, depende de la disposición de los acentos” (Kraskowska, 2000: 210).

Entre las propuestas que trascienden la división de Showalter merece la pena detenerse en el concepto de la literatura *polifónica* propuesto por Alicia Redondo. El término se acerca a lo que Virginia Woolf llamaba literatura *andrógina*: aquella capaz de asumir varios puntos de vista, femeninos y masculinos. Decía Woolf que en cada uno de nosotros residen dos poderes, el masculino y el femenino. Para alcanzar la plenitud creativa hay que hacerlos convivir: el hombre no puede reprimir el elemento femenino de su espíritu y la mujer debe mantener el contacto con el hombre que reside en su interior. Sólo cuando conseguimos fusionar las dos partes, el espíritu se vuelve realmente fecundo y emplea todas sus facultades (Woolf, 1997: 162-172). En el razonamiento de Alicia Redondo, lo *polifónico* representa la identidad que “ha realizado su personal viaje de maduración y ha encontrado su espacio propio” (Redondo, 2001: 34). Completado su proceso de concienciación, el *yo* autobiográfico asume los plurales “tús” para ofrecer una creación completa y libre de las particularidades de género. Es un proyecto que apunta a una literatura que haya alcanzado “la mayoría de edad”, superando la

¹² Ewa Kraskowska junto a Grażyna Borkowska e Inga Iwasiów representan las figuras principales de la reciente crítica feminista en Polonia que cuenta con una modesta tradición de dos décadas aproximadamente, centrada en la recuperación de la literatura de mujeres hasta entonces marginada y en la traducción de las obras claves del discurso feminista anglosajón y francés. Las dos obras pioneras en este contexto —*Las mujeres y el espíritu de la otredad* de Maria Janion y *Las extranjeras. Estudios de la narrativa femenina polaca* de Grażyna Borkowska— vieron la luz en el año 1996.

etapa de autoanálisis y construcción de identidades genéricas, sociales, políticas, etc. Quizás sea un fenómeno deseado: transgredidos los obstáculos, la literatura podría hacer alarde de la plenitud buscada, sin establecer jerarquías ni reprimir los elementos conflictivos. Las autoras podrían plantearse la vida “desde una visión integradora, de los diferentes tú, de lo mezclado, de lo temporal transformador, del número tres y de la dialéctica” (Redondo, 2001: 35). Sin embargo, esta propuesta, más que una identificación de realidades textuales femeninas representa una demanda, probablemente irrealizable en el momento planteado. El análisis de los textos escritos por las mujeres en la actualidad parece confirmar la intuición de Virginia Woolf: la literatura *andrógina* representa un estado de perfección al que sólo accede el cinco por ciento de la literatura, tanto de mujeres como de hombres, de cada lengua y en cada siglo¹³. De entre las autoras españolas que hemos leído sólo una escribe de forma que podría ser calificada de polifónica, integradora y exenta de las marcas patentes de feminidad. Es Belén Gopegui que, por esta misma razón (exclusividad de su proyecto narrativo), no resulta en absoluto representativa de la literatura femenina en la España actual.

Concluyendo la revisión de la terminología aplicada a la creación literaria de mujeres, propongo fusionar, con fines operativos, los términos de literatura *femenina* y *de mujer*. Los límites de su acepción son fluidos; la propuesta narrativa ofrecida por las escritoras actuales está conformada por elementos muy diversos y entrelaza los modelos de conducta heredados con los intentos de autodeterminación, por lo cual voy a utilizarlos alternativamente. Mantendré, sin embargo, el perfil diferenciador de la palabra *feminista*, reservándola a aquellas obras que encierran el cuestionamiento del orden patriarcal y manifiestan alguna forma de subversión.

La literatura *femenina* (o *de mujer*) representa por tanto un conjunto de textos que articulan la experiencia específica de la mujer,

¹³ Como modelo de espíritu andrógino Woolf menciona a Shakespeare (Woolf, 1997: 163).

basada en la diferencia biológica y cultural. En la tradición literaria, dominada por el hombre (y llamada universal), las vivencias femeninas, hasta hace relativamente poco, han sido representadas e interpretadas (si no marginadas o silenciadas), en su inmensa mayoría, por los hombres. Gracias a la toma de la palabra por parte de las mujeres, ahora la experiencia femenina sale a luz narrada por sus propias protagonistas. El discurso femenino abarca distintas manifestaciones del yo-femenino; junto con el proceso de la concienciación del *sujeto mujer*, se describen e interpretan las circunstancias que modelan la identidad de la mujer y su situación en el mundo. “Escribir en femenino se concibe como una forma de entender y afrontar la existencia desde los ojos de ella, directamente vinculada a los condicionamientos que le imponen la sociedad y su cultura”, explica Rosa I. Galdona Pérez en su excelente estudio de la novela femenina en la posguerra española (Galdona Pérez, 2001: 95). La literatura de mujeres ofrece claves esenciales para reconstruir el posicionamiento vital, sociopolítico y cultural de la mujer. Con ello, permite a las lectoras reconocerse a sí mismas y reafirmarse en su identidad.

Sin embargo, la calificación de *femenina* no debería aplicarse mecánicamente a cualquier obra escrita por una mujer. En nuestra opinión, sólo hemos de considerar *femeninas* aquellas obras que ponen al descubierto la condición de la mujer y que revelan alguna forma de experiencia específicamente femenina. Estas obras llevan una “marca de feminidad” inscrita en el texto. El denominador común, el foco interpretativo, es aquí la propia mujer, que puede identificarse en cuanto al género como autora (autoidentificarse), como protagonista o como lectora. Quizás, tal y como propone Alicia Redondo, deberíamos hablar de literatura femenina en las tres instancias comunicativas: emisora, mensaje y receptora. Según Redondo, la literatura femenina es aquélla que posee al menos dos de estas marcas: “que su autora sea una mujer o que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad, aunque estas dos instancias se completan cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación) identifica, descodifica y acepta estas marcas de feminidad” (Redondo, 2001: 20).

Es un concepto muy sugerente según el cual en el discurso femenino podría inscribirse incluso *Ana Karenina*, siempre y cuando haya una lectora que, afirmada en su condición de mujer, decida calificarla como tal. Esta visión coincide con el concepto de Ewa Kraskowska, que propone considerar la “feminidad” en la literatura como una especie de convención y sancionarla en las formulaciones críticas. La convención (o supraconvención) de la literatura femenina, según Kraskowska, comprende un conjunto de posibilidades y limitaciones que permiten establecer una especie de pacto entre los partícipes de la comunicación literaria. Se trata de “un acuerdo tácito en cuanto a la selección de los temas, los modos de su problematización y las formas de su representación artística”. La convención, afirma Kraskowska, debe ser elegida y no tienen por qué adoptarla todas las escritoras. Dicho de otro modo, no todas las obras escritas por una mujer pertenecen a la literatura femenina. Y lo que es más aún, en su calidad de convención, la “feminidad” literaria debería ser igualmente accesible a los autores de sexo masculino¹⁴. También es posible que uno/una utilice esta convención de forma no del todo consciente; identificarla y describirla es oficio del crítico (Kraskowska, 1999: 10-11).

Desde la perspectiva crítico-feminista, descifrar la feminidad en el acto de lectura resulta deseable y deseado. Como ya se ha señalado en otro momento, todo un sector de investigadores, entre ellos Jonathan Culler, propone sancionar la feminidad de los textos en la instancia interpretativa. El lector o lectora se convierte en el agente constitutivo de la diferencia y de la particularidad de la literatura de mujeres. Según Kraskowska, la literatura femenina es precisamente una literatura dirigida a las mujeres. Su destinataria es hoy en día una mujer madura, bastante bien educada, que “lleva en la sangre” los progresos del feminismo, implicada a la vez en estructuras sociales conservadoras y modernas. La novela femenina desempeña una función terapéutica, apelando a un sentimiento de comunidad fe-

¹⁴ Y lo es. En el ámbito hispano pueden citarse al respecto los nombres de Antonio Gala (*Pasión turca*) o Fernando G. Delgado (*La mirada del otro*).

menina y creando un espacio de entendimiento en base a la conciencia de su especificidad y marginalidad: “El fundamento de la novela femenina consiste en reducir al máximo la distancia entre autora, protagonista y lectora” (Kraskowska, 2000: 205-206).

La práctica interpretativa de la crítica feminista no hace más que dar respuesta a esta demanda. Desde la óptica *diferente* de la mujer, se descifran y exponen los códigos del mensaje literario con los que la figura femenina se define y reproduce en una cultura determinada. Galdona Pérez (2001: 87-95) define esta metodología como *posicionalidad*: una práctica feminista que se concibe como *propuesta lectora*.

La presente lectura de la literatura de mujeres persigue el mismo fin: se opera un acercamiento a los textos con el afán de identificar el conjunto de estrategias con que esta literatura realiza su vocación de “hablar en femenino”. Se intenta descodificar las ideas y procedimientos, recurrentes y privilegiados, a partir de los cuales el sujeto femenino afirma su identidad en la cultura. También se emprende la búsqueda de lo que los clásicos habían denominado *topoi* o *loci communes* y los contemporáneos *patterns of thought*¹⁵: ideas que se concretan en formas de expresión literaria que participan de la triple condición de arte (literatura), conciencia personal y referencia socio-cultural. Las mujeres escritoras están transmitiendo una visión del mundo que los hombres no están en condiciones de formular. A través de su propuesta literaria, entramos en contacto con una mentalidad, sexualidad y cultura diferentes. La labor de la revisión literaria consiste en desarticular las “marcas de feminidad”, en llegar a conocer y, por ende, en comprender el mundo desde esta perspectiva particular, respetable y reveladora: desde los ojos de ella.

¹⁵ Concepto difundido por Leo Spitzer (1963).

Una breve historia de la literatura femenina en España

España no había participado en el dinámico desarrollo de la crítica feminista en los años sesenta y setenta¹⁶ y no inició sus propios estudios en el ámbito de la literatura femenina hasta bien entrada la época de la democracia, después de la muerte de Franco: “En España constituyó una novedad el hecho de que a comienzos de los años ochenta, la prensa y las revistas especializadas empezaran a hablar de «literatura femenina» y las editoriales comenzaran a explotar el filón de las narradoras como signo de los nuevos tiempos” (Langa Pizarro, 2000: 51). Es de notar que la gran labor de reescribir el canon literario por medio de la recuperación e interpretación de las obras marginadas o excluidas, así como la tarea de analizar el discurso ofrecido por las escritoras contemporáneas, ha sido llevada en gran parte por las académicas norteamericanas, que han acompañado la creciente producción literaria de las españolas con un comentario crítico a lo largo de los años ochenta y noventa y lo siguen haciendo en la actualidad¹⁷. En el ámbito español, la

¹⁶ María del Mar Langa Pizarro, en su libro *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975–1999)*, comenta: “Si entendemos por «feminista» el análisis de la realidad desde el punto de vista femenino, carecemos en nuestro país de una tradición crítica feminista, que sí se desarrolló en años sesenta en Francia con escritoras como Kristeva, Beauvoir, Cixous e Irigaray; y en EE.UU. con Ellmann, Moers y Showalter” (Langa Pizarro, 2000: 51).

¹⁷ Citemos algunos de sus trabajos más importantes: Biruté Cipliauskaitė (1988). *La novela femenina contemporánea (1975–1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*; Janet Pérez (1988). *Contemporary Women Writers of Spain*; Susan

obra de máxima envergadura corresponde sin duda a la publicación en los años 1993–2000 de la *Historia feminista de la literatura española*, libro en varios volúmenes, de los que el último trata sobre las literaturas escritas en catalán, euskera y gallego. Su editora, Iris M. Zavala, asegura que “desde la Biblia políglota no se había hecho un esfuerzo tal en la Península” (Zavala, 2004: 28).

A pesar de la inexistencia de una crítica enfocada a la producción femenina, en la historia literaria en lengua española siempre ha habido mujeres dispuestas a manifestar su experiencia en forma textual: la literatura de mujeres cuenta en España con una tradición que se remonta al siglo XIV, aunque por razones obvias nunca ha podido igualarse en cantidad (y mucho menos, en libertad de expresión) con la de los hombres. Las estructuras patriarcales, limitadoras para la mujer en general y para una mujer con ambición de escritora en particular, en España aún más arraigadas que en los demás países europeos, coartaron la capacidad artística femenina, predestinando a la mujer a actividades biológicas y cotidianas que no correspondían con el desarrollo de un talante literario o lo hacían imposible.

Durante siglos, la mujer vivió bajo el dominio social del hombre: primero, desvalorizada (Pandora en la mitología griega, Eva en la

Kirkpatrick (1989). *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835–1850*; Elizabeth J. Ordóñez (1991). *Voices of Their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women*; Joan L. Brown (1991). *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*; Geraldine C. Nichols (1992). *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*; Linda Levine (coord.) (1993). *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*; Catherine Davies (1994). *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*; Lisa Vollendorf (2001). *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*; Jacqueline Cruz, Bárbara Zecchi (eds) (2004). *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*; Lisa Vollendorf (ed.) (2005). *Literatura y feminismo en España* (s. XV–XXI). Éstas y otras tantas investigadoras —cabe mencionar además a Concha Alborg, Maryellen Bieder, Lou Charnon-Deutsch, Kathleen Glenn, Carmen de Urioste, Phyllis Zatlin— publican sistemáticamente artículos en revistas especializadas, editadas por las universidades estadounidenses: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, *España Contemporánea*, *Hispania*, *Hispanic Review*, *Hispanófila*, *Letras Peninsulares*, *Revista Hispánica Moderna*, *Revista Monográfica* y otras.

tradición bíblica) y luego exaltada en su función de la esposa-madre-educadora, el decimonónico «ángel del hogar» que, sin embargo, no se vio capaz de invalidar la realidad jerárquica de los sexos¹⁸. Hasta la segunda mitad del siglo XX, la mujer siguió condenada al silencio y relegada al ámbito de la vida doméstica, sin ser reconocida como sujeto autónomo. La ruptura histórica vino con los logros del feminismo: con el derecho al sufragio, con la legitimidad de los estudios y el trabajo femenino, con el control sobre la procreación y sobre todo, con la autonomización de la mujer respecto al hombre. El sociólogo Gilles Lipovetsky considera que ningún otro cambio social de nuestra época ha acarreado tantas consecuencias como la emancipación de la mujer, que supone una ruptura histórica en la manera en que se construye la identidad femenina y convierte a la mujer en dueña de su destino individual (Lipovetsky, 1999)¹⁹.

La condición de silencio y marginalidad adscrita a la función social de la mujer desemboca en su «inactividad» en el ámbito de la literatura. En buena parte de las épocas en que se divide la historia, la mujer permanece apartada de la creación literaria: en calidad de protagonista, sólo cobra identidad cuando establece una relación con el hombre²⁰. Como autora, su presencia sigue siendo excepcional. Con el tiempo, los deseos de expresión y autodefinición femenina hacen romper el silencio. En España, los primeros nombres de mujeres escritoras remiten a la Edad Media: a Leonor López de

¹⁸ Lydia Masanet observa que ambas imágenes de la mujer remiten a la tradición bíblica y se exportan a la literatura desde la Edad Media (Masanet, 1998: 19).

¹⁹ En el sugerente ensayo *La tercera mujer* (1999), publicado originariamente en Francia en 1997, Gilles Lipovetsky hace distinción entre los tres “modelos de mujer” elaborados en la cultura europea: la primera mujer, pecaminosa y despreciada, perdura en algunos casos hasta albores del siglo XIX; la segunda, «la Bella» idolatrada por el código cortés, evoluciona en una idealización del *ángel del hogar* y se mantiene en los siglos XVIII y XIX; la tercera mujer es la mujer emancipada que adquiere identidad propia, independiente de su relación con el hombre.

²⁰ Cfr. Rosa de Diego y Lydia Vázquez (2002). Las autoras, partiendo de una perspectiva del universo creador mayoritariamente masculino, revisan imágenes arquetípicas femeninas de la historia cultural del Occidente: la Madre, Alicia, Lolita, Carmen, Salomé, y otras.

Córdoba (1363 – ca. 1412), precursora del género autobiográfico²¹ y Teresa de Ávila (1515–1582), una de las figuras más representativas de la mística española, Doctora de la Iglesia católica, autora de *Libro de la vida*, *Camino de Perfección* y *Conceptos del amor de Dios*, entre otros. Sobre Teresa de Ávila (Teresa de Jesús) se han escrito múltiples monografías, artículos y comentarios, convergentes en lo que destaca su valor literario, capacidad comunicativa, sencillez y naturalidad de estilo. Según Martín Gaité, “la hazaña literaria de Santa Teresa es uno de los testimonios más impresionantes del poder expresivo de la palabra femenina para roturar terrenos salvajes” (1999: 68)²².

La característica inmanente a la obra de la monja carmelita y asimismo el vehículo constante de la literatura de mujeres desarrollada en las épocas posteriores reside en el deseo amoroso concebido como razón y meta de la creación. Es una escritura que nace de la necesidad de dar voz al sentimiento. En el ámbito de la lengua española, el *Libro de la vida*, repaso de la trayectoria humana y espiritual de la autora, puede ser considerado como la primera novela de amor de autoría femenina. Según Martín Gaité, en ella se contienen “las esperanzas y desilusiones inherentes a cualquier historia de amor vivida por una mujer” (1999: 74). Se trata de un “Amor con mayúscula”, amor dinámico y positivo, capaz de dar sentido a la vida y fuerza a la creación (Barbeito Carneiro, 2005: 61).

Otra cualidad estrechamente vinculada a la creación femenina, ampliamente encontrada en la obra de la monja carmelita, es el discurso cercano a la vida, en su dimensión diaria y carnal. Teresa de Jesús escribe desde la cotidianidad, una realidad en que las mujeres están perfectamente instaladas, desde lo ordinario, natural y corriente. No pretende “enredarse en lucubraciones abstractas”: parte

²¹ La única obra de Leonor López de Córdoba, sus *Memorias*, ha tenido varias ediciones en España. Su copia dieciochesca se encuentra conservada en La Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. Cfr. Reynaldo Ayerbe-Chaux (ed.) (1977–1978).

²² Martín Gaité dedica a Teresa de Ávila un capítulo en su libro *Desde la ventana* (Martín Gaité, 1999: 61–75).

de la experiencia, de lo que sabe, siente y que le ha pasado a ella (Martín Gaité, 1999: 71). La obra de Teresa de Jesús no hace más que afirmar la circunstancia de existir una literatura marcada por el género, con sus condicionantes históricos de intimismo y emotividad. En el centro de la creación teresiana encontramos las vertientes que irán marcando la literatura femenina en las épocas que siguen: el mundo de los sentimientos, la perspectiva personal, el uso del yo, la expresividad directa (en su caso: lenguaje con rasgos propios del habla coloquial castellana) y la sinceridad del estilo. Alzándose contra el silencio impuesto a las mujeres en la sociedad (y en la Iglesia), Teresa de Ávila elabora un modelo de comunicación literaria que se define en la fórmula de «escribir desconcertado»: estilo “apasionado, desordenado, casi oral, con frases inacabadas y palabras vulgares [...]”; tan lleno de fuerza y sabiduría que da como resultado la reinención de la autobiografía” (Redondo, 2001: 25). La obra de la monja carmelita desmintió el precepto según el cual la mujer no reunía las condiciones para lograr éxitos en la literatura. Sólo unas décadas más tarde se dan a conocer en España espíritus femeninos abiertamente reivindicativos, dispuestos a instaurar y defender la palabra y la figura de la mujer en el mundo de la cultura: María de Guevara (¿?-1683), «feminista a ultranza» (Barbeito Carneiro, 2005: 63²³) y María de Zayas (1590 – ca. 1661), novelista española del Siglo de Oro, asombroso personaje, capaz de —en la sociedad del siglo XVII— incitar a reformas y publicar obras de ficción “guiadas por un feminismo tan complejo y tan poco conciliador” (Vollendorf, 2005: 108). La colección de de Zayas, titulada *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647), según afirma Vollendorf (2005), utiliza una gran variedad de estrategias para criticar la condición subordinada de las mujeres dentro de la sociedad, instando a sus lectores a que promuevan reformas individuales y sociales: aboga por el acceso de la mujer a la educación y las armas, critica la misoginia y promueve la igualdad intelectual de mujeres y hombres. De

²³ Sobre la obra de esta escritora, consúltense los trabajos de María Isabel Barbeito Carneiro (1986, 2005).

Zayas destaca entre sus contemporáneos por un enfoque pionero y original de enseñar las vidas de las mujeres a través de sus experiencias corporales. La escritora utiliza el cuerpo como vehículo didáctico (Vollendorf, 2005: 121), demostrando las consecuencias del abuso y violencia a los que suele ser sometido el cuerpo de la mujer. Sus textos se inscriben también en otro «lugar común» de la literatura femenina, que es la representación de la amistad de las mujeres y las comunidades exclusivamente femeninas como antídotos en una sociedad dominada por los hombres. La obra de María de Zayas ofrece una temprana reinterpretación de las relaciones de género desplegada en una denuncia de las injusticias.

Las mujeres escritoras de los siglos XIV–XVII, con sus figuras clave de Teresa de Ávila y María de Zayas²⁴, pasaron a la tradición literaria como “inteligentes testigos de su tiempo” conscientes de la injusta limitación femenina, cuya incapacidad no es innata, sino impuesta (Barbeito Carneiro, 2005: 72). Hablaron en nombre de otras tantas mujeres que no tuvieron acceso al mundo intelectual ni oportunidad de formular su propio mensaje. Con sus obras señalaron las vías de protesta frente a la tradición establecida y ofrecieron un nuevo espacio de comunicación literaria marcada por la experiencia corporal, espiritual y cultural de la mujer. En aquellas épocas, fueron contadas. Pero la necesidad de autodefinición hizo crecer el universo femenino hasta consolidarlo en calidad de una poderosa y legítima corriente de la cultura de hoy.

Si bien es verdad que las primeras décadas del siglo XIX, con las figuras de Emily Dickinson en los Estados Unidos, Jane Austen y las hermanas Brönte en Inglaterra o George Sand en Francia, supusieron una revelación —en calidad y cantidad— de la producción litera-

²⁴ Entre las escritoras de los Siglo de Oro, es preciso mencionar además a Ana Caro, “musa sevillana”, amiga de María de Zayas, autora de obras poéticas y teatrales y, forzosamente, a sor Juana Inés de la Cruz, poeta novohispana que, aunque no estrictamente española (nació y vivió en Méjico), ejerció —como mujer intelectual y como poeta originalísima (autodidacta)— una gran influencia en la literatura peninsular.

ria femenina, es de notar que en el ámbito español, sumido en un aislamiento cultural desde el siglo XVIII, no se replanteó este germen extranjero: las españolas escribieron menos dinámica y atrevidamente²⁵. Ni siquiera el advenimiento del Romanticismo, con su espíritu de liberación, individualismo y espontaneidad, supuso un cambio en los modelos de conducta establecidos para la mujer en el ámbito social y literario de España. Las protagonistas de la literatura española de la primera mitad del siglo XIX actúan en su mayoría por impulsos afectivos, ilusionadas y desilusionadas a la vez con la imagen idealizada del amor.

Pocas de las escritoras de aquel entonces supieron oponerse a la feminidad convencional de la heroína romántica o al modelo emergente del «ángel del hogar»²⁶ que se iba haciendo dominante entre las clases medias. Junto a la obra de Carolina Coronado (1820-1911) o Fernán Caballero (1796-1877), la protesta más patente en la literatura española de aquel entonces vino de la mano de Rosalía de Castro (1837-1885), poeta y novelista que supo hacerse oír desde su condición doblemente marcada de mujer y gallega. Considerada, junto a Bécquer, representante máxima del Romanticismo español, rompió definitivamente los moldes de la norma femenina para representarse, tanto formal como temáticamente (Kirkpatrick, 1998: 65). Compuso una poesía intimista y conmovedora, capaz de exponer los problemas más profundos del ser humano extraviado ante las incógnitas de la existencia, y de expresar el desasosiego y la soledad, agravados por la condición de ser mujer.

Sin embargo, la mayor parte de las escritoras de aquella época mantuvieron el discurso de la domesticidad, sin someterlo a una

²⁵ Aunque, desde luego, hubiera excepciones. Últimamente se ha recuperado para la historia de la literatura la figura y la obra de María Gertrudis Hore y Ley, poeta española de finales del siglo XVIII, cuyos textos representan un testimonio de potencia creativa y, a la vez, de la discriminación sufrida por razones de sexo. Véase al respecto: Frédérique Morand (2004).

²⁶ Para la explicación de la ideología de la domesticidad, véase Nancy Armstrong (1991). Sobre las escritoras románticas españolas representativas de esta corriente, léase el artículo de Alda Blanco (1998).

revisión crítica ni asumir una identidad autónoma. El modelo social del «ángel del hogar» dictó unas normas de (auto)representación que se consideraban naturales y únicas dignas de seguir: la mujer había nacido para amar y sacrificarse por el bienestar de la familia, por lo que su actividad había de centrarse en los cuidados ofrecidos a los padres, al marido y a los hijos y desarrollarse en el espacio doméstico: “Para la escritora, apartarse del modelo así definido era arriesgarse no sólo a ser llamada inmoral, sino también no femenina y no natural” (Kirkpatrick, 1998: 42). El auge de esta ideología, acaecido en los años 1850-1868, produjo un grupo de escritoras llamadas «literatas» o “las escritoras de la domesticidad”: María Pilar Sinués²⁷, Faustina Sáez de Melgar, Ángela Grassi y otras que fundamentan su programa estético sobre la figura de la mujer virtuosa y doméstica, complementaria a la figura pública del varón. El terreno más apropiado de su actividad literaria resultó ser la narrativa y de este modo «la novela doméstica» se convirtió en el eslabón perdido entre dos generaciones de escritoras: las románticas y las narradoras del realismo (Blanco, 1998: 12).

En el panorama dominado por la ideología de la domesticidad y afectado por las heroínas desdichadas del estilo de Ana Ozores, protagonista de *La Regenta* (1884) de Leopoldo Alas Clarín, el nuevo discurso feminista que se iba haciendo significativo en el extranjero, no tuvo muchas oportunidades de asentarse en España. Entre las españolas que escribieron y publicaron en las últimas décadas del siglo XIX solamente una, Emilia Pardo Bazán (1851-1921) supo ganarse un merecido prestigio y logró que la designaran con el término de *escritora* en vez del despectivo *literata*, utilizado comúnmente respecto a las mujeres (Bieder, 1998). Aunque evitó definirse como feminista, palabra por entonces sumamente subversiva, en su

²⁷ María Cristina Urruela «defiende» a la escritora, comúnmente considerada como sentimental y antiemancipacionista, subrayando el esfuerzo que ella puso en defender la independencia y la autoestima de las mujeres comprometidas con los exigentes roles de esposa, madre y amiga. Véase al respecto su artículo “El «ángel del hogar»: María Pilar Sinués y la cuestión de la mujer” (Urruela, 2005).

proyecto vital y literario esta escritora se aventuró a proponer una nueva configuración de lo femenino, con más autonomía y responsabilidad respecto al destino individual. Consciente de la marginación social de la mujer, Emilia Pardo Bazán intentó entrelazar con el discurso femenino idealizante y el naturalismo una preocupación por la mujer, centrada en la cuestión de la educación, el control de su propio cuerpo, el derecho a escribir y ejercer profesiones: “La obra de Emilia Pardo Bazán es intrínsecamente feminista en el sentido de ser escrita por una mujer en pro de la mujer”, arguye Bieder (1998: 110). Fue la primera mujer en España nombrada catedrática (1916), “un hito en la historia de la cultura; una de las pocas mujeres *token*, es decir, aceptada históricamente en ese club de hombres que maneja la cultura” (Zavala, 2004: 80). Pero incluso ella, introductora del naturalismo en España, no consiguió nunca el muy anhelado y merecido sillón en la Real Academia Española.

El siglo XIX concluía sin haber formado una representación significativa de mujeres escritoras en las letras españolas. Desde luego podrían y deberían citarse aquí nombres de autoras que lograron presentarse en el discurso público de la época, como Concepción Arenal (1820–1893), visitadora de las prisiones de mujeres, teórica de la justicia y la libertad, una de las intelectuales más populares de la España del siglo XIX²⁸ o, más tarde: Sofía Casanova de Lutoslawski²⁹ (1862–1958), escritora de origen gallego, asentada y fallecida en Polonia, Concha Espina (1869–1955), autora de más de cuarenta

²⁸ En el caso de Concepción Arenal, considerada fundadora del feminismo en España, las obras de ficción ocuparon un lugar casi marginal en su actividad literaria, centrada en los libros de ensayo y teoría.

²⁹ Sofía Casanova de Lutoslawski, casada con el distinguido filósofo polaco Wincenty Lutoslawski, recorrió buena parte de Europa y presenció de cerca los principales acontecimientos históricos de la primera mitad del siglo XX, de los que dejó testimonio en varias obras cronísticas como por ej. *De la guerra. Crónicas de Polonia y Rusia* (1916) o *De la Revolución Rusa en 1917* (1917). Es también autora de la primera versión española (1908) de la novela de Henryk Sienkiewicz (Premio Nobel) *¿Quo vadis?*. Para conocer el perfil de la vida y obra de Sofía Casanova, remito al artículo de Maria Filipowicz-Rudek (2003).

novelas, una de las primeras mujeres que vivieron de su oficio de escritora, Carmen de Burgos³⁰ (1867-1932), escritora y activista de los derechos de la mujer, Rosario de Acuña y Villanueva (1851-1923) poeta, periodista y ensayista feminista. Estas autoras, marginadas por el canon oficial, están saliendo de la penumbra sólo en los últimos tiempos, rescatadas por una serie de estudiosas comprometidas con recuperar y valorar la tradición escrita de la mujer. No obstante, a diferencia de otros países, el siglo XIX en España no constituyó una época de advenimiento y prolífico desarrollo del discurso literario femenino. Baste recordar la escasa existencia o, más bien, la escasa representación de escritoras en generaciones literarias como la noventayochista y más tarde, la del veintisiete.

En el siglo XX se producen una serie de transformaciones que conllevan la liberación de la mujer. Los avances logrados gracias a la progresiva legitimización de los estudios y trabajo femeninos y el derecho al sufragio contribuyen a desvitalizar el ideal del «ángel del hogar» y la creciente incorporación femenina a la cultura. España, en las tres primeras décadas del siglo, se convierte en el terreno de un movimiento masivo en favor de las reformas sociales, de potentes manifestaciones obreras y feministas, con una fuerte voluntad de transformar la sociedad. “Todo está en movimiento, en hibridación, en mestizaje, en cruce, en diferencia y mezcla”, apunta Iris M. Zavala (2004: 106) en relación a aquellos tiempos de desarrollo económico y cultural que culmina en la progresista II República en 1931 y se colapsa con la Guerra Civil.

El porcentaje de las mujeres que escriben viene creciendo desde los principios de siglo. En el periodo de entreguerras, abunda la literatura con sujeto en femenino, más culto y más autónomo respecto a los modelos decimonónicos. “La pasividad de la mujer —aquel «ángel del hogar», aquella *mater amatisima*— se subvierte, y ya en el siglo XX la mujer comienza a tomar las riendas”, observa

³⁰ Tal y como apunta Iris M. Zavala (2004: 90), esta periodista, feminista y socialista debería ser considerada también como una de las pocas adelantadas de la escritura erótica.

Zavala (2004: 117), apuntando que una parte de las escritoras sigue cultivando el modelo tradicional de la «mujer de su casa». Lo cierto es que las autoras de principios del siglo, aunque exigieran igualdad y reivindicaran el puesto de la mujer en la cultura, no se reconocían oficialmente como militantes de la causa femenina y evitaron declararse feministas. No olvidemos que las reformas políticas en favor de la mujer —el derecho al voto, el matrimonio civil o el divorcio— no empezaron a promulgarse hasta 1931. Es la II República la que instituye el llamado «feminismo de Estado», favorable a la independencia profesional y personal de la mujer.

De uno u otro modo, el prolífico desarrollo del discurso femenino en el siglo XX es un hecho; consolidado el protagonismo de la mujer, se abre a preocupaciones sociales y políticas, ofreciendo una ampliación de temas y perspectivas. El amor no es ya el único foco de acción, y, a veces, ni siquiera aparece. El universo de la mujer no se reduce al matrimonio y a la maternidad que, exaltados por algunas autoras, son ahora cuestionados por otras (cfr. Ruiz, 1997: 158).

Gracias al creciente número de investigaciones enfocadas en la historia de la escritura femenina se conocen cada vez más autoras de aquel discurso que trajo la autonomía del sujeto femenino. Entre las escritoras que adquirieron mayor relieve en las primeras décadas del siglo XX destacan: la política socialista, escritora y crítica de arte, Margarita Nelken (1894–1968), autora de una importante investigación sobre las escritoras españolas (Nelken, 1930), la poeta unida al grupo del 27 Concha Méndez³¹ (1898–1986), la primera filósofa española, preocupada por la dimensión ética de la cultura, María Zambrano (1904–1991) o la gran escritora y pensadora catalana Teresa Pàmies. Asimismo deben mencionarse aquí las protagonistas de la lucha política, todas ellas muy activas en el campo de la escritura: la política y legisladora republicana Clara Campoamor (1888–

³¹ Los manuales de historia de literatura española suelen silenciar la presencia de mujeres en las generaciones literarias, consideradas por tanto exclusivamente masculinas, como la llamada generación del 27 (López-Cabral, 2000: 30; Ruiz Guerrero, 1997: 154).

1972), la diputada y primera jurista de proyección internacional Victoria Kent (1898-1987) y la anarquista Federica Montseny (1905-1994), primera mujer ministra tanto en la historia de España como de la Europa occidental (1936-1937).

No obstante, los mayores aciertos y el papel promotor de esta nueva escritura femenina corresponden a las figuras de Carmen de Burgos, María Teresa de León y la consagrada Rosa Chacel, con la reserva de que la mayor producción de esta última autora se desarrolló después de la Guerra Civil.

La ficción de Burgos, «mujer moderna» que había vivido de acuerdo con los principios feministas tanto en sus elecciones personales como en su activismo político, no había recibido el merecido reconocimiento de parte de la crítica ni en su época ni en la posguerra española. Según explica Maryellen Bieder, hay que atribuirlo al estilo realista y lenguaje coloquial que utilizaba, en divergencia con los moldes modernistas reclamados en la literatura de aquel entonces. Carmen de Burgos concebía sus textos narrativos como foro de las preocupaciones sociales y también como entretenimiento para audiencia masiva (Bieder, 2005: 232-233) y no como vía de la transformación o la experimentación cultural a las que aspiraban los vanguardistas. Asimismo Teresa de León (1903-1988), militante republicana y comunista, utilizó sus escritos para denunciar la opresión social y económica de la mujer: con ello, desempeñó un papel importante en el frente cultural del activismo feminista (Vosburg, 2005), pero nunca gozó de un prestigio comparable, por ejemplo, al de su compañero vital, Rafael Alberti.

La más innovadora de ellas, merecedora del término de «escritora vanguardista», fue Rosa Chacel (1898-1994). Desarrolló una narrativa de ritmo lento y profunda meditación, con fondo psicológico y existencial. En ella sigue viva, según apunta Iris M. Zavala (2004: 153), la convicción de que el intelectual es «la conciencia crítica» de la nación. La novelística de Rosa Chacel —sigo a Iris M. Zavala— es el legado de la mujer moderna a la prosa en lengua castellana del siglo XX: la reivindicación de la memoria, el compromiso político, el espíritu de libertad, la postura estética.

En los dinámicos años de entreguerras, las mujeres en España intentaron hacer uso de su propia palabra, indignándose ante el hecho de que otros siguieran pronunciándose en su nombre. Decidieron instaurar la palabra femenina en la cultura y hablar de sus ideales y de su experiencia, incluida la experiencia de la marginación. El objetivo era tanto político (exigir un puesto legítimo en el discurso) como estético (encontrar vías de expresión femenina). El camino para conseguirlo, subversivo: alterar el orden establecido, socavar la autoridad del padre, exteriorizar los sentimientos contenidos de pena y rencor y transgredir los modelos previstos para la socialización de la mujer. Con todo, fundar una tradición y un canon alternativos.

Tras el golpe de estado contra el gobierno de la Segunda República y la consiguiente Guerra Civil, se instaura en España un régimen dictatorial con el que muchas autoras, comprometidas con la causa republicana, se ven condenadas al exilio. Dejarán testimonio tanto de la guerra como de largos años del exilio Rosa Chacel, Victoria Kent, María Teresa León, Concha Méndez, Federica Montseny, Dolores Ibárruri “La Pasionaria”, María Zambrano y muchas otras escritoras.

En la España nacional, la situación de la mujer “es de pérdida: la historia da una vuelta a la sociedad patriarcal y a un papel de sumisión que parecía olvidado durante el régimen republicano” (Zavala, 2004: 189). Se vuelve vigente el decimonónico modelo de la esposa y madre abnegada; la mujer es relegada al ámbito doméstico y familiar, limitada su actividad profesional, política y jurídica. A impulsos de la Falange nace la Sección Femenina, institución que se encarga de instruir a las jóvenes sobre cómo ser buenas patriotas, cristianas y esposas. “La vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular —o disimular— no es más que un eterno deseo de encontrar a quien someterse”, anunciaba en los años cuarenta la revista de la Sección Femenina³².

³² Revista *Medina*, 13 de agosto de 1944.

No obstante, a partir de los años cuarenta, y de manera particular desde la concesión del premio Nadal a Carmen Laforet por *Nada* en 1944, se nota un significativo proceso de incorporación de las mujeres a la literatura. Pronto se hace patente la voz y el pensamiento de una serie de escritoras —Carmen Laforet, Ana María Matute, Elena Quiroga— decididas a representar la realidad de la posguerra desde una visión femenina. “De sus ficciones emana un realismo crudo que grita literalmente contra aquella España desvencijada, por la boca de multitud de personajes hundidos en la desolación”, observa Rosa I. Galdona Pérez en su ensayo sobre la novela española de posguerra, apuntando que estas escritoras de la primera generación escribieron en el marco represivo del franquismo, en las condiciones impuestas por la censura, en un ambiente de hostilidad a cualquier intento de liberación por parte de la mujer y ajenas a unas reivindicaciones feministas que tardarían aún décadas en manifestarse en España (Galdona Pérez, 2001: 95, 191, López, 1995: 11).

En estas circunstancias, era lógico que la narrativa no manifestara explícitamente intereses feministas. Tampoco hubo en aquel entonces intentos de parte de la crítica de analizarla desde una perspectiva intencionadamente reivindicativa. Aquellas novelas pudieron escribirse y leerse libremente precisamente porque “no eran consideradas por el régimen como peligrosos artefactos políticos” (López-Cabrales, 2000: 35). No obstante, aunque se centraran en el ambiente privado y familiar, a fuerza de crear ficción a partir del tipo de vida que se vivía en aquella España, sí que dieron cuenta de la difícil situación de la mujer en aquella realidad represiva. Lo explica María del Mar López-Cabrales:

[...] estas novelas escritas por mujeres presentan temas que se repiten y que están estrechamente relacionados con la situación social de la mujer, a la vez que también muestran una España devastada por la Guerra Civil. Un tema común es el abandono, la orfandad materna, la ausencia de la madre y la presencia, a veces, de figuras femeninas que ocupan su lugar y que son fuertes, represoras y negativas para unas adolescentes huérfanas. Estas chicas en formación, como es el caso de Andrea en *Nada*, salen solas a un mundo, a una realidad desolada a la

que no son capaces de adaptarse. La rebeldía que protagonizan estos personajes femeninos, la mayoría de las veces, es interna [...] (López-Cabral, 2000: 35-36).

En los años 40 y 50, España presenció el advenimiento de una serie de autoras que no estaban dispuestas a seguir en el silencio heredado de los siglos de marginación femenina o impuesto por el régimen de turno. “Es en los años que suceden al funesto paréntesis de la Guerra Civil cuando la palabra femenina, nuestra versión de los hechos, comienza a llenar páginas y a captar la atención de la crítica de una forma hasta entonces inusitada”, arguye Galdona Pérez (2001: 101). Entre el año 1945, en que se publica *Nada*, de Carmen Laforet y 1955, año de lanzamiento de autoras como Mercedes Salisachs (*Primera mañana, última mañana*), Carmen Kurtz (*Duermen bajo las aguas*) y Carmen Martín Gaité (*El balneario*), se dan a conocer otras tantas escritoras que condicionarán el desarrollo de las letras españolas: Ana María Matute (*Los Abel*, 1948), Susana March (*Nina*, 1949), Elena Quiroga (*La soledad sonora*, 1949, *Viento del norte*, Premio Nadal, 1950), Elena Soriano (*Caza menor*, 1951), Dolores Medio (*Nosotros los Rivero*, 1953).

La aparición de esta nueva generación de escritoras, llamada la primera generación de la posguerra o la generación de medio siglo introduce una problemática muy particular, relacionada con la situación de la mujer en el régimen franquista: la pérdida de libertades conseguidas durante la II República y las limitaciones impuestas a la mujer por el orden (re)establecido. La respuesta ofrecida por las novelistas es variada, pero los temas que les preocupan y la razón que anima su escritura, parecidos: crear ficción desde una visión femenina, ofrecer su propio punto de vista sobre los problemas de la actualidad y construir una identidad femenina que conduzca a un reconocimiento personal y social. Por lo tanto, las novelas comparten una serie de características temáticas y formales que ofrecen una nueva perspectiva vital y un nuevo tipo de personaje femenino.

El discurso femenino de la posguerra se atiene a la tendencia realista de la época, con una manifiesta predisposición hacia la auto-

biografía. Introduce una protagonista rebelde e independiente que protesta contra los moldes sociales establecidos. Muchas veces, como en el caso de Andrea en *Nada* de Carmen Laforet, es una adolescente desprovista del cariño materno (las madres en esta narrativa suelen ser rígidas, distantes o ausentes), contraria a su entorno y, por tanto, solitaria. “Este concepto de la soledad contrasta con la imagen de la muchacha soltera que desesperadamente busca pareja «para casarse y ser feliz», modelo de mujer que a menudo se trasluce en el género de la llamada novela rosa”, observa Athena Alchazidu, aludiendo a los personajes de la novela de Carmen Martín Gaité, *Entre visillos* (1958), donde unos representan el conformismo y otros se oponen a someterse a los tradicionales comportamientos femeninos dictados por la sociedad pedantesca (Alchazidu, 2001: 34).

Estas jóvenes rebeldes de la narrativa de la posguerra, que dicen *no* a las normas de la hipocresía social, se convierten en el arquetipo literario de la «chica rara». El género literario que relata su proceso de concienciación, la «novela de formación» (o «de despertar»), constituye, según varios críticos, la manifestación más característica de la escritura femenina de entonces (cfr. Galdona Pérez, 2001: 202 y ss; Ciplijauskaitė 1994: 20–21; Ruiz Guerrero, 1997: 162). Huelga decir que estas mujeres «en formación», según conocen y experimentan la vida, van perdiendo las ilusiones respecto a la posible satisfacción. Su realidad está llena de deseos reprimidos y relaciones frustradas. Su testimonio se convierte en reflejo de una sociedad fuertemente restrictiva para las mujeres, con una delimitación de los roles de género que complica la comunicación y acentúa la soledad.

No puede olvidarse, sin embargo, que en la misma época —me refiero a la época franquista— se desarrolla en España una potente producción de la novela rosa, representada en las figuras de Carmen de Icaza, Concha Linares Becerra y, sobre todo, Corín Tellado, autora que llegó a publicar una novela a la semana, con una tirada de cien mil ejemplares cada una³³. La novela rosa hace caso omiso

³³ Con lo cual Corín Tellado se ha convertido en la autora más vendida y supuestamente la más leída en la historia de literatura en lengua castellana.

de la realidad circundante y con razón ha sido calificada de escapista: basada en los patrones sentimentales de la pasión y el amor todopoderoso, demuestra un marcado aproblematismo y desinterés social. Andrés Amorós, en su clásico estudio *Sociología de una novela rosa* propone tratarla como un fenómeno sociológico (de entretenimiento) que no pertenece al orden literario, ya que no proporciona auténtico goce estético, y, además, es condenable moralmente porque hace antisocial al individuo y lo distrae de la verdadera realidad (Amorós, 1968: 72 y ss.). El fenómeno no es tan sólo histórico: como veremos más adelante, buena parte de la narrativa de mujeres ofrecida en la actualidad aprovecha los esquemas convencionales elaborados por Corín Tellado, explotando el tema del amor y exagerando el tono sentimental.

Carmen Laforet propone un nuevo tipo de narrativa, “en profunda disonancia con la novela rosa escrita y leída profusamente por las mujeres en los años cuarenta” (Ruiz Guerrero, 1997: 164). La protagonista de su novela, Andrea, es una joven autónoma e intransigente, que no se resigna a supeditarse a los patrones tradicionales de dependencia emocional y vital planteados en términos del matrimonio burgués o abnegación religiosa. *Nada* de Carmen Laforet representa una antítesis de lo «rosa»³⁴. Instaurando la figura de la «chica rara», desarrollada luego por Ana María Matute, Dolores Medio y Carmen Martín Gaité, Laforet origina una tradición de respuesta y oposición a la creación folletinesca. Con Andrea, joven huérfana de esta novela clave de la posguerra, nace un nuevo concepto de feminidad que no permite reducir el deseo de la mujer al amparo masculino, preferiblemente ofrecido en forma de un «matrimonio feliz». Es una feminidad que apunta más allá del horizonte tradicionalmente asignado a la mujer, a una figura autónoma, que busca la satisfacción personal pero también participa del ambiente real y de la problemática de la sociedad a la que

³⁴ Para ahondar en los mecanismos con los que Laforet supera el sentimentalismo y los estereotipos de la novela rosa remito a las reflexiones de Martín Gaité incluidas en el capítulo “La chica rara” de su mencionado ensayo *Desde la ventana* (Martín Gaité, 1999: 101-122).

pertenece³⁵. Laforet aporta a la literatura muchas veces mediocre de la primera posguerra una «sensibilidad nueva» (Nora, 1973): borrando los tópicos de la literatura sentimental, abre espacio a una nueva configuración identitaria y social de la mujer.

“Es rebeldía y es ruptura”, se dirá de la escritura de estas autoras de la posguerra aduciendo que en las difícilísimas condiciones del régimen franquista, ellas supieron “desbancar a aquel otro discurso que *traducía* la voluntad de la mujer y los sentimientos de la mujer desde la óptica masculina” (Galdona Pérez, 2001: 191). Como se ha señalado, a partir de la concesión del Nadal a la novela de Carmen Laforet en 1944, aumenta el número de nombres femeninos en el panorama literario español. Con la aportación significativa de las autoras catalanas —Mercè Rodoreda y Montserrat Roig— la narrativa de mujeres sigue un proceso de concienciación, evolucionando desde una escritura con asomos de testimonio, realismo y crítica social hacia la investigación interior (Ciplijauskaitė, 1994: 34–84), alcanzada plenamente en las obras publicadas en los años 60 y 70, como por ejemplo *Julia* (1970) de Ana María Moix.

El papel capital y orientador en esta nueva etapa del desarrollo de la escritura femenina corresponde a Carmen Martín Gaité, otra mujer galardonada con el premio Nadal³⁶, por *Entre visillos* (1957), novela considerada como manifiesto del existencialismo feminista (Carbayo Abengózar, 1998: 54–73) y punto de transición en la interiorización del discurso femenino. En la novela se retratan varias protagonistas sumidas en la desolación y falta de perspectivas. Los

³⁵ Ha habido otras interpretaciones de estos personajes ofrecidos por las autoras de la primera generación de la posguerra: Geraldine Nichols opina que tanto Laforet en *Nada* como Matute en *Primera memoria* representan un mundo degradado y alega que su deterioro es un efecto de la debilidad femenina. Desde esta óptica, la mujer es responsable de la situación que la convierte en víctima (Nichols, 1992: 27–39).

³⁶ Aparte de Martín Gaité, hubo cuatro más mujeres premiadas con el Nadal en los años 50: Elena Quiroga, en 1950, por *Viento del Norte*, Dolores Medio, en 1952, por *Nosotros, los Rivero*, Lluïsa Forrellad, en 1953, por *Siempre en capilla* y Ana María Matute, en 1959, por *Primera memoria*. Luego, el Nadal no fue concedido a una mujer hasta el año 1981.

visillos de las ventanas de las casas en que viven las jóvenes adquieren el significado simbólico de los límites que la sociedad de la época franquista impuso al cumplimiento de los deseos femeninos. La autora denuncia claramente la situación de las mujeres condenadas a un modo de vida que las agobia y no hace más que remarcar su soledad. Estas mujeres no aceptan ni el encierro en la casa, ni las normas a las que son presionadas: buscan la libertad deambulando por las calles de la ciudad. Es su manera de manifestar el inconformismo y a la vez un presagio de cambios: "Por fin las chicas se atreven a descorrer los visillos, abrir ventanas y puertas y salir a la calle, aunque las consecuencias de sus escapadas no sean siempre las esperadas" (Ruiz Guerrero, 1997: 165).

La escritura femenina de la posguerra española representa un testimonio histórico y literario de una experiencia sumida en la difícil realidad de un régimen político autoritario que impuso a las mujeres un criterio degradante y unos patrones sumamente limitadores. El discurso de la mujer en la época de la dictadura franquista habla de forma constante de esta realidad vivida por el sujeto femenino, tanto en el país como en el exilio, donde las autoras (hay que recordar sobre todo a la vallisoletana Rosa Chacel), desde una perspectiva más distanciada, siguieron enfocadas en el contexto socio-histórico de España.

A finales de los 60 y principios de los 70, la narrativa femenina comienza a manifestar un notable deseo de renovación del discurso. El traje de las «chicas raras» resulta gastado y las protagonistas emprenden una búsqueda de la identidad femenina pertinente a la época que se adivina en el horizonte. Según la denominación proporcionada por Biruté Cipliauskaitė (1994: 34-84), las obras publicadas a partir de entonces se integran dentro de la «novela de concienciación», en la que prevalece el cuestionamiento interior. El contexto pasa a servir como telón de fondo. Lo que importa ahora es indagar en su propia esencia y escribir conscientemente como mujer. Como consecuencia de esta búsqueda de la identidad, el sujeto femenino se vuelve más activo y más abierto a las redefiniciones ofrecidas por parte del discurso. Asimismo, se manifiesta un interés

y una aproximación a través de la narrativa a las cuestiones teóricas del feminismo, sobre todo en las autoras que trabajan y publican en Cataluña (Ana María Moix, Esther Tusquets, Carme Riera, Montserrat Roig).

La segunda generación de autoras españolas de la posguerra, cuyas novelas aparecen entre 1968 y 1975, coincide con el fin del franquismo. Los años posteriores a la muerte del dictador en 1975 suponen una transformación radical del orden político y social: la constitución de 1978 aporta el reconocimiento de la plena igualdad jurídica del hombre y la mujer, y en 1983 se establece el Instituto de la Mujer, organismo estatal fundado para facilitar la participación femenina en la vida laboral, política y cultural. Si añadimos la abolición de la censura (1977), la legalización del divorcio (1981) y la fundación del Partido Feminista de España (1981), vemos que el nuevo panorama social les ofrece a las mujeres en España un adelanto inusitado³⁷.

No es de extrañar que la consolidación de la nueva figura femenina se convierta en uno de los focos identitarios de la época y, desde luego, en el eje central de la narrativa de mujeres. La novela introduce un sujeto femenino más asentado en la defensa de su autonomía y con una mayor conciencia de sí mismo: "Mientras que la primera generación tiene predilección por una heroína adolescente, las protagonistas de las novelas de esta segunda generación retratan a mujeres jóvenes pero mentalmente ya maduras. Con mayor frecuencia aparece también una protagonista que representa a la mujer de edad mediana, intelectual y autosuficiente" (Alchazidu, 2001: 37). El deseo de ahondar en la identidad femenina acompaña a las heroínas de la narrativa de mujeres a lo largo de los años setenta y desemboca en las excelentes novelas de los finales de la década: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978), *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets (1978) y *Crónica del desamor* de

³⁷ Para un análisis de la narrativa femenina en el contexto de la transformación política y social en España a partir de los años setenta, véanse por ejemplo: Pérez (1988), Manteiga (ed.) (1988), Davies (1994).

Rosa Montero (1979). La soledad, la incomunicación y las imposiciones sociales se superan en estas novelas mediante la fantasía, como es el caso de Martín Gaité, el amor, en la obra de Rosa Montero y la disidencia, en la propuesta más radical que corresponde a Esther Tusquets.

Para recuperar la paz interior, la protagonista de *El cuarto de atrás* recurre al acto de escribir. A través de la memoria y la fantasía, alcanza la felicidad y la plenitud personal, aunque éstas resulten transitorias (Jurado Morales, 2003: 200-209). Rosa Montero, cuyas protagonistas (remito igualmente a las novelas *Te trataré como una reina*, de 1983, y *La función Delta*, de 1981) representan las angustias de la mujer actual, creen ver en el amor la única y última salida al aislamiento (Torres Rivas, 2004: 86). “A pesar de la desilusión, la violencia y la tristeza que les proporciona su relación con el sexo masculino, son incapaces de prescindir de él”, observa Elena Gascón Vera (1987: 63), apuntando a la llamada de Montero a una mayor autonomía y concienciación de la mujer como única forma de luchar contra la sociedad falocéntrica alienante en la que tanto el hombre como la mujer están inmersos (Gascón Vera, 1987: 73).

Entre las autoras que intentan oponerse a la omnipresencia del orden dominante, el papel capital corresponde a Esther Tusquets, escritora y editora de origen catalán. Su trilogía, publicada en tres años seguidos—*El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980)—constituye una muestra sobresaliente de la escritura disidente que se aparta de los patrones establecidos y manifiesta una necesidad de cambio. En su proyecto narrativo, Tusquets consigue desembarazarse de aquella construcción cultural que impone a las mujeres una serie de normas arbitrariamente establecidas, replanteando la configuración de la identidad femenina. La obra de Tusquets constituye un discurso diferencial, en contra de las limitadoras estructuras patriarcales y también en disyuntiva con buena parte de la tradición literaria femenina: es la primera escritora española que plantea el amor homosexual como alternativa a la insatisfacción amorosa de las mujeres; descubre el cuerpo y el erotismo femeninos junto con

sus deseos, muchas veces frustrados, y lo que probablemente resulte más significativo: en el centro de la conflictividad psicológica femenina sitúa a la madre y no al marido, que pasa a un segundo plano mucho menos atendido. Santos Sanz Villanueva, en su notable ensayo dedicado a Tusquets, *La Eva actual*, considera su obra narrativa, tanto por sus temas como por su disposición artística, como una de las manifestaciones novelescas más interesantes, singulares y afortunadas de aquel tiempo de múltiples crisis que supuso la época de la transición a la democracia. Dice el crítico: “la insistencia en el amor lesbiano de *El mismo mar* [...] y la ausencia de una moral cristiana en el comportamiento de sus personajes convierten a la catalana en una escritora inhabitual entre nosotros y hasta podríamos decir que con ella se inicia una nueva época en lo que se refiere a la caracterización del protagonista novelesco femenino” (Sanz Villanueva, 1998: 11, 97). La Eva actual no es, según advierte el académico, una Eva cualquiera. Tusquets retrata a un determinado tipo de mujer: culta, de clase media acomodada, que pone por delante de todo su independencia y está en una permanente confrontación con un mundo de hombres en el que no alcanza sus aspiraciones de felicidad y de amor (Sanz Villanueva, 1998: 13, 37).

La narrativa de Tusquets arroja luz sobre la experiencia femenina en la que existe una penosa diferencia entre la realidad, banal y frustrante, y el deseo. El mundo impide a la mujer una realización personal, proceso que Tusquets nos cuenta describiendo el camino que lleva desde la ilusión hacia la insatisfacción. La protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*, Elia, decide deshacerse de los arquetipos de conducta impuestos y establece una relación íntima con una estudiante, en busca del entendimiento y la plenitud, incluida la satisfacción sexual. Pero el relato no se somete a la lógica del cuento de hadas, al contrario: el texto va ofreciendo diversas pistas que invitan a cuestionar la posibilidad de la satisfacción femenina y demuestra lo difícil que se le hace a la mujer en el mundo actual alcanzar un destino propio, una identidad construida y vivida en libertad. El amor, centro y meta de la narración, resulta ser un sueño irrealizable del que uno siempre sale herido. El mundo novelesco de

Tusquets tiene un fondo trágico y envuelve a sus protagonistas en un pesimismo vital. “Las protagonistas de Tusquets padecen soledad, depresión, abandono, incomunicación, miedo al paso del tiempo”, apunta Sanz Villanueva (1998: 139). Por mucho que intenten evitarlo, sus proyectos personales desembocan en la frustración.

Introduciendo una serie de temas previamente silenciados (o censurados) en un discurso creado desde la diferencia y la especificidad femeninas, Tusquets representa dentro de la novelística española una propuesta renovadora, tanto temática como estilísticamente. La crítica ha coincidido en subrayar la dimensión original de la narrativa de Tusquets (Ciplijauskaitė, 1994; Mayock, 2002) que parece seguir los preceptos de la *écriture féminine* de Hélène Cixous o Luce Irigaray. Es el «escribir el cuerpo» o «parler-femme» donde el orden (social y lingüístico) queda trastornado y la narración procede espontáneamente, a través de las reticencias, los silencios, la asociación libre, la divagación y la incoherencia.

A esto hay que añadir que Tusquets, como hemos visto en el capítulo anterior y como confirma López Cabrales (2000: 152) en su selección de entrevistas a autoras españolas, es una de las pocas escritoras a quien no le asusta el término de «literatura femenina». En la editorial que ha dirigido, Tusquets fundó un premio y una colección de literatura de mujeres en lengua castellana «Lumen Femenino» y, en más de una ocasión, confirmó su convicción de que las mujeres escribían desde una condición y experiencia diferentes. La obra de Tusquets constituye un buen ejemplo de literatura revolucionaria, característica de los momentos de bruscos cambios sociales. La autora instauró en la literatura española una sexualidad y una emotividad disidentes (lesbianas), además de una variedad de temas hasta entonces silenciados; entre ellos la *matrofobia*, la relación entre madres e hijas marcada por el rencor y la conflictividad. En su discurso innovador y desmitificador, Tusquets supera las normas y los tabúes sociales con un valor difícilmente igualable por la narrativa femenina de los años posteriores.

En las décadas de los 70 y los 80 se produce en España el llamado *boom* de la narrativa femenina. Al lado de la nómina de autoras

veteranas —Rosa Chacel, Ana María Matute o Carmen Martín Gaité—, surgen nuevos nombres femeninos que se van incorporado al panorama literario. En esta época, publican sus primeras obras, entre otras³⁸: Nuria Amat, Paloma Díaz-Mas, Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Marina Mayoral, Rosa Montero, Ana María Moix, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas y la mencionada Esther Tusquets. La flexibilización y la consiguiente caída del régimen franquista hacen posible el conocimiento de las culturas extranjeras y con ellas, la entrada y el desarrollo del movimiento y crítica feministas. Con ello se implantan en España las ideas que conciben la literatura de mujeres como una creación diferente respecto a la escrita por hombres y, por tanto, sometible a un análisis común. Lo femenino está en boga: se publican artículos y ensayos dedicados a la literatura de autoría femenina³⁹, aparecen números monográficos de revistas⁴⁰ y antologías del cuento femenino⁴¹; nacen editoriales que tienen como objetivo promover la creación literaria femenina (Torremozas), otras lanzan colecciones de la narrativa de mujer (Castalia). Los lectores y los críticos hablan de una «feminización del mercado». Se generaliza la idea de que las mujeres venden más y leen más aunque Laura Freixas ha sabido demostrar que sólo es cierto lo segundo⁴². Inevitablemente, la literatura de mujeres

³⁸ Una vez más, por las razones expuestas en la introducción, hago caso omiso de las escritoras que escriben y publican en catalán y que, no obstante, ejercieron una gran influencia en las letras femeninas de la España posfranquista. Cabe mencionar sobre todo a Montserrat Roig y Carme Riera.

³⁹ Entre los más citados está el de Carme Riera, publicado en la revista *Quimera*: “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?” (Riera, 1982).

⁴⁰ Por ejemplo, el número 169-170 de la *Revista Litoral*: “Litoral femenino: Literatura escrita por mujeres en la España Contemporánea”, editado por L. Saval y J. García Gallego (1986).

⁴¹ Por ejemplo: Navajo, Ymelda (ed.) (1982). *Doce relatos de mujeres*. Madrid: Alianza; VV. AA. (1988). *Relatos de mujeres* (1). Madrid: Editorial Popular.

⁴² En *Literatura y mujeres*, Freixas desmiente el tópico extendido de que las mujeres vendan más, alegando los datos sobre las obras de autores en lengua española publicadas a lo largo de un año (1999), según los cuales la narrativa de las mujeres constituye tan sólo el 24% de las obras publicadas, y menos todavía en el

entra en el remolino de la industria editorial que provoca presiones de venta y una creciente comercialización del libro⁴³. Una prueba de ello son las consecutivas concesiones a escritoras de premios literarios importantes como el *Nadal*, el *Planeta* o *La sonrisa vertical*.

En la era posfranquista, se ha puesto de manifiesto una gran demanda de la novelística sobre y de las mujeres (Acín, 1990: 45), aprovechada eficazmente por el mercado editorial. Al mismo tiempo, en la creación femenina de la época puede observarse la generalización de una forma de subjetivismo según la cual sólo interesa y sólo se indaga el propio “yo”. La literatura de mujeres pasa por un marcado proceso de ensimismamiento en el que las autoras ponen un mayor énfasis en lo personal y no en lo social. Pablo Gil Casado considera este tipo de ficción como «novela deshumanizada» donde “en vez de lo exterior se prefiere lo interior, de modo que el mundo del entorno tal y como es se reemplaza por una versión subjetiva de los hechos narrados que no va más allá de lo egocéntrico” (Gil Casado, 1990: 14). Ésta es también la opinión de Cristina Ruiz Guerrero, según la cual en la narrativa de mujeres producida en los años 70 no hay preocupaciones sociales de reforma o de protesta ante las injusticias del mundo y tampoco una trascendencia de su intimismo: “Los problemas particulares suplantán al antiguo interés social. No hay más rebeldía que la personal”, asegura la crítica y, al resumir las teorías Margaret Jones (1983), señala que se trata de la evolución de las protagonistas femeninas desde el compromiso de las de la posguerra al egoísmo de las jóvenes (Ruiz Guerrero, 1997: 174-175).

Los avances liberales ofrecidos por el nuevo orden político en España situaron a la mujer escritora en una posición idónea para

caso de poesía o ensayo. Freixas explica este espejismo generalizado por una exagerada visibilidad de la mujer escritora que recibe una gran proyección mediática, no necesariamente relacionada con el contenido y valor de su escritura (Freixas, 2000: 33-66).

⁴³ Sobre las presiones del mercado en la creación femenina, véase *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry* de Christine Henseler (2003).

inaugurar un nuevo espacio de lo femenino, replantear las coordenadas del papel de la mujer en la sociedad y elaborar un discurso diferencial. Si bien es cierto que esta situación ha sido aprovechada para asumir una sexualidad más audaz, criticar la opresión masculina y para indagar en la complicada relación de madres e hijas, también hay que reconocer que salvo algunas autoras excepcionales, como Esther Tusquets (excepcional también por aislada), sería difícil hablar de una revalorización radical de los patrones literarios. Curiosamente, con la abolición de la censura, con los cambios de leyes y mentalidades que acompañaron la transición española, la literatura femenina parece haber dado un paso atrás. Las narradoras de los ochenta y noventa frenan su afán de búsqueda y no aspiran a la innovación, sucumbiendo ante los imperativos comerciales y reanudando los esquemas del romanticismo sentimental. El imperativo de llegar al mayor número de lectores parece dominar este proyecto narrativo en el que falta una reflexión sobre lo femenino que traspase los límites de la tradición. “Aún recientemente el poder del orden simbólico y la ley paterna siguen dejando sus huellas y cautivando los espíritus femeninos”, observa Elizabeth Ordóñez (1998: 214), señalando la obra de Adelaida García Morales (*El Sur seguido de Bene*, 1985 y *El silencio de las sirenas*, 1986) como ejemplo de la omnipresencia del orden simbólico identificado por Lacan, aunque en las novelas se sugieran unas posibles evasiones⁴⁴. Es preciso observar con atención la segunda obra de García Morales, *El silencio de las sirenas*, novela emblemática que, por su significativa vinculación con el mito del amor romántico y también por situar a las mujeres al margen de los problemas de la actualidad, debe ser considerada como un punto de referencia para toda una vertiente de la narrativa femenina actual.

La protagonista de *El silencio de las sirenas*, Elsa, vive una desesperada historia de amor hacia un hombre que apenas conoce. El

⁴⁴ Ordóñez considera que las protagonistas de García Morales, a pesar de estar inicialmente “ofuscadas por el brillo de la ley paterna” logran, finalmente, “afirmar una evasión transgresiva por sus vínculos con la ambigüedad y extrañeza de la fantástica fantasmal” (Ordóñez, 1998: 214 y 225).

amado, profesor de filosofía que vive en la lejana Barcelona, no parece compartir el sentimiento. Por lo tanto, Elsa se limita a mandarle cartas y a soñar con él. Sólo en los sueños logra encontrarlo «plenamente»: “Tú y yo nos abrazábamos inmersos en un mar que no tenía más límites que el vacío del cielo” (81)⁴⁵. Después de un sahumero (ceremonia que supone curar el mal de ojo), varias sesiones de hipnosis y un sinfín de cartas que no resuelven nada, la protagonista decide suicidarse, añadiendo su nombre a la larga lista de figuras femeninas de la narrativa de mujeres sumidas en un amor imposible.

La novela de García Morales se ha convertido en una de las obras femeninas más discutidas de la década de los ochenta. Ha sido interpretada en el contexto feminista, psicoanalítico e intertextual (Tobin Stanley, 1998). Mi lectura de la novela tiende a mostrar que *El silencio de las sirenas* representa una realización modélica del concepto del amor romántico, estableciendo un patrón literario para ser imitado en la contemporaneidad. La historia de Elsa está revestida de todos los requisitos indispensables del ideal en cuestión: el amor a primera vista: “desde que te vi por vez primera, ya te amaba con un amor antiguo”, declara la protagonista (51) o la fe en la llamada fuerza del destino: “Llegué a pensar que la fatalidad nos mantenía unidos de manera misteriosa” (64). Elsa está convencida de que su amor es absolutamente extraordinario, “como si fuera el único o el primero de la humanidad” (77), aunque le conduzca inevitablemente a la muerte, otro determinante del ideal romántico y de la literatura de corte sentimental: “Siento simplemente que me muero. Mi corazón parece detenerse [...]. Si no es posible este amor, Agustín, no podré vivir” (130).

La novela de García Morales precede una tendencia generalizada en los años noventa de la sobreimplicación de las protagonistas

⁴⁵ Las citas de la novela pertenecen a la edición: García Morales, Adelaida (1993 [1985]). *El silencio de las sirenas*. Barcelona: Anagrama. Las novelas y los cuentos se citarán, a lo largo del presente trabajo, según las ediciones especificadas en la bibliografía. En el cuerpo del texto sólo se indicará la paginación de la cita.

literarias en el sentimiento amoroso junto con la imagen más persistente del ideal romántico configurada en el «príncipe azul». La narrativa de mujeres publicada a continuación nos ofrecerá varias muestras de ficción en la que perdura esta convicción del personaje femenino sobre la aprobación masculina como factor determinante de la autorrealización y la autoestima de la mujer. Es una perspectiva que reproduce la división de los roles de género vehiculada por el orden simbólico dominante (Lacan, 1981), que convierte a la mujer en objeto de sumisión.

Nuestro análisis de la narrativa femenina arranca en un momento en que la mujer en España está plenamente liberada de las limitaciones políticas del régimen autoritario, en una época que fortalece su conciencia independiente y en la que los sociólogos anuncian el avance igualitario y la llegada de la “posmujer”, dueña de su destino individual (Lipovetsky, 1999). Es un momento en que la palabra de la mujer puede instaurarse plenamente en la cultura y elaborar nuevos modelos identitarios, divergentes de los comportamientos marcados por la tradición patriarcal. Si bien es cierto que algunas autoras emprenden el esfuerzo de la transformación y el cuestionamiento del orden dominante, como la penetrante Carmen Martín Gaité, activa en el campo literario hasta su muerte en 2000, o la beligerante Lucía Etxebarria, también es verdad que gran parte de las novelistas españolas que escriben en la actualidad, ofrece narraciones convencionales, marcadas por el mito del amor romántico. La narrativa que constituye el objeto de este estudio, contenida en los tres lustros comprendidos entre 1989 y 2004, oscila entre un discurso convencional (que invita a cuestionar la supuesta emancipación del sujeto femenino) y, minoritariamente, una ficción volcada en transgredir la tradición.

Hablar de la narrativa femenina en la España de finales del xx y comienzos del siglo actual no es tarea fácil debido a la variedad y multiplicidad de los modelos estéticos en que ésta se manifiesta. La heterogeneidad o la «heteroglosia» (Pozuelo Yvancos, 2004: 47), junto con el eclecticismo y el hibridismo de estilos, están comúnmente considerados rasgos característicos de la narrativa española

finisecular, no sólo femenina (Sanz Villanueva, 1996; Navajas, 2002). La escritura de mujeres se inscribe en las tendencias generales del abandono del experimentalismo, vuelta a las convenciones conocidas y una orientación dirigida hacia lo inmediato, lo íntimo y “lo disfrutable, aquello que busca el lector” (Pozuelo Yvancos, 2004: 47). Es “una literatura preocupada por encontrar sus lectores” por lo cual apuesta por la intriga y un argumento fuerte como elementos sustanciales de la novela (Alchazidu, 2001: 39).

El año elegido para empezar el presente estudio, 1989, no es accidental: es el año de publicación en España de dos novelas muy significativas para el panorama literario que se abre a continuación: *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes y *Queda la noche*, de Soledad Puértolas.

Las edades de Lulú, libro que dio a conocer a Almudena Grandes como escritora, supuso un extraordinario éxito de ventas y le valió a su autora el Premio *La Sonrisa Vertical* en el 1989. Quince años más tarde, en 2004, fecha con la que cierro esta revisión de la literatura femenina, Grandes sacó una edición corregida y prologada de esta inquietante novela en torno al sexo, en la que el placer y el dolor coexisten para sumir a la protagonista en un extravío. *Las edades de Lulú* ha sido apreciada por su expresión audaz de la sexualidad femenina, tabú para las mujeres y terreno tradicionalmente ocupado los hombres, pero fue también acusada de “la subordinación que el personaje de Lulú presenta frente a la figura de autoridad masculina” (Lynd & Moreno Nuño, 2002: 7).

Lulú establece una relación amorosa al borde de la autodestrucción. Se enamora de Pablo, amigo de su hermano, quien la introduce en el mundo del erotismo, sujetándola a una dependencia emocional y sexual. Lulú describe a Pablo en términos de fascinación absoluta, llamándole su “tabla de salvación”, “la única razón de su vida” (75, 167), etc. Pablo representa en esta narración al *príncipe azul*, una de las figuras más estereotipadas de la tradición literaria femenina. Pablo es mayor, guapo, brillante, mundano, deseado; para Lulú encarna la potencia del amor y esta convicción suya no se verá lesionada aunque Pablo convierta a su amante en víctima del

incesto y de orgías sadomasoquistas. Lulú es consecuentemente infantilizada: el cordero y la camisa de batista reaparecen como elementos simbólicos de su sumisión al Pablo-marido.

La novela, ambientada en los últimos años del franquismo, arroja luz sobre las tensiones y las contradicciones que en aquellos tiempos de la transformación sociohistórica vivió la mujer, atrapada en los dispositivos del orden social dominante y el anhelo de liberación. Aunque los aspectos políticos y sociales ocupen un segundo plano y la narración esté centrada en la conciencia individual, el relato pone de manifiesto la preponderancia del sistema patriarcal y sus jerarquías, que no desaparecieron con el franquismo. La emancipación de la protagonista y del discurso resultan ilusorios: la esperanza del cambio, incitada por la expresión de un erotismo transgresor, no tiene fundamento real ni en la identidad de la protagonista ni en la realidad del discurso femenino. La conclusión general que subyace en la novela es que la mujer sólo sabe ser subordinada; los patrones de la dominación masculina siguen vigentes y la liberación femenina de la era posfranquista resulta ser una apariencia que engaña. La postura de Lulú manifiesta un complejo proceso de subordinación (cfr. Robbins, 2003: 161-163).

Con la supuesta revisión de los modelos culturales existentes, la novela de Grandes ha abierto un debate acerca de la autenticidad de la emancipación femenina. Según Gonzalo Navajas, Grandes utiliza conscientemente una multiplicidad perceptiva: Lulú oscila entre el “trastrueque de papeles en el intercambio sexual y la aceptación de la identidad femenina tradicional”, dirigiéndose no sólo al lector corriente sino también “al archivo tradicional español para subvertirlo y transformarlo” (Navajas, 2002: 106). La historia de Lulú manifiesta una contradicción entre el anhelo de la liberación (sexual y social) y el deseo de seguir protegida y subordinada, deseos irreconciliables y por tanto, abocados al desastre, como refleja el caso de Lulú. La novela de Grandes constituye un punto de referencia clave para las escritoras que publican en los años noventa y encierra muchos de los elementos vigentes en la novelística femenina de la actualidad. En su relato, Grandes expone los elementos conflictivos

y la complicada realidad de “un país recién renacido que, como un niño creciente, lo quiere todo: subjetividad y objetividad, *jouissance* y juicio recto, *political correctness* y exceso sexual” (Morris & Charnon-Deutsch, 1993-1994: 314)⁴⁶.

El segundo hito en el panorama de la narrativa femenina actual corresponde a Soledad Puértolas y su *Queda la noche*, novela de sentimientos, intriga y espionaje, galardonada en el mismo 1989 con el Premio Planeta. Su protagonista, Aurora, una mujer de 32 años, vive en un permanente estado de desilusión. Con la esperanza de salir de esa crisis realiza un viaje a la India, donde vive una aventura exótica, identificada con el «amor». A éste le siguen otros tantos enamoramientos, tan frecuentes como poco convincentes. Las relaciones de Aurora con los hombres carecen de motivación psicológica y también de fundamento en la trama argumental del libro. Empiezan de manera banal y terminan sin razón visible. La actitud de la protagonista, supuestamente emancipada (la narración empieza con una ruptura de su relación con un hombre casado), reproduce, como antes Lulú, los clichés de un romanticismo que remite a los patrones de la novela rosa. La entrega de Puértolas puede servir de modelo para el paradigma de la escritura femenina de corte sentimental, vigente en la narrativa española de los años noventa: el argumento centrado en las peripecias amorosas, las protagonistas (siempre mujeres) relacionando los hechos en la primera persona de la narración, su pasividad, el amor como solución a todos los problemas, el viaje como impulso de transformación, el sentimentalismo que perjudica la credibilidad del relato.

Podríamos, en un intento de defender la configuración de la protagonista, considerar el personaje de Aurora como muestra significativa de la sensación de vacío, de la expresión de una vida que produce desencanto y de la incapacidad para establecer relación estable. Si algo emociona en este libro, es precisamente esta sensa-

⁴⁶ “the complex nature of a newly reborn country which, like a growing child, wants it all: subjectivity and objectivity, *jouissance* and good judgment, political correctness y exceso sexual” (Morris & Charnon-Deutsch, 1993-1994: 314).

ción de desánimo o incluso desesperación que no puede combatirse ya que nace de “saber que, por debajo del vacío que se siente en cada regreso a casa después de un rato de amor, está el vacío del que nunca se puede marchar, del que nunca consigue avanzar hacia el otro...” (155). A pesar del placer que Aurora recibe en los brazos de tantos hombres seguidos, el sentimiento de felicidad le parece vedado. Aurora no encuentra la satisfacción, ni el sentido, ni la continuidad (cfr. Pope, 1995: 291). Al final, reconoce francamente: “No creo en la satisfacción sexual —dije—. Son los hombres los únicos que tienen la fórmula de la satisfacción. Para la mujer, obtenga o no esa satisfacción, la vida sigue siendo lo mismo: insatisfactoria” (207). Esta frase puede funcionar como lema de la obra de Puértolas y, al mismo tiempo, un tópico de la literatura femenina escrita en la actualidad. Las protagonistas de esta narrativa están sumidas en una profunda angustia vital, concebida como una especie de *fatum*; algo inexorable. ¿El destino?

El panorama de la novelística femenina desarrollado después de la fecha de publicación de *Las edades de Lulú* y *Queda la noche* está marcado, pues, por la abundancia y la heterogeneidad. El número de escritoras que publican en la actualidad no tiene precedente en la historia de España: el fin del milenio aporta un nuevo «boom» de la literatura de mujeres, apoyado ahora en una sólida industria editorial, responsable del éxito de ventas y también de una avanzada comercialización (= banalización) del libro.

En los capítulos que siguen, se discutirán las distintas modalidades del discurso femenino en la España actual, representadas en función de su repertorio temático. Al afrontar el comentario de los aspectos más relevantes de la narrativa en cuestión, siempre de acuerdo con la situación sociohistórica de la mujer, trataré de ofrecer un análisis y una sistematización de la problemática que las escritoras contemporáneas vierten en sus textos.

PARTE I

OPRESIÓN: LA MUJER EN EL REINO DEL PADRE

«Habíamos venido al mundo a sufrir»⁴⁷: la violencia patriarcal

La dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio.
Pierre Bourdieu

En *El corazón del tártaro*, Rosa Montero evoca la figura de Alejandra Pizarnik, poeta argentina. Suicida a los treinta y seis años, Pizarnik, antes de poner fin a su vida, escribió los siguientes versos:

Y, en el centro de la maraña
Dios, la araña.

La protagonista de la novela de Montero, Zarza, reconoce estas palabras como algo propio: “pensó que la casa de su infancia tuvo que parecerse al último hogar de Pizarnik. Que debieron ser lugares equivalentes, infiernos paralelos, pesadillas conectadas por el mismo y sedoso hilo abdominal” (Montero, *El corazón del tártaro*: 49). En su adolescencia, Zarza había sufrido el abuso sexual y psicológico de parte de su propio padre, lo que había marcado su vida con un estigma de culpa y delito.

La figura del padre opresor, con sus derivados en los personajes de marido, hermano, jefe etc., funciona como la manifestación más

⁴⁷ Rosa Regás, *Los funerales de la esperanza*: 147.

diáfana de la violencia sufrida por la mujer. A pesar de la supuesta emancipación del sujeto femenino en la sociedad española de finales del siglo XX, la literatura de mujeres hace patente la persistencia de un sistema social fuertemente represivo que mantiene una jerarquía de los sexos con la marginación de lo femenino. Se reproducen las prácticas y los modelos sociales propios del orden simbólico patriarcal que apuntan a la máxima autoridad del padre: la heterosexualidad obligatoria, el matrimonio y la maternidad institucionalizados, el *ethos* de la domesticidad, el mito del amor romántico, todos ellos perpetuadores de la obediencia femenina. La narrativa ofrecida por las escritoras españolas en la actualidad demuestra que la mujer sigue siendo víctima de la opresión y marginación impuestas por el sistema patriarcal; también revela cómo las mujeres sostienen con su propia conducta los principios de la subordinación.

Las prácticas discriminatorias, derogadas legalmente en los países europeos, siguen manteniéndose en la mentalidad, en la educación y en la cultura, perpetuando la situación de la supeditación femenina. Es una carga heredada que afecta a todas las esferas, determinando la idea que las mujeres tienen de sí mismas. El patriarcado, como sistema de género o jerarquía sexual identificable, goza de muy buena salud, considerado por muchos como algo tan obvio y “tan universal que parece una ley de la naturaleza” (Rich, 1996a: 103). La fuerza del orden masculino es tan arraigada que —según observa Bourdieu— prescinde de cualquier justificación: “La visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimizarla” (Bourdieu, 2000: 22).

Desde el horizonte antropológico, el patriarcado representa un complejo sistema social en el que los puestos clave de poder (político, económico, religioso y militar) se hallan ocupados mayoritariamente o exclusivamente por los varones (Harris, 1997). Funciona como una inmensa máquina simbólica que ratifica la dominación masculina, inscribiéndola en una naturaleza biológica (Bourdieu, 2000). En el centro de este sistema, consolidado en el mundo industrial contemporáneo, se sitúa el padre, “el arquetipo de hombre como figura

pública, ciudadano, trabajador y cabeza de familia” (Nash, 2004: 28). El patriarcado supone el desarrollo y la puesta en práctica del poder del padre (*patria potestas*). Originado históricamente por el orden biológico, y elevado a la categoría política y económica, el poder o la ley paterna («Ley del Padre») pasa por el sometimiento de las mujeres a la maternidad, la represión de la sexualidad femenina y la apropiación de su fuerza del trabajo (Sau, 2000). “El patriarcado sostiene que la mujer está naturalmente sujeta al varón, sujeta a causa de su biología”, anota Carole Pateman (1995: 308) en su ensayo dedicado al concepto del *contrato sexual*. Para Pateman (1995), el contrato sexual es un pacto sobre el cuerpo de las mujeres que supone para ellas una subordinación en función del sexo. Junto con la institución de la *heterosexualidad normativa* garantiza la continuidad necesaria del orden socio-simbólico patriarcal. Tal como anota María Milagros Rivera Garretas en este sentido, “nos hallamos ante un caso en el que, curiosamente, lo que se suele denominar «naturaleza» y lo que se suele llamar «cultura» se identifican en una institución que, como todas las instituciones, es de carácter puramente social” (Rivera Garretas, 2003: 76). Las prácticas del *contrato sexual* y de la *heterosexualidad normativa* imponen a las mujeres la obligatoriedad de la convivencia entre hombres y mujeres y el modelo de la sexualidad reproductiva. La sociedad, a través de su cultura, define los papeles «en razón del sexo» y estos roles no son de complementariedad sino de sumisión. Como ha mostrado Pierre Bourdieu (2000), la dominación masculina representa uno de los mejores ejemplos de la violencia simbólica con todas las condiciones para su pleno ejercicio: las estructuras sociales, las actividades productivas y reproductivas, o la división sexual del trabajo, entre otras.

La delimitación de los roles de género y la segregación sexual del trabajo constituyen los elementos básicos del orden social en cuestión. Históricamente, los hombres se han dedicado a la producción de bienes y las mujeres a la reproducción y el mantenimiento de la descendencia. De ahí, la distinción entre el ámbito público (masculino) y el ámbito doméstico (femenino) y la consiguiente

domesticidad de la mujer. El dominio del varón supone la independencia y la autoridad; éstas originan la capacidad de decisión sobre la propia vida y la vida de los demás. La mujer, relegada al espacio privado, definida en función de su sexo, en relación con el hombre —como madre, hija o esposa— tiene muy restringida la posibilidad de decidir por sí misma y realizar sus propias ambiciones. En un análisis de los roles de género, incluido en *Sociología de las mujeres españolas*, Cristina Brullet Tenas afirma que las características adjudicadas hoy a uno y otro sexo “se continúan estableciendo sobre la base de relaciones de dominación y subordinación, de protagonismo masculino y secundariedad femenina, de mayor autoestima de los hombres y menor seguridad de las mujeres” (Brullet Tenas, 1996: 284). A pesar de la emancipación femenina asumida políticamente, se sigue manteniendo la predominancia del hombre en el ámbito profesional y la supremacía de la mujer en la esfera doméstica. La incorporación de la mujer a la política y el mundo laboral no ha desembocado en la intercambiabilidad de los dos sexos frente a la dicotomía privado/público, según afirma Lipovetsky en la conclusión de *La tercera mujer*: “Bajo lo novedoso prosigue lo antiguo [...]: la vida familiar, lo íntimo, lo relacional sigue estando dominado por la mujer; el estatus, el papel profesional, el poder, el éxito continúan prevaleciendo en el hombre” (Lipovetsky, 1999: 271). En la sociedad patriarcal, la estructura de los géneros parece invariable. A través del proceso de socialización, participamos pasiva y activamente en la reproducción de los modelos heredados. El cumplimiento de estos modelos es luego vigilado mediante el mecanismo del *control social* y el no cumplimiento del orden es socialmente penalizado. La formación que damos a nuestros hijos reproduce las posiciones desiguales de hombres y mujeres.

Varios agentes, singulares e institucionales, contribuyen a la perpetuación de las estructuras de dominación masculina: la Familia, la Escuela, la Iglesia, el Estado, los medios de comunicación. El primer aprendizaje de las estructuras sociales tiene lugar en el seno de la familia, y la tradición familiar predominante, la cristiana, es abiertamente patriarcal: la máxima autoridad dentro de la familia es

la del marido y padre, un hombre que posee y controla a la mujer y a su descendencia. El discurso del catolicismo articula un sistema jerárquico en el que domina lo masculino y destina a la mujer a las posiciones secundarias de servicio y asistencia, reconociéndola principalmente en la maternidad.

Varios textos analizados centran la denuncia del sistema patriarcal en la figura del hombre autoritario, apoyado por el poder social, político y religioso. En *Luna lunera* de Rosa Regás, novela ambientada en los duros años de la posguerra española, encontramos a toda una familia aterrorizada por el abuelo, defensor del franquismo y acérrimo seguidor de la moral represiva del catolicismo. Los domingos por la tarde el abuelo alecciona a los niños sobre los valores fundamentales que todos deben respetar si no quieren convertirse en “monstruos de degradación e inmoralidad” (173). “Al abuelo el orden le parece lo más importante”, anota una de sus nietas (59). El patriarca familiar representa la soberbia y la violencia de quienes pretenden disponer de la verdad absoluta y demuestra el peligro que supone unir esas propiedades al poder. Los nietos acaban odiando al abuelo. Fantasean con su muerte que conciben como “anhelada redención de tanto sufrimiento” (24).

No puede olvidarse, sin embargo, que el poder simbólico y la subordinación no pueden producirse sin algún consentimiento de los subordinados. Los dominados —explica Bourdieu— contribuyen, unas veces sin saberlo y otras a pesar suyo, a su propia dominación al aceptar tácitamente los límites impuestos. Las mismas mujeres asimilan la relación de dominación; haciendo que ésta parezca natural, crean de algún modo la violencia simbólica que ellas mismas sufren (Bourdieu, 2000: 49-57). La literatura actual incorpora muchos arquetipos de conducta desarrollados bajo las condiciones moralistas —de esposas sumisas o hijas obedientes— representándolas frecuentemente en una situación de crisis. Berta, en el cuento *La buena hija* de Almudena Grandes, cuida de su madre enferma, renunciando totalmente a su vida personal. Tras varios años de abnegación, percibe la “desgarradora sensación de orfandad” (217), el desamor y la tiranía que había experimentado desde la adolescen-

cia. Christine Arkininstall observa a propósito de este cuento de Grandes la continuidad en la España actual de los valores conservadores y patriarcales que posicionan culturalmente a las mujeres en una situación perjudicada. Los efectos forzosos de los mitos sociales nunca les permiten ser “lo suficientemente buenas” (Arkininstall, 2001: 23).

En España, sumida durante casi 40 años en una dictadura ultraconservadora, la hegemonía del hombre, tanto en el ámbito social como familiar, se mantuvo durante varias décadas del siglo XX, hasta la muerte del dictador en 1975. En la ideología del Estado Franquista, el hombre significaba el centro y la referencia absoluta de todas las prácticas sociales. Como anota Galdona Pérez, la época franquista puso fin a cualquier tipo de independencia que pretendiera tomar una mujer frente al orden tradicional. Al mismo tiempo, muchas mujeres se convirtieron en las guardianas del Orden establecido, realizando “un inapreciable servicio a la difusión de los valores más ancestrales, puritanos y reaccionarios de la sociedad. Bajo su dirección se han formado para el matrimonio infinidad de jovencitas, adiestradas en el sometimiento ciego a la tradición, al padre y al esposo” (Galdona Pérez, 2001: 120-124).

Aunque nos hallemos a tres décadas de la caída del franquismo, el orden simbólico patriarcal se mantiene fuerte y la narrativa femenina actual no hace más que confirmarlo. Muchas de sus protagonistas viven sometidas a las reglas del mundo centrado en el hombre, “ofuscadas por el brillo de la ley paterna”, según afirma Elizabeth Ordóñez (1998: 214) en alusión a la obra de Adelaida García Morales, ávidas de encontrar ese *príncipe azul* todopoderoso capaz de proporcionarles la satisfacción absoluta. No obstante, en la mayor parte de los textos, el testimonio femenino es el de la opresión. La marginación y la dependencia afectan profundamente a la experiencia femenina. Las autoras, revelando una subjetividad femenina de seres relegados a la inferioridad, demuestran la complicada situación de la mujer dentro del sistema patriarcal heredado.

“Siempre había oído decir a mi madre que habíamos venido al mundo a sufrir” (147) afirma la protagonista del cuento de Rosa

Regás *Los funerales de la esperanza*. Marisol está casada con un legionario de Franco, que abusa de ella. La única vía de liberación que se le ocurre es quedarse viuda. “¿Qué otra cosa puedo hacer?” (159), reflexiona la mujer, fantaseando con la imagen de su marido hecho cadáver. Marisol percibe su situación como una especie de pena adscrita al destino femenino. Aguanta y calla ante el marido que se burla de su “alma de mosca muerta”, de su incapacidad de sacarle placer a la vida, de su aspecto de monja estéril, etc. (147). Las mujeres sometidas a un trabajo de socialización que tiende a menoscarlas y a negarlas, según dice Bourdieu (2000: 67), practican el aprendizaje de las virtudes negativas de abnegación, resignación y silencio. A esto, hay que añadir la transmisión de normas y valores entre las madres y las hijas; en el caso de Marisol, lo único aprendido de su madre fue el miedo y la convicción de que “así eran todos los hombres” (147).

La formación, o mejor dicho, el adoctrinamiento recibido en el seno de la familia patriarcal marca la identidad femenina, desarrollando posturas de sumisión y perplejidad. El poder patriarcal define y engloba a las mujeres en un mismo estatus marginal (Masanet, 1998: 22). La humillación sufrida de forma continua lleva a la auto-depreciación y la debilidad, y ésta, como ha mostrado Adrienne Rich, “puede conducir a la lasitud, a la autonegación, a la culpa y a la depresión; también puede generar una especie de ansiedad patológica, astucia y un estado permanente de alerta” (Rich, 1996a: 115). Las mujeres experimentan los efectos del autoritarismo varonil desde la primera infancia. “¡Tú no sabes nada! Eres una chica”, vocifera un muchacho dirigiéndose a su compañera tras un ataque de pícaros callejeros en el que no quiere recibir su ayuda (Montero, *Bella y oscura*: 35). Las conversaciones de adultos no deben divergir de esta actitud de desdén generalizado. En el romántico escenario de un viaje en yate, dibujado por Rosa Regás en *Azul*, un magnate de cine se dirige a su novia con la misma indiferencia para indicar el desprecio. “No te pongas filosófica, tú no estás hecha para la reflexión” (102), dice Leonardus, zanjando la discusión con unas palmadas en el muslo que visiblemente molestan a la joven. Las muje-

res socializadas en el orden patriarcal no se muestran capaces de liberarse del yugo masculino, tanto menos que éste suele ir revestido de los conceptos del Orden natural o Ley secular o del breve e irremediable “así son las cosas”. Por lo tanto, muchas veces simplemente aguantan, como Marisol, “las palabrotas, las procacidades y las risotadas, los golpes [...], los gritos y hasta los azotes” (Regás, *Los funerales de la esperanza*: 146) con una resignación fatalista de seres condenados al sufrimiento.

Los textos analizados hacen manifiesta la perpetuación de las relaciones patriarcales. La liberación femenina de la era posfranquista encuentra una barrera en la estructura de los roles tradicionales de dominación-sumisión. A pesar de los avances emancipatorios, la autoridad masculina sigue cautivando los espíritus (y los cuerpos) femeninos. Los personajes literarios —el ejemplo de Lulú podría ser ilustrativo (Grandes, *Las edades de Lulú*)— se desviven por encontrar la aprobación masculina, viviendo a la defensiva, en un profundo sentimiento de inferioridad. ¿De quién es la culpa? La cultura androcéntrica y la consiguiente jerarquía sexual discriminatoria representan modelos de conducta milenarios, activados tanto por hombres como mujeres. El problema de la responsabilidad es aquí muy complejo. También los hombres, como apunta Bourdieu (2000: 59–67), son prisioneros y víctimas subrepticias de esta asimetría fundamental, *la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento*, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos. Lo mismo parece sugerir Beatriz en la novela de Lucía Etxebarria en la que evita acusar directamente al padre e intentando más bien desentrañar los mecanismos del sistema en que todos están atrapados: “¿Qué culpa tuvo mi padre? [...] ¿Qué culpa tuvo mi madre de encontrarse de la noche a la mañana encerrada en un piso enorme junto a un hombre que nunca estaba y que no le hacía ningún caso? Nadie le había enseñado a valerse por sí misma, no la prepararon para lo que se avecinaba. No, no hay culpas, sólo causas” (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 241–242), arguye la muchacha, haciendo eco de la enunciación literaria de Carmen Martín Gaité en *Lo raro es vivir*. La protagonista de esta novela de Martín Gaité del

1996 tampoco se deja dominar por el sentimiento de rencor, en este caso provocado por la falta del amor materno: "Pero no tenía la culpa sólo ella. Culpas no hay, además, sólo causas" (149).

A pesar de los intentos de racionalización, de dar explicación (aunque no justificación) al sistema dominante, la situación femenina de un ser oprimido ha desembocado en una cultura victimista en la que se describen las penas de la mujer, sus sentimientos de ansiedad e inferioridad, agravados por el sentimiento de culpa, una disposición significativa de atribuirse la responsabilidad de cualquier fracaso. La culpabilidad parece haber ganado el corazón de las mujeres (Badinter, 1984: 195) que, en consecuencia, no saben ser felices. El mecanismo trauma-víctima-autoculpabilidad es reproducido en múltiples narraciones. Ana (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*), de niña, fue "llevada al monte" y violada por un compañero. Toda la vida vive con la convicción de que "se lo había buscado" y de que "todo había sido culpa suya" (227). En el cuento de María Jaén (*Si yo fuera «Lo»*), la hija que ha sufrido abusos sexuales por parte de su propio padre, de adulta se muestra incapaz de controlar o amar su cuerpo y de establecer una relación amorosa satisfactoria. El sentimiento predominante que le impide vivir (hay deseos expresos de suicidio), es el de su propia responsabilidad: "Me duele porque sé que tú no tienes la culpa, papá, la culpable soy yo que te amo" (108). Las mujeres pocas veces se oponen y nunca atacan a los hombres. Según afirma Ruth en *De todo lo visible y lo invisible* de Lucía Etxebarria, más bien se atacan a sí mismas: "dejan de comer o entran en crisis bulímicas, se hacen adictas a los tranquilizantes, a las compras, a las videntes" (428). Eva, protagonista de *Un milagro en equilibrio*, al describir detalladamente el maltrato que le infligía su antiguo novio, se sume en un estado de desesperación: "pensaba que todo lo que me pasaba había sido mi culpa, que yo no era una persona a la que alguien pudiera querer, que estaba loca, que no tenía ni puñetera idea de escribir [...] y que estaba gordísima" (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 82).

Ante la inclinación de las mujeres escritoras por representar situaciones opresivas, algunos hablan de la *obsesión* o *fiebre victimista*,

propia de la cultura de mujer. Lipovetsky (1999: 63-68) apunta a una nueva sensibilidad feminista que “recalca el calvario” que sufren las mujeres (violación, anorexia, relaciones violentas, brutalidad y agresión masculina, agresiones sexuales, etc.) y sugiere que las feministas exageran la realidad, diabolizando al hombre. La cultura victimista —sigo a Lipovetsky— se construye según un estricto maniqueísmo: toda mujer es una oprimida y todo el mal proviene del macho (Lipovetsky 1999: 63-68). Si bien es cierto que la categoría del patriarcado es muchas veces mecánicamente aplicada a todo lo negativo de la experiencia femenina (cfr. Rivera Garretas, 2003: 71-72), el análisis del arte femenino viene a contradecir la tesis del sociólogo francés, sobre todo cuando dice que “el proceso de culpabilización de las mujeres se ha visto sustituido por el gesto de denunciar a los hombres” (Lipovetsky, 1999: 73). Los textos literarios, aunque representan al hombre como agente y beneficiario de una estructura social desigual, reflejan también el fenómeno de la autodepreciación y autoculpabilidad femeninas y la participación de las mujeres en la perpetuación del orden simbólico patriarcal. En cualquier caso, el testimonio grabado en las páginas de la narrativa femenina de la España actual no permite hablar de una “victimización imaginaria” (Lipovetsky, 1999: 66), sino real, y de muy variadas facetas.

«Yo soy tu padre, y tu padre es Dios, nenita»⁴⁸

En el centro de la estructura social del patriarcado se sitúan las figuras del padre y del marido apoyados por otros agentes de la dominación masculina: el abuelo, el hermano, el jefe, etc.⁴⁹ El padre,

⁴⁸ Rosa Montero, *El corazón del tártaro*: 42.

⁴⁹ El patriarcado no es algo exclusivamente familiar. La mujer puede sufrir opresión en el entorno laboral, educativo, en el espacio público, etc. Aunque fuera de la casa su autonomía esté mejor protegida y el acoso —hoy en día— sea denunciado, la mujer sigue siendo víctima de actitudes machistas y patriarcales adoptadas por diferentes agentes del autoritarismo masculino. La narrativa femenina, aunque centrada en el ámbito personal y familiar de sus personajes,

legitimado en su autoridad por la tradición y la cultura, representa la encarnación simbólica del poder, sobre todo en el modelo convencional de la primera modernidad construido a lo largo de los siglos XIX y XX. Entre los factores históricos que le permitieron mantenerse como primera autoridad en la familia hay que señalar su función de proveedor de bienes, la ley civil que lo instituyó como cabeza de familia y también la mediación de la madre, que, al depender económicamente del marido, se convirtió en la mediadora y transmisora de la autoridad paterna («*ya verás cuando llegue tu padre*») (Brullet, 2004: 216). En España, hasta fechas relativamente recientes, la patria potestad era prácticamente exclusiva del hombre. Las mujeres dependían en todo del padre o del marido hasta que se aprobó la Constitución de 1978 y, más concretamente, hasta la reforma del Código Civil en 1981 cuando quedó explícito que “el marido y la mujer son iguales en derechos y deberes” (art. 66)⁵⁰.

Actualmente, la función paterna está sometida a las transformaciones provocadas por los avances emancipatorios de la mujer y una nueva dinámica de las relaciones entre los sexos. Las mujeres, vivamente interesadas en la modificación de los roles de género, están en la vanguardia del cuestionamiento, teórico y político, de la figura del padre realizada a través de las ciencias sociales y los estudios de género. Desde esta perspectiva académica, Raquel Osborne anuncia un declive de la autoridad paterna y la decadencia de la posición simbólica de los hombres (Osborne, 2004: 268). Por otro

representa varias figuras masculinas que abusan de su posición privilegiada de jefes, profesores, etc. Un ejemplo muy ilustrativo nos lo ofrece Marina Mayoral, en *Recóndita armonía*, con el personaje del profesor Arozamena. Este director del laboratorio al que se incorporan las dos protagonistas, Blanca y Helena, aglutina todos los rasgos de un opresor malvado. Desdeñando e insultando a las muchachas (“nos llamó animales de ideas cortas y cabellos largos”: 106), abusa de ellas profesional y sexualmente. A su vez, la novela de Rosa Regás *Luna lunera* representa a un cura que, aprovechándose de su posición de «amigo de la familia», acosa a los niños (tocamientos, desnudamientos, etc.), incluidos los varones.

⁵⁰ Con la reforma del Código Civil realizada por el gobierno socialista en 2005 (Ley 13/2005), las referencias al marido y a la mujer han sido sustituidas por la mención a los cónyuges.

lado, el análisis de la narrativa ofrecida por las escritoras actuales no permite confirmar la supuesta evolución masculina hacia posiciones más igualitarias. A la luz de estos textos, el padre sigue ocupando una posición central y dominante en la estructura social y familiar. Las representaciones literarias de la figura paterna, lejos de objetivarla, tienden a idealizarla o, las más de las veces, demonizarla. También la figura del padre ausente o desinteresado funciona como fuerza destructiva y marca negativamente la vida de las protagonistas. Las narraciones, entre ellas la antología de cuentos titulada *Hijas y padres*⁵¹, dejan constancia de la fuertemente emotiva y bastante conflictiva relación que une a los padres con sus hijas. En el prólogo a la antología mencionada, Alejandra Vallejo-Nágera inicia a los lectores en la peculiar galería de personajes que pasan por las páginas del libro: “Pasan por ellas el padre dominante, el sobreprotector, el que huyó, el amante, el violento, el lascivo, el mentiroso, el impenitente, el paciente confesor y el padre ideal, aquel que derrochó ternura y recibió veneración” (*Hijas y padres*: 10). En la configuración literaria del padre ofrecida por las escritoras no suele haber punto medio. Las protagonistas se desviven por el reconocimiento y el amor paternos. Las que no se rebelan contra el comportamiento autoritario del progenitor, lo miran con gusto, estima y admiración. “En mi caso es cierto: escribo primordialmente para que me admire Papá”, declara la protagonista de un cuento publicado en la antología *Hijas y padres* (Carmen Posadas, *Tú y yo, tan raros como siempre*: 120). En ese cuento, la narradora, identificada en sus datos personales con la autora, evoca la infancia magnífica que pasó al lado de su padre —“horas irreales de la infancia en que tú me leías mientras yo escuchaba” (117)—, le señala como persona decisiva en su vocación de escritora y como primera autoridad para reconocer su obra: “lo único que me importa es lo que opinas tú” (123). De la misma manera, la protagonista de *La alegría de vivir*, de Ángeles Caso, otro cuento de la citada antología, evoca a su padre aludiendo en la pri-

⁵¹ De varias autoras, prólogo de Alejandra Vallejo Nágera. Consúltense la bibliografía de las antologías consultadas: VV.AA (1999).

mera persona de la narración, a “lo mucho que te quería y lo mucho que te debía y lo excepcional que me parecías” (26), para llegar a decir que “lo mejor que hay en mí proviene de tus cuidados” (26). Igualmente se expresa Gabriela, en *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa, cuando admite: “Yo todo lo que soy [...] se lo debo a mi padre” (29).

Estas declaraciones de afecto y agradecimiento suelen ir seguidas de imágenes evocadoras de la protección y de los cuidados paternos, representadas por determinados gestos y partes del cuerpo masculino que connotan fuerza, apoyo, salvación, etc. Las hijas, dirigiéndose directamente a los padres, recuerdan: haber andado “encaramada en tus piernas, recostada contra tu pecho [...], en tu cuello, como un nido”, “cobijada en tus brazos” (Caso, *Alegría de vivir*: 19, 20), con la certeza de que “tus brazos no fallarían nunca” (Arteaga, *Confesiones secretas*: 54) y que el padre, según piensa Amelia en *Dar la vida y el alma* de Marina Mayoral es “el único que no va a apartarse cuando yo lo necesite, en la alegría y en la tristeza” (71). Estos textos, rozando lo inverosímil, conforman un discurso mitificador del padre protector y todopoderoso, que será negado en las múltiples narraciones que invitan a cuestionar la supuesta felicidad de las hijas. De un modo u otro, la narrativa femenina demuestra lo muy condicionadas que siguen estando las mujeres por la figura del padre que influye en ellas y las hace dependientes. Ellas, sin embargo, lo buscan y lo añoran, “hasta la más total desesperación, hasta la herida. Hasta desear [...] que la acariciara aunque fuera de aquella manera” (20), como apunta Zarza de *El corazón del tártaro*, aludiendo al acoso sexual sufrido por parte de su propio padre en sus “noches oscuras de la infancia” (117). Tal como anota María Asunción González de Chávez (1993) en su interesante estudio sobre la subjetividad femenina, los padres, incluido el padre ausente, el padre autoritario y sádico, producen una mujer «esclava» de la mirada del hombre y de sus deseos: “ella precisará ineludiblemente de su amor o/e intentará salvarlo a él con la inmensidad de su entrega apasionada, formando parte de la gran pléyade de «mujeres que aman demasiado»” (González de Chávez, 1993: 97). En esta óptica, soste-

nida por algunas autoras de la actualidad, el amor de mujer, y de manera especial el amor filial, primero y primitivo, de la hija hacia su padre, debe ofrecerse sin restricciones y sin condiciones, aunque esté abocado al sufrimiento. Sufrir es cosa de mujer, tanto más si se trata de sufrir por amor. Es algo innato a la naturaleza femenina e inscrito en su destino, tal como consta en el poema citado en la conclusión del cuento de Almudena de Arteaga, un poema de una mujer que, desde el claustro, se lo dedica al “padre más inalcanzable que conocemos”:

Corazón de mujer
que no sabe querer
que no sabe entregar,
todo el alma y el ser
a la angustia de amar,
no se puede llamar
corazón de mujer.

(Almudena de Arteaga, *Confesiones secretas*: 60)

Las imágenes idealizadas de la relación entre hijas y padres quedan confrontadas y —con la fuerza del tópico literario⁵²— desmentidas por la figura del padre opresor, predominante en esta narrativa. Muchos textos comparten la convicción de que el padre sigue ocupando una posición central, ejerciendo el poder y la influencia que, muchas veces, lejos de convertirse en una inspiración, hace depender y restringe las posibilidades de la mujer. La narrativa femenina está impregnada del autoritarismo de los padres que abusan de la *patria potestad*, entendida a la antigua, como poder absoluto e indefinido sobre los demás miembros de la familia. Al mismo tiempo, queda manifiesta la tremenda ilusión con que estas mujeres, muchas veces desdeñadas, humilladas o directamente agredidas, desean ser correspondidas en su amor y entrega a los “opresores”. Un amor y una ilusión que quedan, a menudo, frustrados.

⁵² Aludo al tópico literario en el sentido del *topos* griego: forma de expresión, idea, motivo repetido y establecido en determinada tradición literaria, y no en su acepción peyorativa de la expresión gastada, lugar común o cliché envejecido.

La primera objeción que presentan los personajes femeninos a la figura paterna es su indiferencia o enajenación emocional. Las hijas no conocen ni entienden a sus padres, que viven en el mundo público, fuera del ámbito doméstico en que ellas crecen. El hombre que tratan es un personaje “seco, frío, distante, deliberadamente anclado a lo visible” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 79), un padre de “traje y corbata” que dirige con eficiencia un grupo de empresas pero para sus familiares resulta un fantasma que deambula por la casa sin mostrar el mínimo interés por ellos. “Él siempre ha combinado admirablemente dos personalidades casi opuestas: fuera de casa, el hombre sociable, simpático y *bon vivant*, y dentro, el espartano, el eficiente, el sobrio, la máquina de racionalidad matemática” (349), define a su padre la protagonista de otra novela de Lucía Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*. A su vez, Lucía, hija única (Montero, *La hija del caníbal*), llama a su padre “un seductor y un egoísta” y afirma haberse creído siempre poco querida. Del padre resultaba imposible obtener nada: “ni dinero, ni tiempo, ni auténtica atención” (112-113).

En el caso de Ruth (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*), una mujer en permanente crisis de identidad que se encuentra, en el momento en que empieza la novela, al borde de la autodestrucción, el problema del desamor paterno adquiere la dimensión de un trauma: su madre se había suicidado y Ruth sólo cuenta con la figura paterna. Pero su padre no suele prestar atención a nada que no sean sus negocios, y Ruth no recibe manifestación alguna de afecto. La muchacha termina visitando a los psiquiatras donde, como cuenta la narradora,

se quejaba de su padre, de aquel padre distante que nunca le había manifestado afecto e interés. [...] por mucho que una se esforzara por contener la ebullición interna, lo que de verdad le gritaba dentro del subconsciente era una queja primaria como el aullido de un niño, un odio visceral, un rencor palpable y viscoso: menudo egoísta insensible, menudo cabrón que no es capaz de preocuparse por su hija [...] (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 430).

Como consecuencia del desinterés paterno y del amor frustrado de las hijas, la relación entre ellas y sus padres adquiere tonos ásperos, de rencor o de ambivalencia. “Ni le quiero ni le dejo de querer”, afirma Valeria tras una íntima conversación con su tía (Martín Gaité, *Irse de casa*: 99). Valeria define la relación que le une a su padre refiriéndose a que son “polos opuestos”, sin más. Pero otras tantas mujeres guardan sentimientos persistentes de antipatía y odio hacia aquéllos que defraudaron tantas expectativas y causaron tanto sufrimiento. Hay una inclinación patente de las autoras por la expresión del disgusto y la desilusión experimentados en la relación con el padre: “nunca me dio ni cariño, ni simpatía, ni otra cosa que no fuera severidad, truculencia, brutalidad”, afirma, respecto a su padre, una de las protagonistas de Rosa Regás (*La canción de Dorotea*: 80).

En algunas narraciones y en ciertas autoras —deben mencionarse aquí los nombres de Lucía Etxebarria, Rosa Montero o Rosa Regás— la imagen del padre autoritario se convierte en un motivo estereotipado o hasta en el núcleo generador del relato. Se evocan los recuerdos de infancia o adolescencia marcados por la violencia y la crueldad paternas, las imágenes del hombre “acostumbrado a imponer disposiciones”, “el rey de la casa” cuyos deseos son órdenes para toda la familia y, muy en particular, para la madre, que “nunca jamás le ha discutido ninguna de sus decisiones”, expresadas en “una voz masculina, tajante, posesiva, palpante como una mano y envolvente como una bofetada de calor” (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 236). La violencia paterna desemboca en el hundimiento personal de las hijas, en la autodepreciación —“cada vez que le veo vuelvo a mi casa odiándome” (*Un milagro en equilibrio*: 390)— y un resentimiento frente a los hombres en general, “por el mero hecho de serlo él”, según manifiesta Aurelia en *La canción de Dorotea* (79). Rosa Regás ha creado toda una serie de monstruos masculinos, causantes de la «tormenta doméstica», entre los que destaca el abuelo furibundo⁵³ de *Luna lunera*. En esta novela, se

⁵³ La figura del abuelo atroz aparece en varios textos de las escritoras actuales. Para los ejemplos, véanse la novela de Lucía Etxebarria *De todo lo visible y lo invisible*

describe el calvario sufrido por los nietos entregados a la custodia de un abuelo a causa de los desórdenes de la Guerra Civil Española. Los padres, comprometidos con la causa republicana, desaparecen en la amenazadora realidad del régimen franquista y el abuelo, obediente a los valores propugnados por el dictador, impone a los nietos el yugo espantoso de su «protección». Con una ambición desenfadada de mando y autoridad, establece en casa un orden de terror que padecen todos los miembros de la familia. Cuando la abuela compra unas ensaimadas en vez de los bollos que suele tomar el abuelo, éste descarga un golpe seco en su rostro, seguido de violentos azotes en la espalda. La novela redonda en las imágenes de su furia: “por los ojos, la voz y los gestos expulsaba relámpagos de la punzante amargura, el odio o la locura” (82). El patriarca maltrata a los niños, física y psicológicamente, hasta que éstos emprenden una huida (sin éxito). La historia, contada de forma retrospectiva, concluye con la muerte del abuelo, anhelada por los nietos ya crecidos que, reunidos en silencio ante el cadáver, siguen incapaces de comprender cómo un solo hombre pudiera almacenar “tanta capacidad de destrucción” (331). Situando a los opresores masculinos en varias posiciones dentro de la familia, en tanto que maridos, padres, abuelos, etc., Regás llega a demostrar cómo se reproducen, de generación en generación, los actos de dominio, por una parte, y por otra, las posturas de miedo y subordinación. Marisol, de *Los funerales de la esperanza*, aprende a callar con las bofetadas de su padre, pero también a fuerza de seguir el modelo de su madre: una mujer pasiva y asustada. Porque “siempre había oído decir a mi madre que habíamos venido al mundo a sufrir y estaba convencida de que así eran todos los hombres” (147).

Otro elemento de la opresión machista revelado por la narrativa femenina actual es el abuso sexual sufrido por las hijas por parte de sus padres, muchas veces con el consentimiento o ante la pasividad

o el cuento de Nuria Amat (1999) *Casa de verano* de la antología *Mujeres al alba* (VV. AA., 1999) que relata la tiranía de un abuelo ejercida en una aislada casa de verano. El cuento reproduce varios motivos presentes en *Luna, lunera* de Regás: ausencia de los padres por motivos políticos, la dictadura doméstica del abuelo, su fervor religioso, actos de violencia y el pavor de los nietos, el azotamiento de la abuela y más.

de las madres. Varios textos reproducen imágenes de la mano del padre que “avanza hasta la rodilla de la niña por debajo de la falda” (Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*: 41) y muestran los estragos causados en el cuerpo y la mente de las acosadas. La protagonista de un cuento de María Jaén, violada y sorprendida en el acto con sólo trece años, tiene la vida destrozada para siempre. No sabe ni amar ni recibir amor: “Estoy hueca. Desierta. Ausente. Tengo las manos vacías. Y el alma” (*Si yo fuera «Lo»*: 104). Rosa Montero, en su novela magistral *El corazón del tártaro*, sitúa esta experiencia en el centro de las vivencias traumáticas del pasado de Zarza. Otra vez estamos ante un caso de la niña huérfana de madre de resultados de un posible suicidio. Abandonada a la protección de su padre, pronto descubre que su proximidad es “siempre peligrosa”: él era “la araña que reinaba en la tela” con “sus besos y sus manos que a veces hacían daño” (49). Ese “papá-Dios, el padre-araña” (56) le impone a la niña un extraño juego de preguntas y respuestas en el que no existen réplicas oportunas. “Yo soy el que pone las reglas, de manera que las cambio cuando quiero. Yo soy tu padre, y tu padre es Dios, nenita” (42), predica el progenitor. En la derrota inevitable, Zarza tiene que bajarse las bragas y el padre empieza a infligir el castigo sobre sus nalgas desnudas.

Ese hombre, grande y fuerte, con una “sonrisa bonachona y limpia bajo el bigote” (56) deambula por las interminables y oscuras noches de la infancia de Zarza hasta llegar a parar al dormitorio donde se arrima a su cama de niña, apartando la colcha de cretona... Zarza no tiene a nadie que la rescate de sus manos molestas y sus “ojos relucientes en la penumbra” (118). Su madre rehuyó el tormento de la manera más dramática y definitiva posible. Su hermana mayor, en una desgarradora conversación que mantienen de adultas, niega haber sufrido o presenciado el suplicio de su infancia común. Para superar los miedos personales y reabrirse al mundo, Zarza tendrá que pasar por un prolongado y penoso «proceso de expiación» (Escudero Rodríguez, 2005⁵⁴: 185). De esta manera, al

⁵⁴ En su monografía, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza* (2005), Javier Escudero Rodríguez analiza la trayectoria literaria de Montero

igual que otros tantos personajes femeninos, completará su propio proceso de maduración, “lo que le permitirá conocerse mejor, reconciliarse con su memoria y ordenar su propio universo personal” (Escudero Rodríguez, 2005: 187).

La ausencia del padre no invalida el problema de la relación frustrada o, más concretamente, del amor frustrado de las hijas. Un «padre que no está» elimina la opresión en el sentido más directo de las molestias provocadas por el abuso de poder, pero crea otra situación de indefensión: en este caso, la del abandono. El padre ausente, «padre itinerante» o circunstancial, en los términos de Mária Russotto (1990: 29), pasa a representar otro tópico de la expresión femenina, difundido tanto en la literatura española como en la latinoamericana (Russotto, 1990).

Primero, los padres que abandonan. A sus hijas esto les destroza el mundo, supone un colapso interior responsable de la inestabilidad emocional de su vida de adultas, de las crisis y las depresiones, como se sugiere en el caso de Cristina, la menor de las hermanas en la novela de Lucía Etxebarria *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Y no es sólo perder al padre, sino también quedarse “a la suerte de la espantosa tiranía” de la madre (Rivière, *Lo imprevisto*: 148), otro motivo recurrente de la narrativa en cuestión. El padre que huye, el que “se marchó a por tabaco y no volvió” (Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*: 166) se convierte en el motivo obsesivo de ciertas autoras, como por ejemplo de Lucía Etxebarria, en cuya obra la ausencia paterna es recriminada como privación del cariño y amor indispensables (cfr. Urioste, 2000: 126).

En segundo lugar, los padres atareados, volcados en sus negocios, desconectados de la familia, “padres distantes, inabordables, trajeados, que muy de cuando en cuando hacían acto de presencia en el cuarto de las niñas” (*Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 71). Se ausentan de la familia por cuestiones de trabajo, entregando el hogar a la administración exclusiva de las madres. Como había

marcada por la denuncia constante de las actitudes machistas, demostrando una evolución de su narrativa hacia las posturas más esperanzadas respecto a la situación social y personal de la mujer.

observado Isabel Romero (et al.), atendiendo a la creación femenina de los años 70, el mundo familiar de esta narrativa, centrado en las mujeres, refleja “la realidad de una sociedad escindida entre lo masculino y lo femenino, que con el reparto de papeles, obliga a los hombres a cubrir las necesidades materiales, sacándoles del hogar, y encierra a las mujeres en casa” (Romero et al., 1987: 346). “Mi padre —relata Beatriz en la novela de Etxebarria publicada en 1998— de lunes a viernes vivía recluso en una oficina de la que regresaba muy tarde y muy cansado, normalmente cuando yo estaba metida ya en la cama” (85). Los domingos, cuando el padre está en casa, a la niña no le permiten interrumpir su descanso. Cuando finalmente consigue estar en su compañía, éste dirige continuas miradas al reloj. No es de extrañar que lo único que la niña recordará de esta convivencia será “la más absoluta indiferencia mutua espolvoreada de ocasionales episodios de violencia” (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 244).

La carencia paterna no es exclusiva de la relación entre padres e hijas. Es de suponer que del mismo modo marca a los hijos; los pocos que tienen voz en esta literatura dominada por la narración en femenino, no dejan lugar a dudas: “Mi padre era un hombre insoporrible. Estaba muy poco en casa y siempre lo recuerdo enfadado, reclamando algo, protestando”, escribe Alejandro en la novela de Puértolas (*Queda la noche*: 228). En la inquietante y poco frecuente narración puesta en boca de un adolescente —*Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez— queda manifiesta la decadencia de la relación padre-hijo producida bajo las presiones del mundo capitalista. El padre de Fran es un importante hombre de negocios que muy de vez en cuando para en casa. Según Fran, ha dejado de estar al tanto de lo que pasa en la familia: “nuestra casa era una escala entre viaje y viaje y nunca fue a ver a mis profesores ni llegó a conocer bien a los vecinos” (23). Finalmente, el padre abandona a su familia para casarse con una morena algo mayor que su hijo. Éste no aceptará ni siquiera que se la presente. “Puesto que él no había estado casi en mi vida, no me veía obligado a tener que estar yo ahora en la suya. Creo que sólo algunos padres representan a su vez la idea de padre” (150), es la razón que Fran da a su desconcierto, considerando que las raras ocasiones en

que su padre le abrazó y trató de comunicarle su amor no han servido de gran cosa, “no se han convertido en idea” (151).

A pesar de la esperada transformación de la función paterna —en 1980 Elisabeth Badinter anunciaba una «revolución de la mentalidad masculina» respecto a su rol de padre y el nacimiento del concepto de «amor paternal»— la narrativa de mujeres escrita en la actualidad refleja la perpetuación del modelo en que el padre ocupa una posición privilegiada de dominio y de poder (frecuentemente utilizado de manera abusiva) sin mostrar intenciones de una mayor dedicación o afectividad hacia los hijos. El padre sigue siendo muy importante pero a la vez sigue siendo un problema. La literatura femenina representa una denuncia de las actitudes desdeñosas y machistas que ostentan los padres. Tal como anota Silvia Tubert (1997: 51) en este sentido, a partir de una concepción binaria de los sexos se llega a la legitimación de la dominación de un sexo por el otro. El padre monopoliza la función simbólica para mejor ejercer el poder y domina sobre la esposa y los hijos. La violencia generalizada, la falta de aprecio e interés por parte del padre y marido producen en las mujeres una frustración y un miedo a aquel “ser prepotente que no daba razones para sus órdenes y que se comía las mejores tajadas de la mesa”. Es como define su idea de padre la Blanca adolescente de *Recóndita armonía* de Marina Mayoral. Proyectando esta idea en la figura de su posible futuro marido, concluye: “La idea de casarme y tener que vivir a expensas de uno de aquellos seres barrigudos y ordenancistas me llenaba de congoja” (*Recóndita armonía*: 59–60).

«Aquella bestia con la que me había casado»⁵⁵

El esposo mantiene la posición privilegiada del varón, propia de la sociedad patriarcal, de la que se aprovecha, colocando a la mujer en un plano de inferioridad. Los pocos ejemplos de «buenos maridos» ofrecidos por la narrativa española actual son visiblemente idealizados y tan

⁵⁵ Rosa Regás, *Los funerales de la esperanza*: 147.

poco creíbles como para convertirse en su propia caricatura⁵⁶. La literatura femenina representa el matrimonio como una institución en decadencia, incapaz de satisfacer las crecientes ambiciones de la mujer. La figura del esposo comporta rasgos esencialmente negativos de soberbia, insensibilidad, violencia y práctica de adulterio. Su carácter, egoísta e imponente, provoca una revisión de la relación por parte de la mujer con el efecto de la ruptura y la búsqueda de otras vías de satisfacción. Las mujeres están hartas de desempeñar el papel de esposas sumisas, fastidiadas y, con todo, traicionadas por sus maridos que llegan a casa para encender el televisor y recostarse en el sofá con una lata de cerveza en la mano (imagen evocada en *La señora Berg* de Soledad Puértolas: 57). “La realidad resulta ser muy distinta a lo que habíamos imaginado”, reflexiona acerca del tema de matrimonio Raquel, otro personaje de Puértolas (*Queda la noche*: 151), aludiendo a la figura de su marido, siempre “exigiendo y controlando” al que decide abandonar tras veinte años de convivencia.

El cuento de Fanny Rubio *Una razón del amor* representa los rasgos tópicos de la situación de desencanto ante el matrimonio. La narración muestra el proceso de concienciación sobre la inutilidad de seguir en una relación infeliz. Una geóloga, Elena, emprende un viaje a Yemen. Allí, tras hallar una piedra largo tiempo acechada en sus trabajos de laboratorio, toma la decisión de no volver a su vida de casada, que le obligaba a soportar los fastidiosos actos sociales y las traiciones del “señor importante” que era su marido. Las vibraciones de la piedra la conducen a revisar su situación personal. En la realidad alejada de un país extraño, toma la decisión más importante de su vida: “ser ella por vez primera, pasar la prueba de la vida sin pretextos externos, encontrar su voz en soledad” (157). La idea de separarse de la figura mo-

⁵⁶ Puede mencionarse, a modo de ejemplo, el esposo de Eli en la novela de Laura Freixas *Entre amigas*: “bello como un dios griego”, responsable, cuidadoso con los niños y estupendo amante al que “una puede, sin vacilar, confiar su futuro” (21, 25). Esta visión idealizada, al servicio de una representación apologética del matrimonio tradicional (el hombre trabaja y la mujer se dedica a la familia), más que a un modelo de compañerismo, remite al tópico del *príncipe azul*.

lesta del esposo le trae alivio. A su vez, Sofía (Martín Gaité, *Nubosidad variable*), al considerar la derrota de su matrimonio, llega a la conclusión de que en realidad nunca tuvo un interés real en conocer o entender a su marido: “Eduardo me aburre, me aburre de muerte. No estoy segura de saberlo todo de él, pero lo que sé me importa un comino”, declara en un momento de la narración (169). El personaje de Martín Gaité representa la ruptura de la comunicación en el matrimonio y la ambivalencia con respecto al fracaso matrimonial. Tomando como ejemplo las novelas de Esther Tusquets y Carmen Martín Gaité, Estrella Cibreiro apunta a la insensibilidad que convierte a los miembros de la pareja en extraños: “el tedio, la indiferencia y el aburrimiento definen la relación matrimonial cotidiana en estas novelas y sirven como ímpetu doméstico inmediato para la búsqueda intimista que conducirá a las protagonistas hacia figuras femeninas” (Cibreiro, 2000–2001: 587).

Los daños experimentados en la relación de pareja superan el aburrimiento o cansancio para convertirse en muchas ocasiones en un duro y prolongado sufrimiento. No puede olvidarse que la fuerza y la violencia, según recuerda Anthony Giddens, forman parte de todos los órdenes de dominación: “Hay un *continuum*, no un corte brusco, entre la violencia hacia las mujeres y otras formas de intimidación y acoso” (Giddens, 2004: 113 y ss). Para justificar su posición privilegiada en la relación, algunos hombres recurren a la crueldad y a la humillación. Las mujeres deben soportar las invectivas y los reproches de que una “no sirve para nada”, “que si era una loca histérica” “una solterona amargada, que si no tenía el menor valor, ni como artista, ni como persona” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 48), pronunciadas en un tono agresivo. Lo viven como una pesadilla que además de faltar a la dignidad, amenaza su integridad como personas. No tardan en llegar los empujones, los codazos, las bofetadas, “las palabrotas, las procacidades y las risotadas, los golpes de aquella primera vez cuando traté de huir, los gritos y hasta los azotes”, citando, a modo de ejemplo, a Marisol de *Los funerales de la esperanza* (Regás: 146). ¿Por qué se pega a la mujer? Porque no sabe dónde están las tijeras de podar (Amat, *La casa de verano*), porque ha comprado ensaimadas en lugar de bollos (Regás, *Luna, lunera*), porque se queja cuando el esposo llega

tarde (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*) o a causa de las críticas que le hace al marido sobre su forma de vida (Adelaida García Morales, *El legado de Amparo*).

Los múltiples ejemplos de coacción emocional, física y sexual de los hombres, acaecidos en la época de la liberación femenina, invitan a reflexionar sobre sus posibles causas. No todos los autores son propicios a situarlas en el legado del patriarcado. Según Giddens, la gran cantidad de la violencia hoy en día deriva de la inseguridad y de la inadaptación masculinas más que de la perpetuación del dominio patriarcal. “La violencia es una reacción destructiva a la mengua de la complicidad femenina” (Giddens, 2004: 115), afirma Giddens, dando por supuesto (al igual que Lipovetsky: 1999) que socialmente hemos superado el patriarcado y que las divisiones desiguales que aislaban a los sexos han desaparecido sustancialmente (Giddens, 2004: 115). La literatura escrita por las mujeres españolas al filo del milenio lo contradice.

La desesperación hace fantasear a las protagonistas con la muerte del tirano. Para Marisol, ver a su marido cadáver le parece la única solución a sus tormentos. Algunas protagonistas van más allá de la imaginación. La esposa humillada de *El legado de Amparo* (García Morales), reprime sus sentimientos de miedo y hostilidad hasta que Antonio, su marido, se pasa de la raya. Un día, jugando a las cartas, Antonio propone a su contrincante que, si gana la partida, podrá acostarse libremente con Amparo. Antonio pierde y se trae al amigo a casa. Ese mismo día, arreglando una persiana, cae al vacío; su mujer, al “verse humillada y tratada como si fuese una basura” (98) encuentra la energía y la razón para huir definitivamente de la situación.

«Voy a tratarte como la perra que eres»⁵⁷

La violencia sexual constituye una parte fundamental de la opresión a la que están sometidas las mujeres. A través del uso del cuerpo femenino se afirma el sometimiento de la mujer y la su-

⁵⁷ Lucía Etxebarria: *Nosotras que no somos como las demás*: 141.

premacía del hombre en la sociedad patriarcal. Según observa Biruté Cipliauskaitė en *La novela femenina contemporánea*, las autoras perciben la manipulación del factor sexual como una de las causas primarias de la subyugación, investigando su comportamiento, los mitos existentes y las posibles soluciones (Cipliauskaitė, 1994: 166). El acoso adquiere diferentes manifestaciones, desde los piropos inoportunos y groseros hasta la violación, máxima expresión del poder masculino en el ámbito de la sexualidad. La violencia demuestra la incapacidad del hombre para concebir una relación erótica en términos de mutuo ofrecimiento y apunta a la mujer como objeto de placer, utilizado para satisfacer el deseo masculino. El mismo acto sexual, como afirma Bourdieu (2000: 34) es concebido por el hombre como una forma de dominación, de apropiación, de «posesión»⁵⁸. Desde una óptica diferente, Giddens (2004) llega a la conclusión de que la agresión masculina oculta la inadaptación de los hombres a la situación en que la mujer no quiere ni acepta seguir en una postura sumisa: “La compulsividad sexual masculina puede ser entendida como una obsesiva aunque frágil rutina que se ha separado de sus anteriores bases” (106). Además, muchos hombres —sigo a Giddens— se muestran “incapaces de construir una narrativa del ego, que les permita reconciliarse con esta esfera de la vida personal, cada vez más democratizada y reorganizada” (Giddens, 2004: 110). De todos modos, los múltiples ejemplos de la opresión sexual de la mujer aportados por la narrativa actual confirman la permanencia de la relación erótica basada en una jerarquía en la que la mujer sigue en condiciones de inferioridad y el hombre mantiene el derecho de posesión y uso del cuerpo femenino. Para una denuncia de la violencia de género no es menester recurrir a las autoras vete-

⁵⁸ Bourdieu apunta al proceso de socialización que hace distinción genérica en la formación sexual de los individuos: “A diferencia de las mujeres, que están socialmente preparadas para vivir la sexualidad como una experiencia íntima y cargada de afectividad que no incluye necesariamente la penetración sino que puede englobar un amplio abanico de actividades [...], los chicos son propensos a «compartimentar» la sexualidad, concebida como un acto agresivo y sobre todo físico, de conquista, orientado hacia la penetración y el orgasmo” (Bourdieu, 2000: 34).

ranas⁵⁹. Los ejemplos del ultraje erótico están presentes en las obras de todas las generaciones de escritoras, incluidas las más recientes. Para un amplio desarrollo del tema, el lector puede referirse a la obra de Lucía Etxebarria, autora que se estrenó como novelista en el año 1997. A través de varios personajes y diferentes ejemplos narrativos, Etxebarria expone la violencia que la sociedad ejerce sobre la mujer por vía del cuerpo y del erotismo.

A Beatriz, protagonista de la novela publicada en 1998 (*Beatriz y los cuerpos celestes*), la conocemos en un momento de profunda crisis personal, hundida en la incapacidad de reconocer la naturaleza de sus afectos. Habiendo pasado en su adolescencia por traumas eróticos (intentos de violación) y emotivos (familia disfuncional) permanece en un estado de inseguridad emocional que le impide sentirse realizada en la vida. Tanto ella, como su amiga Mónica y su pareja Cat, viven marcadas por “unas relaciones tempranas y forzadas” (247) que repercuten en la inestabilidad o hasta destrucción de la identidad. En reacción a las experiencias sexuales sufridas, basadas en la violencia y el abuso, se niegan, según declara explícitamente Cat, “a mantener intercambios sexuales con hombres” (247). Sólo a través de un minucioso análisis de su propio deseo en el prolongado alejamiento de su realidad familiar y nacional (Beatriz vive cuatro años en Escocia), “sin las coacciones producidas por las mencionadas coordenadas patriarcales”, según apunta Carmen de Urioste, Beatriz consigue recuperarse y aceptar su orientación homoerótica. Así —sigo a Carmen de Urioste— en un idioma extranjero (inglés) y a través de su pareja del mismo sexo (mujer), la narradora alcanza el reconocimiento propio, “no en la identidad con lo establecido sino en la diferencia” (Urioste, 2000: 133).

La narrativa de Lucía Etxebarria ofrece numerosos ejemplos de relaciones marcadas por el dominio masculino que deben ser calificadas —y lo son, aunque para ello las protagonistas tengan que recurrir a los psicólogos— de abuso o maltrato. Cuando el novio

⁵⁹ Para un análisis de las relaciones eróticas en la época sombría del franquismo, véase el estudio penetrante de Martín Gaité (1994 [1987]), *Usos amorosos de la postguerra española*.

neoyorquino de Eva (*Un milagro en equilibrio*), “un famoso músico negro”, disgustado por las continuas pretensiones de respeto y autonomía por parte de ella, la insulta (“I think you are a bitch”: 277) y le pega un bofetón, Eva tiene una chispa de memoria sobre esta conocida experiencia de ser mujer: “Sí, por supuesto que me habían pegado antes. Me había pegado mi padre, me había pegado mi hermano Vicente [...], me había pegado algún novio borracho en la primera adolescencia” (277). En la obra de Etxebarria, prácticamente todas las protagonistas llevan marcas de una traumática experiencia relacionada con los hombres y, de manera especial, con la sexualidad. Son víctimas de violación o de intentos de violación. El acoso sufrido por Beatriz le trae a la memoria el recuerdo infantil de “un señor muy amable que vino a sentarse al columpio de al lado” y terminó llevándola detrás de unos arbustos donde la obligó a “tocarle el sexo” (223)⁶⁰. Cristina (*Amor, curiosidad, prozac y dudas*), a los nueve años de edad, es iniciada en una relación sexual por su primo Gonzalo. Su hermana, Ana, sufre una violación. En consecuencia, el personaje femenino, aparte de asumir la responsabilidad psicológica de los hechos, sintiéndose “culpable y sucia” (*De todo lo visible y lo invisible*: 188), se vuelve de espaldas al legado patriarcal, abandonando a la pareja (Ana en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*) o abriéndose hacia otras formas de satisfacción sexual, en primer lugar, la homoerótica (Beatriz en *Beatriz y los cuerpos celestes*).

«Unidos los dos, víctima y verdugo»⁶¹

Esa misma condena y el consiguiente rechazo del erotismo heterosexual subyace en la obra de Esther Tusquets, autora considerada pionera —en los años setenta— en el tratamiento de la sexualidad

⁶⁰ Catherine Orsini-Saillet (2003: 19), en su análisis de la vivencia del cuerpo en la narrativa de Lucía Etxebarria, advierte la ausencia de reconocimiento social de este tipo de violencia en la España de los años setenta, que es cuando crecieron las protagonistas de esta narrativa.

⁶¹ Esther Tusquets, *Love story*: 30.

femenina en tanto que liberación del orden masculino (control y dominio) y expresión del deseo homoerótico (Navajas, 1996a: 120; Sanz Villanueva, 1998: 97). Tal como dice Isabel Romero (Romero & al., 1987: 351), en la narrativa de Tusquets, y de manera semejante, en la de Ana María Moix, la sexualidad masculina aparece como algo “violento, brutal y sucio, carente de ternura”. El cuento *Love story* publicado por Tusquets en la antología *Vidas de mujer* (1999) ofrece una clave sobre la extraña relación de dominio – sumisión en que quedan cautivas las mujeres. Valiéndose de una metáfora animal —el gavilán acechando a la paloma— la narración representa el deseo sexual como una fuerza funesta que opera entre la mujer y el hombre en términos de víctima – verdugo. Tal como la paloma, “tan estúpida la paloma blanca poniéndose al alcance de su verdugo, yendo por sus propios pasos contados a la muerte, en un ignoro ritual, en un sangriento culto” (29), la protagonista, Marta, se entrega a un hombre bruto y violento que, “enfebrecido de deseo” (35), la posee en la habitación de un hotel. La protagonista, aunque está “muerta de miedo y asco” (34), se somete voluntariamente a este ejercicio de dominación masculina en un perverso juego concebido como herencia y destino femenino, con la convicción de que no existe “posibilidad ninguna de escapar al horror” (29).

También resulta sorprendente y viene al caso mencionar el motivo del placer sexual originado por el sometimiento o la degradación. Algunas autoras representan el goce erótico en términos de dolor o humillación. Para lograr el placer, sus protagonistas necesitan ser dominadas y/o despreciadas por su pareja, a la que obedecen sumisamente. Es una conducta que se acentúa en las adolescentes, en la etapa inicial de la vida erótica. Es el caso de Malena (Grandes, *Malena es un nombre de tango*) que siente deseo sexual cuando la insultan (“Ven aquí, zorra. Aquella palabra acabó conmigo. Cerré los ojos y me dejé hacer”: 431) o Helena (Mayoral, *Recóndita armonía*) que “sólo llegaba al clímax del placer cuando sentía al mismo tiempo el dolor” (133). Helena se acuesta con su jefe, director del laboratorio, el profesor Arozamena, que la utiliza tratándola de forma violenta y autoritaria, humillándola en el trabajo y en el acto

sexual. Cabe insistir en que, en los momentos de intimidad, era siempre ella la que pedía “que la pegase o le hiciese sentir algún tipo de dolor” (136). Blanca, su compañera y la narradora del libro, lo observa con una profunda preocupación, reaccionando con un “no sé por qué” (173) a esta unión del sexo a la violencia y la humillación. En su condición de niña ingeniosa, carece de autoridad y de lenguaje para calificarlo de trastorno sexual que posiblemente requiera una terapia.

Las alusiones al dolor y la sumisión como condicionantes del goce erótico hacen pensar en la tendencia masoquista y en el imaginario de lo pornográfico que se apoya en los estereotipos de la mujer víctima, deseosa de ser dominada, sometida o violada (Lipovetsky, 1999: 35)⁶². Todas esas fantasías que incluyen “la premisa de acabar atada. Princesas secuestradas, verdugos y prisiones” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 167), la atracción por los “seres agresivos y violentos”, “tipos con uniforme, botas de montar y fusta” (Mayoral, *Recóndita armonía*: 173), hombres de características especiales que responden al tipo descrito por Mayoral como: “forrado, bien musculado, de barba cerrada y abundante vello corporal, olor fuerte y, sobre todo, de impulsos violentos” (*En los parques, al anochecer*: 113-114), que producen el “placer indescriptible de sentirme oprimida, estrujada, aplastada por un cuerpo poderoso” (114), remiten a las imágenes y significaciones de la relación sexual propias de la pornografía, centrada en el dominio masculino y la visualización del pene. Según Giddens (2004: 110-113), este tipo de estructuras relacionales que incluyen el consentimiento a ser dominado (la complicidad femenina) e implican que las mujeres sean objetos, y no sujetos, del deseo sexual, hoy en día han sido minadas debido a la transformación de la intimidad (título del libro de Giddens). Es en el ámbito de la pornografía donde permanece esta peculiar visión del placer erótico con las figuras de “mujeres extáticas”, siempre sometidas al falo: “aquí el pene se convierte de

⁶² Lipovetsky (1999: 36) afirma con ello que la pornografía constituye “una empresa de inferiorización de lo femenino”.

nuevo en el falo, el poder imperial que los hombres pueden ejercer sobre las mujeres” (Giddens, 2004: 112).

En esta clave imaginaria debe leerse el cuento de Marina Mayoral *El buen camino*. La protagonista tiene un sueño en que un gorila, rugiendo y ostentando “una verga enhiesta y grandísima” (62) se lanza sobre ella. Al despertarse, la mujer percibe a un obrero pintando el inmueble. Con el pretexto de necesitar agua, el hombre pasa al interior de la terraza. Su descripción, con alusiones directas al pene y un posible goce fálico, contradice la idea estereotipada de la sexualidad femenina⁶³: “Sus hombros eran muy anchos y los brazos se balanceaban al andar. Era muy moreno y peludo [...]. Mis ojos, involuntariamente, se detuvieron en el voluminoso bulto que sobresalía en la entrepierna de su pantalón” (64). El obrero cumple con la idea del macho violento y dominante, orientado a la inmediata satisfacción sexual: “Los apetitos del intruso se manifestaban de forma imperiosa y desconsiderada” (67), afirma la narradora, exhibiendo la morbosa atracción que esto ejerce sobre ella: “Me sentía secuestrada, atacada, violentada” (69). Cuando el pintor se marcha, la mujer vuelve a soñar con el gorila que “con su sexo descomunal”, de un manotazo la tumba en el suelo, arranca sus ropas y “con un rugido de triunfo” la penetra “de un empujón potente y certero” (69).

La narrativa de Mayoral ofrece múltiples ejemplos de protagonistas atraídas por la violencia sexual. El cuento *En los parques, al anochecer* hace referencia directa a la violación percibida como fuente de placer. Una mujer violada en una calle de París descubre que, en el fondo, esta experiencia le ha gustado: “recordaba con un estremecimiento de placer el sabor de su boca, su aliento, la violencia de su abrazo” (112) y mantiene la convicción de que el culmen del placer sólo puede conseguirse con un hombre de impulsos violentos.

⁶³ Lipovetsky (1999: 34-37) define el erotismo femenino en términos de “preludios, la palabra, la espera, la dulzura amorosa, las caricias” sugiriendo que las mujeres no se reconocen en el espectáculo de la pornografía, y que ésta no les produce ninguna identificación ya que se basa en la negación del deseo femenino.

Los roles de dominación-sumisión se revelan en escenas puntuales pero también pueden adoptarse en las relaciones prolongadas como es el caso de Lulú, protagonista de la señalada novela de Almudena Grandes (*Las edades de Lulú*). La historia de Lulú, además de una atrevida representación de la sexualidad, reproduce el modelo de la subordinación femenina manifestada, en este caso, en una tendencia sexual a recibir dolor y humillación. Lulú, inmersa en una relación de dependencia de su amante, y después marido, Pablo, se somete a una serie de experiencias sadomasoquistas en las que la satisfacción se obtiene por la sesión del control a la persona dominante. “Sus palabras sonaban como si fueran órdenes, eso me gustó, y me descalcé” (62), cuenta Lulú, acentuando el factor de sumisión como medio de obtener el placer. La protagonista de Grandes está dispuesta a asumir voluntariamente la violencia y el dolor. En numerosas ocasiones alude al goce derivado de la molestia: “Me dolía, pero no hice nada para evitarlo. Me gustaba” (55). De esta manera, como demuestran Barbara Morris y Lou Charnon-Deutsch (1993–1994) en el análisis de la matriz pornográfica de la novela, Lulú reproduce el elemento masoquista inscrito por el patriarcado en la conducta sexual femenina y colabora con las fuerzas que sostienen su propia opresión (Morris & Charnon-Deutsch, 1993–1994: 303, 313). Lulú adopta el rol de una niña eterna: vistiendo una camisa infantil alude a su condición de sumisa y protegida de Pablo-marido. Cuando “hace algo malo”, no le importa que Pablo la castigue, circunstancia que éste aprovecha solícitamente: “me ponía encima de sus rodillas, me levantaba la falda y me pegaba en el culo” (157). El placer de Lulú deriva precisamente de la subordinación. Juliet Lynd y Carmen Moreno Nuño, en su artículo dedicado a la calificación genérica de la novela, hacen notar que el relato, con la perpetuación de las dinámicas patriarcales del sometimiento de la mujer, reproduce los patrones del género literario de novela rosa y demuestra los extremos a los que puede llegar la cosmovisión rosa en su humillación del individuo (Lynd & Moreno Nuño, 2002: 11 y ss.).

El personaje de Lulú es uno de los más inquietantes: representa una sexualidad y una identidad construidas según la «Ley del Pa-

dre», que se basa en mantener a la mujer en dependencia. En la conclusión del relato, Lulú se somete definitivamente a la “protección” de su marido, el mismo que la hizo pasar por el incesto y los actos de violencia sadomasoquista. En una escena de falso idilio, con el sol entrando en la habitación y una “sonrisa que volvía a ser inocente” (280), Lulú se encuentra vestida en la apretada blusa infantil, símbolo de sus fantasías coercitivas y su condición de objeto sumiso a la voluntad del hombre. La subordinación resulta ser la clave interpretativa del juego narrativo de esta novela (Robbis, 2003: 165) y también, a la luz de otras tantas narraciones en cuestión, la clave de la experiencia femenina en esta sociedad moderna supuestamente igualitaria.

«Entrenada para ello»⁶⁴

No resulta extraño encontrar en esta narrativa a personajes femeninos que se someten con obediencia y resignación a los papeles predeterminados de la esposa o madre abnegada. Se trata de un modelo de feminidad propio del mundo patriarcal, calificado por Germaine Greer (1971) de «castrante». Según Greer, las mujeres, condicionadas por un sistema social represivo, reniegan de su propia sexualidad, y con ella, de la energía vital, con lo cual quedan paralizadas en la condición de “female eunuch”, un sustituto cultural de la feminidad. El sujeto femenino, a fuerza del entrenamiento sufrido desde la primera infancia, renuncia a su propia autonomía, buscando la seguridad y orientación en un proveedor ajeno (Greer, 1971: 56–61, 82). De este modo, por lo general de forma inconsciente, las mujeres desarrollan un cúmulo de cualidades consideradas y valoradas como «femeninas»: sumisión, docilidad, belleza, bondad, obediencia al padre o marido, dedicación absoluta a la familia y renuncia a la vocación propia. En consecuencia, el cuidado de otras personas —niños, ancianos, enfermos y, en general, todos los

⁶⁴ Lucía Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 381.

familiares— recae en las mujeres, con la suposición de que disponen de una sensibilidad y abnegación “por naturaleza”. Como afirma Cristina Brullet Tenas en *Sociología de las mujeres españolas*, varios mecanismos estructurales y personales favorecen la reproducción de estas conductas y perfiles de género tradicionales: “En la familia, en la escuela, en el mercado laboral, en la política institucionalizada, se continúa construyendo una realidad social que relega a las mujeres a puestos subordinados y secundarios” aunque sea de forma más sutil y menos visible que en el pasado (Brullet Tenas, 1996: 306). Es igualmente aleccionador el razonamiento de Paloma Gómez que, en una de las aproximaciones más incisivas al problema de la anorexia, indica las causas de la enfermedad en el rechazo del modelo tradicional de feminidad y no en el anhelo de alcanzarlo, como suele suponerse⁶⁵:

En nuestra cultura, los roles femeninos tradicionales se han ido agrupando en torno a la maternidad y al cuidado de los otros en general, de manera que las personas de sexo femenino desarrollan desde la infancia una serie de actitudes, sentimientos y comportamientos en consonancia con las funciones asignadas *a priori* por la sociedad en que nacen. Mantener a las mujeres en la conformidad con estos roles es de capital importancia para el mantenimiento del orden patriarcal: todos los medios de comunicación (cine, televisión, prensa rosa, radio) sin excepción intentan constantemente reafirmar con sus mensajes la imagen de la mujer como compañera del hombre, que necesita ser madre para realizarse, y cuya función principal es la de dispensadora de afecto y cuidados nutricios que permiten que otros seres humanos se desarrollen como tales, pero sin mostrarla a ella como un ser humano con sus propios objetivos de autorrealización (Gómez, 2001: 78).

⁶⁵ En el artículo “Anorexia nerviosa. Una aproximación feminista”, Gómez (2001) demuestra que el rechazo a la comida de la anoréxica refleja una decisión inconsciente de no participar en la reproducción del modelo femenino impuesto por la sociedad, en el juego de gustar y seducir al varón. En esta óptica, la anorexia esconde una lucha por la propia autonomía, una especie de declaración ideológica al igual que una huelga de hambre.

La narrativa de mujeres opera con esos modelos de sumisión en el nivel de reproducción o bien en el afán de la denuncia, como es el caso de Lucía Etxebarria. En sus narraciones, “la misma historia repetida en boca de tantas mujeres diferentes” origina un proceso de concienciación en el que la mujer, humillada y amedrentada, se da cuenta de haberlo soportado todo porque “estaba entrenada para ello, porque aquél era el trato que había recibido toda la vida, porque había aceptado desde pequeña el papel de víctima” (*Un milagro en equilibrio*: 381). Ruth (*De todo lo visible y lo invisible*), acompañando a su novio en un congreso, arremete contra todas esas mujeres que asumen el rol de “pareja de”, agradecidas por poder vivir la vida de su compañero y dispuestas a servirle de todo, desde secretarías y enfermeras hasta apasionadas amantes:

Ninguna de las allí presentes parecía existir más que en función subordinada. Algunas trabajaban, por supuesto, pero quedaba claro que su labor resultaba sensiblemente menos importante para la sociedad que las de sus maridos, de los que contaron excelencias a Ruth, derrochando sin pudor la vanidad delegada de una vida delegada [...] (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 400).

Estas mujeres que provocan tanto hastío a Ruth reproducen un modelo de dependencia aprendido e interiorizado a lo largo de la vida y contribuyen a la perpetuación de las relaciones *fijadas* (Giddens, 2004: 87). Se trata de una identidad buscada a través de las acciones o necesidades de los demás, propia de los individuos que necesitan una relación para desarrollar el sentido de seguridad que no pueden conseguir de otra forma (Giddens, 2004: 87-90). Ruth lo deja bien claro: “Quién sabe, pensó, quizás esa delegación de la vida propia en otro resulte satisfactoria cuando uno es débil, cobarde, o perezoso. Al fin y al cabo, así se evita cargar con la responsabilidad de los propios actos, con la desolación de dejarse vivir sin ayuda” (401).

Para polarizar la narración en el tema de la identidad femenina, algunas autoras recurren a la construcción de personajes muy contrapuestos en su relación al código patriarcal. Así están representa-

das las hermanas en *El corazón del tártaro* de Rosa Montero o en la novela de Lucía Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*, donde el enfrentamiento de los modelos de feminidad es intensificado por la rivalidad entre la protagonista, Ruth, rebelde e independiente, y Biotxa, una mujer convencional. La rebeldía de Ruth se manifiesta en la oposición a estas figuras de mujeres sumisas: Biotxa y, sobre todo, Judith, su hermana, “su reverso, su contrario, su complementaria” (33)⁶⁶. El personaje de Judith encarna todos los roles sociales comúnmente aceptados por el sistema patriarcal (el matrimonio, la maternidad, la devoción religiosa, la seguridad y el bienestar) conseguidos a cambio de renunciar a las ambiciones personales. Ruth considera la situación de Judith como una versión alternativa de su propia vida: “Ruth podría haber sido una esposa ejemplar, una madre abnegada, un aceite balsámico concebido para engrasar la vida de los demás, para evitar chirridos y fricciones” (33). Sin embargo, desde su condición de mujer independiente, enseguida manifiesta el disgusto por este “mundo de convencionalismos y formalidades” (322) en el que el destino de la mujer consiste en “cumplir el papel” (81) y la satisfacción no es más que una apariencia, a la manera del matrimonio que resulta tan sólo “una servidumbre disfrazada de éxito” (33). Judith, “empeñada en mantener las formas contra viento y marea” (321), no sabe admitir el fiasco de su proyecto vital. Está “entrenada para disimular” (322). El proyecto de Ruth apunta a la libertad, la autonomía y la identidad propia, al rechazo de la dependencia, impuesta o asumida, del hombre. Ruth se define precisamente por oposición a las figuras de Judith y Biotxa, portadoras de los valores patriarcales.

A pesar de los intentos subversivos de Lucía Etxebarria, la narrativa actual refleja la incapacidad de las figuras femeninas para la superación de los modelos impuestos. Sigue patente la premisa de la sociedad patriarcal según la cual la mujer encuentra el sentido de su vida seduciendo y, luego, sirviendo al hombre y criando a sus hijos.

⁶⁶ Para un análisis más exhaustivo de la relación entre hermanas, véase el último capítulo del libro (III.3).

La vigencia de este modelo de feminidad desemboca en la domesticidad y la maternidad⁶⁷ concebidas como misión o vocación. Éstas, según observa Bourdieu (2000: 77), hacen que las mujeres, víctimas de una dominación psicológica, realicen *dichosamente* las tareas subalternas o subordinadas atribuidas a sus virtudes de sumisión, amabilidad, docilidad, entrega y abnegación (Bourdieu, 2000: 77).

Es de notar que el modelo femenino convencional se reproduce en la narrativa actual muchas veces, aunque no exclusivamente, en las figuras de las madres, pertenecientes a la generación educada en la dictadura, cuando se produjo la restauración de la idea decimonónica del «ángel del hogar». “En el mundo de mis padres...” —empiezan varias historias narradas por las hijas abrumadas por ese problemático patrimonio— “los señores tenían una legítima que se quedaba en casa con los niños y les acompañaba a las recepciones” (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 86). Se trata de mujeres que renunciaban a las ambiciones personales y profesionales para dar cabida a la carrera del esposo y cuidar la formación de los hijos. “Para la mujer, la tierra es la familia”, decía el lema de la ideología falangista, evocado por Martín Gaité (1994: 63) en su repaso de la situación de las mujeres en la posguerra española (*Usos amorosos de la postguerra española*). En ese contexto hay que situar a la madre de Lucía (Montero, *La hija del caníbal*), según el testimonio de su hija, una mujer hermosísima y más dotada que su marido, a la que “una educación machista, un ambiente retrógrado y su natural debilidad” (114) dictaron claudicar en sus aspiraciones y someterse a un destino mediocre. La madre de Lucía no aceptó las oportunidades profesionales que se le ofrecían y eligió entregarse a su familia —que “había terminado convirtiéndose en una cárcel para ella”— para no menoscabar a su marido, que terminó acostándose “con estas y con aquellas” (114).

“¿Pero es que a ti te gusta sufrir, mamá?”, pregunta otra de las hijas (Grandes, *Malena es un nombre de tango*) que desfilan por las

⁶⁷ La domesticidad de la mujer y la maternidad, temas centrales del discurso femenino, se discuten en el capítulo siguiente.

páginas de la narrativa actual, atónita ante la postura de su madre que sigue apegada a un marido impasible e infiel, alegando como justificación un ambiguo: “lo hice por vosotros” (595). “Nadie le había enseñado a aspirar a más”, constata Beatriz (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*) respecto a su madre, sumida en un matrimonio infeliz al que sólo sabe reaccionar con lágrimas, “borboteando insultos y reproches” (170). La madre, según la idea desarrollada por Adrienne Rich en su ensayo *Nacemos de mujer*, “representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir” (Rich, 1996a: 340). De acuerdo con los ideales tradicionales de la sumisión y resignación adscritos a la condición femenina, la madre se victimiza a sí misma, comprobando la hipótesis de los sociólogos de que la subordinación no puede producirse sin mayor o menor grado de consentimiento y sólo puede instaurarse si hay un conjunto de representaciones, de realidades sociales, compartidas por dominadores y subordinados (Sáez Buenaventura, 1993: 256).

La narrativa que hemos ido viendo ofrece múltiples ejemplos de mujeres sumisas y sufridas, dedicadas al cuidado de los hijos y entregadas fanáticamente a sus maridos impasibles. A base del mito romántico del amor, se ha creado un sinfín de heroínas cautivadas por la idea de sacrificarse al hombre⁶⁸. Con el imperativo de la maternidad abnegada, la realidad social y, con ella, la cultura, ha edificado la figura potente de la Madre, a la vez víctima y transmisora del orden simbólico patriarcal. En el patriarcado, la madre, encargada de la socialización de los hijos, se convierte en el garante del orden que perpetúa la autoridad masculina y la condición subalterna de la mujer. Al transmitir unas normas de conducta —que favorecen en los hijos la dinámica y la asertividad y, en las hijas, la pasividad y la sumisión— las madres reproducen la ideología machista y refuerzan el poder de los padres. Los textos anali-

⁶⁸ El mito del amor romántico y su papel en la subyugación de la mujer es discutido en la parte II.2. Un ejemplo paradigmático de estas “mujeres propensas a la servidumbre amorosa” (91), entregadas incondicionalmente a un hombre malvado, es Amelia, protagonista de *Dar la vida y el alma* de Marina Mayoral.

zados ponen de relieve la connivencia materna con la tradición patriarcal y con la estructura jerárquica de los sexos; asimismo registran el creciente conflicto entre las madres y sus hijas que comprenden haber sufrido un adoctrinamiento y una imposición del orden (patriarcal) con el que no tienen la intención de seguir colaborando⁶⁹.

A la figura de la madre, guardiana de la ley paterna, encontramos en múltiples narraciones en las que ella transmite el legado del miedo y resignación (“habíamos venido al mundo a sufrir”). Por otra parte, debido a que la maternidad para algunas mujeres supone el único campo de poder y satisfacción, su ejercicio puede implicar violencia simbólica y abusos perjudiciales para la descendencia⁷⁰. “A la Madre del patriarcado —afirma Adrienne Rich— la han visto así sus hijos: dominante, erótica, castradora, sufriente, poseída por la culpa y generadora de culpa” (1996a: 78). Las madres en la narrativa femenina de la España actual aglutinan esas características de un ser atrapado en el dictado de la tradición y el disgusto originado por la conciencia de la humillación, la causada y la sufrida.

Los distintos enfoques de las narraciones consideradas en este capítulo convergen en una afirmación: el orden patriarcal sigue vigente. La mujer, situada en una posición subordinada, sigue siendo objeto de la violencia, tanto directa (física) como simbólica. El testimonio de las escritoras españolas pone en evidencia la replicación de los modelos de conducta que conllevan varias formas de sexismo, machismo y opresión. Hemos ido viendo que el dominio masculino, el poder del *pater*, es asegurado mediante un proceso de socialización por el que pasan las mujeres y en el que ellas mismas participan, involucrándose —en primer lugar como madres, pero también como víctimas pasivas de la opresión— en la perpetuación de un sistema que les perjudica. La literatura de mujeres, en tanto que representación de las pautas culturales y prácticas sociales existentes, arroja luz sobre la experiencia femenina. Para una época

⁶⁹ La complicada relación entre madres e hijas es objeto del estudio en la parte II.3.

⁷⁰ Véanse al respecto los cuentos de Almudena Grandes, *La buena hija* o *Amor de madre*.

que se cree igualitaria, la narrativa en cuestión supone un mentís: pone en evidencia que la violencia sobre las mujeres es una constante en la sociedad y en la cultura. Los episodios de opresión, contados con toda crudeza y desesperación, ponen en tela de juicio la supuesta liberación femenina. A la luz de estas narraciones, uno llega a la conclusión de que la *transformación de la intimidad* (Giddens, 2004) y *la tercera mujer* (Lipovetsky, 1999) y, en general, todas las nuevas posibilidades de relación entre hombres y mujeres, más democráticas e igualitarias, se han topado con un tradicional comportamiento de género por parte de los varones resistentes al cambio (Osborne, 2004: 260) o con algún aspecto genérico de la psicología masculina responsable del impulso incontenible de subordinar y humillar (Giddens, 2004: 114). Asimismo, no deja de ser llamativa la participación femenina en el sostenimiento del dominio patriarcal.

La propuesta general que subyace a estos textos de mujeres consiste en la evidenciación de la violencia, en la denuncia de la opresión como experiencia clave de la mujer en una sociedad y cultura patriarcales. Incidiendo de forma obsesiva en las imágenes de maltrato, acoso, humillación y discriminación, las autoras articulan una (re)visión crítica y con ello, una resignificación del orden que están representando.

«Maravillosa esclavitud»⁷¹: el *ethos* de la domesticidad

The home is her providence. And she is lonely there.
Germaine Greer

En la ideología patriarcal, la identidad de la mujer se establece en función de la familia, a partir del matrimonio y de la maternidad. Se supone que el destino y la satisfacción femeninas se consiguen, primero, seduciendo al varón, y luego, criando a los hijos; por el camino está el servicio ofrecido a todo familiar que se vea necesitado de cuidados. En el «Reino del Padre» la mujer pertenece «por naturaleza» a la familia; cualquier proyecto vital alternativo, en el ámbito profesional, creativo, público o político, queda relegado a un segundo plano. Como consecuencia de un proceso de socialización apoyado en la tradición y en los dictámenes religiosos, las mujeres desarrollan una serie de propiedades que favorecen el cumplimiento de los papeles sociales, primordialmente de madre y esposa, en términos de predisposición o misión. Como he señalado en otro momento, y como afirma Pierre Bourdieu, la lógica de lo que se llama «vocación» es esencialmente social y hace que las mujeres, víctimas de la dominación psicológica, realicen *dichosamente* las tareas subalternas o subordinadas atribuidas a sus virtudes de sumisión, amabilidad, docilidad, entrega y abnegación (Bourdieu, 2000: 77).

⁷¹ Laura Freixas, *Entre amigas*: 160.

La diferenciación de los cometidos sociales entre hombres y mujeres propia del orden patriarcal facilita la estricta distribución de las actividades asignadas a cada uno de los sexos y la consiguiente distinción de sus espacios. El mundo del varón encarna el ámbito de lo público, relacionado con la independencia y la autoridad. La mujer, atrapada en su «vocación» familiar y, sobre todo, maternal, queda confinada al espacio cerrado de la familia, inscrita en el *ethos* de la domesticidad que la define ante todo como esposa y madre. Este discurso, creado en el siglo XIX y consolidado en el XX, establece el estereotipo del «ángel del hogar»⁷², figura idealizada de la esposa-madre-ama de casa que dedica su vida a la felicidad de la familia, consagrándose a ello en cuerpo y alma, “cual si se tratara de un sacerdocio” (Lipovetsky, 1999: 191). El discurso de la domesticidad se basa en el culto a la maternidad entendida como deber natural y, al mismo tiempo, como máximo horizonte de la satisfacción femenina. Lipovetsky (1991: 191) habla a este respecto de una “una religión laica de la madre y de la familia”. Definitivamente, el modelo de la «mujer doméstica», «la madre en el hogar», generalizado en la sociedad occidental en la modernidad, contribuyó a relegar a las mujeres al espacio privado, perjudicando sus posibilidades de realización personal más allá de la familia. “El nuevo arquetipo de feminidad —afirma Mary Nash— invocaba a las mujeres desde rasgos naturales emocionales y de domesticidad, afirmando la subalternidad femenina en contraposición a los hombres, que eran ubicados en el terreno de la racionalidad, la cultura, la política y la ciudadanía” (Nash, 2004: 39). El discurso de la domesticidad, presente en todo tipo de representaciones culturales, operaba con los arquetipos femeninos del mencionado «ángel del hogar», «dulce esposa», «madre amantísima» y, en la versión española, inspirada en Fray Luis de León, en la figura de la «perfecta casada»⁷³. Contra este ideal se

⁷² Sobre la novela domesticada y la figura del «ángel del hogar» en España, véanse: Alda Blanco (1998); María Cristina Urruela (2005).

⁷³ Título de la obra de Fray Luis de León publicada en el siglo XVII. Dice Fray Luis: “Como los hombres son para lo público, así las mujeres para el encerramiento,

han alzado siempre las feministas: Virginia Woolf (1997 [1929]) incitaba a matar al «ángel de la casa» y liberar a la mujer de la reclusión en el espacio doméstico, y Simone de Beauvoir (1998 [1949]) apuntaba a que los trabajos domésticos encierran a la mujer en la repetición y en la inmanencia. En la actualidad, se ha señalado que el *ethos* de la domesticidad, creado en la familia patriarcal, oculta la explotación del trabajo que las mujeres realizan de manera gratuita dentro del hogar (Brullet, 2004: 211).

En España, la promoción del modelo del «ángel del hogar» y el enaltecimiento de las virtudes domésticas femeninas se intensificaron en la época franquista, con la imposición de la ideología falangista ultraconservadora y la consiguiente reprobación de las prácticas liberales. El orden moral restituido confería la máxima autoridad al hombre y obligaba a las mujeres a respetar y acatar la jerarquía discriminatoria de los sexos: “La recuperación del rol de sumisión y recogimiento hogareño para la mujer era, sin duda, la condición *sine qua non* para la continuidad del hombre en su papel de hegemonía familiar y social, como jefe económico y moral del núcleo doméstico y como salvador de los más convencionales cánones de la ética y la moralidad”, observa Rosa I. Galdona Pérez (2001: 120) con respecto a la época de la posguerra española. Es consabida la tendencia del régimen franquista, manifestada en las órdenes ministeriales (1938) y en la militancia de la Sección Femenina⁷⁴, a centrar la actividad de las mujeres en el hogar y la familia.

Curiosamente, este ideal de los siglos XIX y XX, limitador y legitimizador de la subordinación femenina, se mantiene vigente en las representaciones culturales de la actualidad, tanto en los medios de comunicación como en la publicidad y en la literatura. Aunque algunos textos representen posturas más críticas, en general, la narra-

y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y el encubrirse”, cit. por Carmen Martín Gaité (1999: 49).

⁷⁴ En *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaité (1994 [1987]) analiza minuciosamente los preceptos ideológicos del franquismo dirigidos hacia la socialización patriarcal de la mujer.

tiva de las escritoras españolas viene a confirmar que el discurso de la domesticidad está muy arraigado en el imaginario colectivo de la sociedad. Muchas mujeres de esta literatura sienten la obligación de cumplir el modelo de la perfecta ama de casa, lo cual repercute a menudo en crisis de identidad, en depresiones o síntomas de la autodepreciación, generados por la imposibilidad de satisfacer los mandatos sociales o la dificultad de conciliarlos con las ambiciones (u obligaciones) profesionales. De la mano de varios personajes que se entrecruzan en las páginas de esta narrativa, queda expresada la desilusión ante la vida cotidiana y las instituciones que la sustentan: el matrimonio, la familia, la maternidad. Las manifestaciones literarias corroboran los datos alegados por los psicólogos: entre los tres mayores factores que auguran la depresión en las mujeres están: el matrimonio, el nivel socioeconómico bajo y el tener la responsabilidad principal con respecto a niños menores de cinco años (Moreno Hernández et al., 2000: 4). A su vez, Cristina Brullet, en *Sociología de las mujeres españolas*, llega a la conclusión de que la caída de la tasa de fecundidad en los países occidentales industrializados representa uno de los indicadores más claros de que las mujeres ya no están dispuestas a desempeñar el papel tradicional: “No es que no quieran tener hijos. Es que también quieren construirse como personas” (Brullet, 1996: 300).

Obviamente, el modelo de «la mujer de su casa» está envuelto hoy en día en varios conflictos relacionados con la incorporación femenina al mercado laboral, la dificultad de conciliar las obligaciones laborales con las de la familia y la inadaptación de los varones al cambio social (la aún escasa participación masculina en los quehaceres del hogar, su resistencia ante la emancipación femenina, etc.). La situación de la mujer, tanto en la familia como en su relación con el hombre, sigue siendo conflictiva y problemática. Lo que permanece constante es el retraimiento femenino en el espacio privado: en la literatura de mujeres, los problemas particulares de los personajes suplantán al interés social o político. Por ello, en ocasiones, la creación femenina ha sido tachada de «solipsista»: sus protagonistas no despliegan horizontes para un cambio común, mas “viven dedica-

das a desarrollar (o rememorar) su propia vida en el terreno de lo particular y mínimo” (Spitzmesser, 2000: 253). Por otro lado, el énfasis en lo personal e inmediato implica una notoria estetización de la experiencia diaria, una constante presencia de lo cotidiano y lo concreto en la narración.

Por todo lo anterior, y a la luz de los textos literarios examinados, podemos constatar que el patriarcado tiene en la esfera doméstica uno de los espacios más sólidos para la defensa y el mantenimiento del orden establecido. Independientemente de si la mujer opta libremente por la vida en casa o de si asume su papel en el hogar como una carga social impuesta, la domesticidad la encierra en una existencia mediocre y marginal. Es de notar que todo se desenvuelve en una mitología del amor romántico que hace ver la felicidad femenina en el éxito de los devaneos sentimentales, con el matrimonio como meta.

«Mejor monja que casada»⁷⁵

La institución del matrimonio resulta ser uno de los espacios donde la opresión de la mujer se realiza de forma más patente. “Me casé y se acabó”, afirma Amanda en *Bella y oscura* de Rosa Montero: “Yo antes era otra cosa, pero me equivoqué y ya no hay remedio. No me puedo escapar de él. La vida es así. Se acabó” (65). La vivencia del matrimonio atestada por la narrativa de mujeres es penosa y desilusionante; lleva a una rutina agobiante, muy lejos de las expectativas relacionadas con la anhelada categoría de «ser esposa». La desilusión es tan grande como la ilusión con la que estas mujeres, nutridas por las narraciones de corte sentimental, llegan al matrimonio. La realidad, marcada por el desencanto y la soledad, les produce una angustia a la que no saben sobreponerse, reaccionando, antes que con la protesta, con un “llanto entrecortado”, como es el caso de Amanda (*Bella y oscura*: 26).

⁷⁵ Marina Mayoral, *Recóndita armonía*: 60.

La narrativa femenina describe un sinfín de desavenencias y fracasos matrimoniales. Los hombres engañan, las alianzas se rompen, y en casi todas estas situaciones las mujeres se revelan como víctimas de lo sucedido. El matrimonio recibe una calificación decididamente negativa. Las autoras demuestran una actitud desmitificadora y un afán de cuestionar o “hacer saltar por lo aires” la institución matrimonial, según declara Rosa, otra de las mujeres desengañadas de la condición de esposa (Grandes, *Atlas de geografía humana*: 186). “La realidad resulta ser muy distinta a lo que habíamos imaginado, por tópico que sea decirlo”, afirma Raquel en la novela de Puértolas *Queda la noche* (151). Al cumplirse el aniversario de su boda, a los cuarenta y cuatro años de edad, Raquel hace un recuento de su matrimonio sorprendida de lo negativo del balance. “Mi vida es tan vulgar” (150), constata, convencida de que ya nada puede cambiar la monotonía y la mediocridad de su existencia. Habiendo dejado de trabajar tras el primer embarazo, ahora se encuentra desconectada de toda posibilidad profesional: “Me siento atrapada” (150).

La imagen del matrimonio que aparece en la narrativa actual reproduce los tópicos de la opresión femenina: el despotismo y el abuso masculinos, la vejación, el desamparo y la subyugación de la mujer. Por las páginas de los relatos desfila una pléyade de figuras femeninas desilusionadas con la realidad matrimonial, ya sea la suya o la de sus padres. A Sofía (*Nubosidad variable*), su marido le parece un ser extraño e insensible, mucho más entregado a los negocios que a la familia. El aburrimiento y la traición de Eduardo le servirán a Sofía para romper el lazo y buscar la satisfacción en otra parte, concretamente, en la renovada amistad con Mariana y en la escritura. El matrimonio, tal y como constata Estrella Cibreiro con relación a esta novela de Martín Gaité y otra de Esther Tusquets, se ve reflejado como una institución en crisis, minimizada, socavada y constantemente puesta en entredicho:

Por su representación de la institución matrimonial como una estructura en total decadencia y erosión, *El mismo mar de todos los veranos* y *Nubosidad variable* ofrecen un comentario explícito de los cambios trascendentes sufridos por la sociedad española y, más específicamente, por

la mujer, que ha tenido que compaginar el cambio político con las ramificaciones psíquicas que se derivan de las transformaciones sociales y familiares (Cibreiro, 2000-2001: 603).

En la narrativa de Etxebarria, igualmente crítica respecto al matrimonio, las mujeres intentan concebir sus relaciones fuera de esta institución marcada por las relaciones patriarcales de paternidad y propiedad. Creen en la pareja, en la posibilidad de satisfacción amorosa, pero no en un arreglo impuesto arbitrariamente: Ruth “creía en la sinergia. Creía en el amor y en el sexo. Pero no creía en las restricciones y tenía pánico a los compromisos y a las responsabilidades impuestas. No permitía que nada se le exigiese desde fuera” (*De todo lo visible y lo invisible*: 324). Ana, en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, antes de poner en tela de juicio su propia relación, rememora la unión de sus padres, paradigmática en cuanto a la progresiva pérdida de los lazos afectivos entre los cónyuges. “Al principio todo iba bien” (102), pero a él le gustaba mucho salir (y beber), y ella se quedaba en casa. Así que “empezaban a distanciarse cuando todavía no habían acabado de acercarse” (103), recuerda Ana, cada vez más consciente de la realidad perjudicial que representa el matrimonio. La violencia no tardó en llegar; en la memoria de Ana vive el dolor reflejado en el rostro de su madre, golpeada y arrastrada por el suelo.

Las mujeres aguantan el tedio, el desprecio, el maltrato y la humillación. En las narraciones se describen situaciones que rozan la desesperación o el crimen. En el cuento antes mencionado de García Morales, *El legado de Amparo*, la protagonista vive resignada ante la hostilidad y crueldad de su marido hasta que éste se la ofrece a su compañero de cartas. El ejemplo de García Morales, por indecente que parezca, alude a una de las premisas matrimoniales alegadas por Victoria Sau en su *Diccionario ideológico feminista* (2000: 190): en algunos pueblos, el préstamo de mujeres por parte de sus maridos se da como normal y se conoce con el nombre de «hospitalidad sexual». La cultura judeocristiana prohíbe desear a la mujer casada (mandamiento noveno del decálogo judío), ratificando, a su vez, la premisa fundamental del contrato matrimonial, destacada por

Claude Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco* (1969 [1949]), y por Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (2000 [1998]): la mujer es tratada como un objeto de intercambio definido según los intereses masculinos, incluso en nuestra sociedad donde el matrimonio toma la apariencia de un contrato entre personas libres.

En la obra de García Morales, el matrimonio representa una ilusión de felicidad, un falso espejismo que carece de fundamento en la vida real. En la antología de cuentos *Mujeres solas*, la escritora enfrenta a sus protagonistas al fracaso de la relación con el hombre y la consiguiente soledad. El matrimonio es considerado como una “rutina cenicienta”, “unión ficticia” que sólo obedece a la inercia (*La desconocida*: 162). Tras el desencanto, la traición o la violencia, las mujeres se separan de sus parejas, optando por “una vida solitaria y placentera” (Elisa en *La desconocida*: 162) y huyendo del amor que conciben como “una especie de trampa que enseguida enseñaba su otra cara, su cara de sombras, el sufrimiento, los conflictos insolubles y esa manera tan absoluta de absorber sin dejar espacio para la soledad” (Alicia en *Tres hermanas*: 34–35). Incluso Celia, abandonada por su marido, descubre, para su propio asombro, el atractivo de la soledad, percibida como “una mezcla de alivio y descanso” (*Celia*: 80). Mercedes de Grado, en su análisis de los cuentos reunidos en *Mujeres solas*, cree divisar en ellos la «muerte del patriarcado», viendo en los proyectos vitales de los personajes una expresión convincente del feminismo de la diferencia. Según Grado, asistimos “a un espectacular aumento del número de mujeres que rechaza las ataduras con un hombre y deja de forjar su imagen conforme a los deseos de éste, atreviéndose así a construir su identidad en base a sí mismas” (Grado, 2001–2002: 430). Para Grado, estas mujeres han rechazado el matrimonio como fin en sí mismo, abandonando la idea de que sólo casándose podrán realizarse. “¿Y quiénes son estas jóvenes que han decidido transgredir el sacrosanto mandamiento del matrimonio?”, pregunta la investigadora: “Pues son jóvenes profesionales, competentes y competitivas, más seguras de sí mismas, que ya no buscan el Príncipe Azul ni a un marido que les asegure la estabilidad económica” (Grado, 2001–2002: 431). Estas constataciones, por sugerentes que resulten, sólo son cier-

tas en parte. Estas jóvenes ya no son tan jóvenes: casi todas han pasado de los cuarenta. Tampoco “profesionales, competentes y competitivas”: Celia, abandonada por el marido, se siente arrojada a la ruina, “a una intemperie dura y real de la que temía no poder defenderse” (Celia: 89); de hecho, la mujer termina limpiando oficinas. Y no parecen, en absoluto, renunciar a la ilusión de encontrar al Príncipe Azul. Celia misma se enamora de “un hombre de gafas oscuras” que ha conocido en la calle, y Alicia vive “una emoción intensa” respecto a un turista que está acampando en la playa. A raíz de la frustración, las protagonistas de García Morales se retiran del mundo y se instalan en la soltería. Pero esta postura, más que un proyecto vital alternativo, representa una rendición; no a la figura odiada del marido, sino a la vida misma.

El fallo amoroso, la precariedad de las relaciones de pareja, constituyen otros de los motivos recurrentes de la narrativa femenina, y también uno de los temas centrales del debate sociológico actual. Zygmunt Bauman, a través del término acuñado para la posmodernidad, «amor líquido» (*liquid love*), habla de la creciente fragilidad de los lazos humanos, consecuencia del debilitamiento del compromiso personal y del sentimiento de solidaridad: “El fracaso de una relación es con frecuencia un fracaso de comunicación”, apunta el sociólogo (Bauman, 2005: 32), observando que las relaciones “laxas” y “revocables” de la actualidad han reemplazado al modelo de la unión personal del tipo “hasta que la muerte nos separe” (Bauman, 2005: 121). Por su parte, Gilles Lipovetsky afirma que las mujeres, de acuerdo con la dinámica individualista, presentan menos resignación a la hora de soportar una vida de pareja insatisfactoria y prefieren optar por la soledad y la brutalidad de la separación antes que vivir en el desamor (Lipovetsky, 1999: 29-30). En efecto, la literatura indaga en las complicadas relaciones de pareja: el fracaso de la convivencia, la imposibilidad de comunicación entre hombres y mujeres preocupa a casi todas las autoras estudiadas. Muchas veces, el potente desengaño ante el matrimonio equivale a la decepción general ante las relaciones hombre-mujer, ante las pasiones que se desgastan en el tiempo, muriendo “dentro de la

rutina y del desdén” (Montero, *La hija del caníbal*: 312). La pérdida de ilusiones origina un sentimiento de pesar que roza una visión victimista; las mujeres tienden a cargar a los hombres la culpa de los fallos de la vida en común. Lógicamente, las relaciones están retratadas desde una perspectiva femenina, reforzada cada vez más con la conciencia feminista de la subalternidad de la mujer, propia también de la institución matrimonial. Tal y como apunta Susana Reisz con respecto a la obra de Rosa Montero, los temas y problemas que plantean las escritoras con mayor insistencia

no son callejones sin salida de «la condición humana» —por muy presentes que puedan estar en el trasfondo de sus ficciones— sino la penosidad de las relaciones amorosas (incluidas las homosexuales) dentro del marco de los papeles y los intercambios eróticos válidos en una sociedad que se pretende moderna y liberada pero sigue resultando opresiva para las mujeres en general y para los varones de comportamiento desviante (Reisz, 1995: 195).

En esta óptica, Lucía, en la novela de Montero, *La hija del caníbal*, tras el secuestro de Ramón, su marido, decide replantearse su relación con él. Al descubrir la doble vida de Ramón, corrupta y adúltera, Lucía opta por la separación.

Las injusticias y el agobio que produce el matrimonio constituyen asimismo el tema central de los cuentos de Mercedes Abad, reunidos bajo el irónico título de *Felicidades conyugales*. Los textos retratan la infidelidad, la indiferencia y la violencia aparecida en la relación matrimonial. Las historias contadas por Abad son bastante extravagantes; se salen de lo común, generando un desconcierto en el lector y vehiculando una visión crítica a través de situaciones absurdas y grotescas. Anastasia (*Los himenópteros las prefieren orquídea*), después de veinticinco años de matrimonio, y con el beneplácito del psicoanalista, decide asesinar al marido. Luise (*Una bonita combinación*) se dedica a aniquilar a las amantes de su marido adúltero, Albert⁷⁶.

⁷⁶ Cfr. Concha Alborg (2003). Para esta autora, el cuestionamiento y la desmitificación del matrimonio en los cuentos de Abad se realizan desde una perspectiva ridiculizante, más que ideológica (feminista).

En general, la visión de depender del marido, de vivir sometida al varón, provoca en los personajes una reacción de fuerte rechazo. A Blanca (Mayoral, *Recóndita armonía*) que mantiene el recuerdo infantil de un padre tirano y una madre atemorizada, esta idea le produce una “verdadera angustia” (59): “La idea de casarme y tener que vivir a expensas de uno de aquellos seres barrigudos y ordenancistas me llenaba de congoja” (59-60). Blanca no cree en el matrimonio y no se lo plantea ni siquiera cuando finalmente se une al hombre de su vida. “¿Para qué íbamos a casarnos?”, reflexiona al respecto de Germán: “No queríamos tener hijos ni creíamos en la gracia sacramental ni en los placeres de la convivencia” (267). A Blanca le molesta someterse y someter a Germán a “aquella servidumbre de las apariencias” (267). Su talante está centrado en el sentimiento, no en el acto mismo del matrimonio, que, según su experiencia, puede acabar con la pasión y con la libertad (cfr. Álvarez Pérez, 2002: 257).

La narrativa de Marina Mayoral contribuye a la tendencia general de cuestionar y destruir el mito del matrimonio feliz, concebido como coronación del sueño femenino dirigido a la familia y la maternidad. La representación literaria del lazo conyugal forma parte de las experiencias negativas y asimetrías producidas por la sociedad patriarcal. Las escritoras suelen considerar el matrimonio como fuente de opresión, originaria de «esclavitud» doméstica y sexual.

En algunas ocasiones, excepcionales por aisladas, se plantea la posibilidad de un matrimonio cumplido en torno a la exaltación de los valores familiares. Algunos (pocos) personajes (Águeda en *Lo raro es vivir* de Martín Gaité, Fran en *Atlas de geografía humana* de Grandes, Eli en *Entre amigas* de Freixas) representan el matrimonio feliz como una meta alcanzable, como una comunidad de amor y solidaridad a la que los cónyuges se entregan gustosamente, demostrando una extraordinaria disposición al diálogo, la convivencia y sobre todo, la generosidad. No obstante, incluso en aquellas representaciones casi idílicas, queda manifiesta una preocupación femenina por la pérdida de autonomía. Asumir las responsabilidades familiares amenaza la independencia, económica y personal, de

la mujer, reduce su competitividad profesional y la somete al trauma de la clausura. Por lo tanto, aunque el matrimonio y la familia representen un valiosísimo potencial, crean una cierta ambivalencia.

«Me siento atrapada»⁷⁷

La idea de dedicarse, en primer lugar, a la familia y al hogar, les provoca a las mujeres sentimientos contrapuestos, de amor y odio simultáneamente. Por un lado, la familia sigue siendo muy importante: las encuestas sobre valores alegadas en *Sociología de las mujeres españolas* ponen de manifiesto su prioridad (Alberdi, 1996: 64). Por otro lado, es notable el creciente disgusto ante las injusticias y la discriminación que las mujeres sufren en el ámbito hogareño donde se les encarga la mayor parte del trabajo doméstico y la mayor parte de las responsabilidades familiares⁷⁸. Otra característica, denunciada ya por Patricia Spacks (1980: 92) respecto a las novelistas anglosajonas del siglo XIX, persistente en algunas narradoras actuales, es concebir el matrimonio y la familia como una especie de imperativo moral que ofrece a la mujer la oportunidad del desarrollo personal a través de la dedicación.

Gabriela, en la novela de Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra*, es una de las mujeres sumidas en estas contrariedades. Como maestra comprometida con el proyecto educativo en la Segunda República (la novela transcurre entre los años 1923-1936), lucha contra la ignorancia y la marginación femeninas. Sin embargo, como ella misma confiesa, en su vida privada se atiene al esquema tradicional: “un matrimonio es para toda la vida, un hijo es un grave obstáculo para el divorcio” (175). Acepta que su marido, líder de la revolución de mineros, renuncie a la vida familiar, envuelto en las

⁷⁷ Soledad Puértolas, *Queda la noche*: 150.

⁷⁸ Geraldine Nichols llama la atención al fenómeno de la doble jornada laboral (profesional y doméstica) de las mujeres. Según dicen los estudios, las mujeres dedican al trabajo doméstico cinco veces más tiempo que los hombres (Nichols, 2003: 195).

causas políticas, y que sea ella exclusivamente quien atienda la casa⁷⁹ y a la hija de ambos. El abandono y la soledad generan en ella los sentimientos de injusticia y oposición: “¿Qué nos pasa a las mujeres que nos echamos encima más de lo que debemos?” (174). Avanzada en las ideas emancipatorias, Gabriela en su propia vida no es capaz de sobreponerse al *ethos* del ama de casa y, sobre todo, de la madre. “Yo no podría dejarle a Ezequiel la niña y subir a la Plaza a charlar con las amigas. Sé que sería justo pero no podría, no me fiaría, no me interesaría. Ser madre es una gloria y una condena al mismo tiempo” (174). Gabriela encarna esta ambivalencia interna de saberse autorizada a reivindicar la independencia y, sin embargo, encontrarse paralizada ante el ejercicio de la libertad. “Había luchado por imbuir a las mujeres en mis clases de adultos la conciencia de sus derechos. Y sin embargo, ahora me veía atrapada en mi propia limitación” (175), confiesa, abatida. La protagonista de *Historia de una maestra* representa la etapa de transición entre la estructura familiar tradicional, marcada, según anota Inés Alberdi, por las relaciones de dependencia económica, moral y psicológica, hacia una nueva estructura de relaciones con mayor peso de reciprocidad y equilibrio entre los varones y mujeres (Alberdi, 1996: 43-44)⁸⁰. Gabriela participa de dos realidades: el deseo de autonomía y el imperativo moral de la entrega, adscrito a la mujer respecto a la familia: “La libertad de pensamiento sí. Pero es peligroso traspasar, en favor de esa libertad, los eternos tabúes que rigen la dualidad malo-bueno, propio-impropio” (176), dice la mujer manifestando sus escrúpulos.

En otro texto, publicado en 1999, con el significativo título *La rebelión (Mujeres al alba)*, Aldecoa retrata a otra mujer, más coherente con su pensamiento y por tanto más resuelta en su actitud. La pro-

⁷⁹ En la óptica de la protagonista, la casa representa el lugar de acogida, amparo y protección. En una de las numerosas ocasiones cuando Gabriela, tras buscar inútilmente a su marido, vuelve sola a casa, afirma: “Me pareció que regresaba de un viaje en busca del refugio de mi hogar” (215) [subrayado mío: M.P.]

⁸⁰ Alberdi advierte que los viejos estereotipos de género persisten y continúan perpetuándose actualmente en algunas familias de tipo tradicional (Alberdi, 1996: 44).

tagonista del cuento decide salir de casa a trabajar fuera, tras independizarse sus hijos. Es una mujer sencilla que, no obstante, ha sabido sacar conclusiones de su vida reducida a servir y atender a los familiares, mientras su marido iba a la taberna porque “se le caía la casa encima” (17). Ahora esta idea del trabajo femenino (exterior y pagado) le parece extraña al marido, la llama «rebelión». Pero la mujer no desiste: “yo aquí no sigo, que no, hijo mío, que no. Que estoy harta de trabajar en solitario” (17). La “rebelde” quiere salir de casa, del espacio percibido como una carga y una obligación, aunque sólo sea para “hablar con alguien y ver otras ventanas y otras puertas” (18). El trabajo profesional se convierte en el reto fundamental de toda una generación de mujeres y el núcleo de las reivindicaciones feministas apuntadas a romper con el destino del «ángel del hogar». Bajo este concepto metafórico del «ángel del hogar» se esconde una realidad bastante prosaica —de cocinera, fregona, lavandera, institutriz y enfermera— como dijo Adrienne Rich, ella misma atrapada en la perpleja experiencia de la domesticación. “Lo único que notaba —escribe Adrienne Rich en su clásico *Nacemos de mujer*— era que me absorbían ocupaciones erróneas y necesitaba desesperadamente desprender de mi vida todo aquello que no fuera esencial” (Rich, 1996a: 65).

En la novela *Entre amigas*, Laura Freixas ofrece una descripción muy ilustrativa de este desconcierto femenino relativo a la familia, planteado en forma de elección excluyente: la familia o el trabajo. La protagonista de la novela, Eli, vive dedicada al cuidado de sus hijos y tareas de la casa. Para poder cumplir con las obligaciones familiares ha dejado el trabajo profesional. Desde el principio de la novela, se cuestiona a sí misma: “¿Quién soy yo? ¿Qué estás haciendo con tu vida?” (7). Insiste en poner de relieve la melancolía e insatisfacción que produce la vida de una ama de casa, alude a su fallida vocación de escritora. La vida se le aparece como un papel, abundan expresiones con carga negativa como “vergüenza”, “condena”, “atada”, “despreciada”, “esclavitud”. Un día, Eli recibe una invitación para ver la exposición de su antigua amiga. El encuentro de las dos mujeres servirá de escena para confrontar dos posturas frente

a la maternidad y la familia. Tina, su amiga, representa el reverso de Eli: es una mujer liberada, sin hijos, que ha logrado una independencia económica y ha sabido hacer realidad su sueño de ser pintora. En el primer momento, ante el elegante sobre de la galería de arte, Eli se siente avergonzada, imaginando a Tina “en la apoteosis de su gloria, brillando en medio de su exposición”, mientras ella se seca en el delantal “las manos enrojecidas y rasposas” (10), convertida en “lo que despreciábamos más en el mundo, tanto, que ni siquiera nos molestábamos en discutirlo: en un ama de casa” (15). No obstante, pronto descubrimos que el éxito de Tina es ilusorio. La notamos inútil y egoísta: sólo vive para satisfacer sus propios placeres y sus inciertas ambiciones. Es más, nos dicen que Tina estuvo embarazada de André, el actual marido de Eli, pero abortó ya que nunca había pensado en crear una familia. Tina encarna a la mujer despreciada por el discurso de la domesticidad, discurso éste que pretende encaminar a las mujeres al matrimonio y a la maternidad. Tal como anota Mary Nash en este sentido, cuando una mujer no se acopla al destino natural o divino de la vida retirada en el hogar en abnegado servicio a los suyos, provoca la desgracia, con su transgresión de las normas de comportamiento de género (Nash, 2004: 46).

Cuando Eli y Tina finalmente se citan en un café, Eli realiza una defensa acérrima de su proyecto vital. Asegura que hay “algo más importante [...] que el prestigio y el dinero” (159): justamente, la vida entregada a la familia, esa “felicidad pequeña y viva” (182), emocionante como el olor que acoge a los familiares cuando vuelven a casa por la noche. Intenta convencer a su amiga de que “hay rutinas muy agradables” (142), recreando escenas idílicas con los niños jugando, y con el marido haciendo planes para el futuro, cogidos de la mano o, simplemente, paseando abrazados “sin pensar en nada, uno empujando a Oriol en su cochecito, el otro con Clara de la mano, frenando el paso para adaptarlo a sus pasitos diminutos, entusiastas, jadeantes” (142). Ante la vida de Tina, percibida como huera y solitaria, Eli comprende con sorpresa que la felicidad, aunque nunca se le ocurriera representársela de esta manera, era precisamente esa vida entregada al amor de los hijos, en comunión

con el marido, en el reino de la casa. La condición para encontrar satisfacción en ese rol es, según Eli, elegirlo libremente. Refiriéndose a su madre, menciona que “se pasaba la vida quejándose y no le faltaba razón. No había deseado lo que tenía” (151). En cambio, si una se lo plantea con conocimiento de causa, como elección consciente entre un conjunto de posibilidades vitales de índole variada y valor distinto (elección ética, por tanto), puede contar con una vida satisfactoria. A cambio de la libertad y la despreocupación, una recibe “muchas cosas... que compensan [...]. Es una esclavitud, qué duda cabe, pero una esclavitud... —Eli busca la palabra: ¿maravillosa?” (160).

En las figuras de Eli y Tina, Laura Freixas ha confrontado dos ideologías. Se ha servido del género novelesco para exponer los argumentos a favor y en contra de un proyecto vital que identifica la familia con la renuncia a la vida pública y profesional. En su elogio de la resignación ofrecido a la amiga, Eli llega a renegar de sus deseos. En relación a su vocación profesional, dice que se siente agradecida con André, su marido, por haberle salvado de “esa identidad falsa, vanidosa y llena de sufrimiento, en la que estuve a punto de extraviarme” (138). El personaje de André, forzosamente ideal y nada fidedigno, resulta decisivo para propugnar esta filosofía de “felicidad pequeña” que Freixas vehicula con la novela: “bello como un dios griego”, “su silueta erguida de esquiador”, “sus manos a las que una puede, sin vacilar, confiar su futuro” (21, 180 y 25). Encima, cuidadoso con los niños y, claro está, estupendo amante.

Los argumentos alegados por Eli para defender su abnegación en el rol de esposa y madre se suman a las imágenes del idilio familiar. El carácter doctrinal, sin embargo, se sobrepone aquí al literario y los personajes no alcanzan una calidad artística por encima del *tipo* que han de representar. Son más bien dos formas de pensar que dos personajes con vida propia, y la trama se articula más como una tesis que como una narración. Ante el dilema ocasionado por la figura de Tina, la narración pierde la ambigüedad representada al principio. La confusión inicial de un ama de casa sometida a la revisión de los modelos culturales femeninos cede a la presión de un

discurso tendencioso que aparta o hasta invalida el malestar de la mujer “hundida en la mediocridad más absoluta” (15), condenada a desempeñar su papel vital entre cuatro paredes. No obstante, en el oído del lector, suena la conclusión burlona que Eli ofrece al cuento de “La Cenicienta” que ella misma lee a su hija al principio de *Entre amigas*. “¿Qué pasó después?”, le pregunta la niña. Recibe una respuesta convencional, pero en el interior de su madre, una voz sarcástica responde: “Y después, la Cenicienta siguió hirviendo arroz y fregando platos” (12).

« Una cárcel para ella»⁸¹

El replanteamiento de los roles familiares propio de la actualidad genera, según los sociólogos (Lipovetsky, 1999; Brullet, 2004), un descrédito de los comportamientos machistas y un proceso de transición hacia un ideal igualitario y participativo, un modelo de familia democrática y no patriarcal. No obstante, señala Lipovetsky (1999: 230), por significativos que resulten, los cambios siguen siendo lentos y limitados: la inercia de los hábitos culturales y el conservadurismo de las mentalidades hacen prorrogar la división sexual de los roles familiares en que las mujeres continúan asumiendo la mayor parte de las responsabilidades en la educación de los hijos y en las tareas del hogar. “Los comportamientos familiares en España reproducen a menudo los esquemas del pasado”, anota Cristine Brullet en su análisis de la maternidad en Occidente. “Se reproducen comportamientos sexistas por causa de la interiorización y reproducción de las normas aprendidas en la infancia” (Brullet, 2004: 225).

La literatura femenina manifiesta una significativa desconfianza hacia la familia. En buena parte de los textos, la familia está reflejada como mecanismo opresivo que mantiene la violencia del sistema

⁸¹ Rosa Montero, *La hija del caníbal*: 114.

patriarcal y restringe las posibilidades de la mujer. Las narradoras ponen en tela de juicio los conceptos normativos de esta institución social, estructurada en torno al matrimonio, la autoridad del padre y la división sexual del trabajo. Con el incremento de los derechos individuales y una mayor conciencia feminista, aumenta en las mujeres el deseo de buscar la satisfacción más allá de los patrones tradicionales. En consecuencia —y la literatura deja constancia de ello— se produce una crisis del modelo de familia convencional, responsabilizada de la domesticación y marginación del sujeto femenino. Las protagonistas, muchas veces marcadas negativamente en la infancia, renuncian a crear su propia familia. “No quiero casarme ni tener hijos”, declara rotundamente la pequeña Blanca en *Recóndita armonía* de Mayoral: “Ser monja [...] me parecía más atractivo que convertirme en esposa y madre” (60). La muchacha persistirá en su decisión aunque, de adulta, al final de la novela, encuentre al «amor de su vida», Germán.

Beatriz (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*) no aguanta “la atmósfera gelatinosa, irrespirable” (214) de su casa y a los dieciocho años de edad decide marcharse a otra ciudad. Quiere perder de vista a su padre y a su madre, cosa que “había estado deseando durante años” (20). Esta aversión procede, en primer término, de la calidad de la convivencia familiar, afectada por la violencia del padre y la pasividad de la madre, además de por el desamor: “Había un odio que flotaba permanentemente por la casa, a veces contenido y a veces desatado” (124). A la madre de Beatriz no se le ocurre rebelarse ante su condición de mujer humillada y traicionada. Como católica acérrima, asume el papel de esposa y madre en términos de obligación moral. Es llamativa esta relación entre fe religiosa y sumisión de la mujer al hombre, aunque éste, como es el caso del padre de Beatriz, tenga otras mujeres y, en general, se desentienda de la familia. Este modelo familiar, retratado por Etxebarria como una penosa combinación de machismo, convencionalismo y cristianismo, en efecto, refleja las enseñanzas de una iglesia católica ultraconservadora e idealizadora del papel de mujer como madre

y esposa, muy vigente en España durante el régimen franquista (Brullet, 1996: 295). “Lo importante era la renuncia, la sumisión a un poder ajeno, impuesto y absoluto, que exigía la entrega de lo íntimo en nombre de los sagrados valores de la obediencia familiar” (101), constata Beatriz, en una de las ocasiones en las que rememora los años vividos en el seno de su familia.

Desacreditando a la familia tradicional, Etxebarria arremete contra la manera en que se socializa a las mujeres, sometiéndolas al ideal de humildad y servidumbre. A la madre de Beatriz “no le habían enseñado otra cosa” (85) más que ese papel de madre solícita y acompañante incondicional, un amor “hecho de dedicación, obediencia y respeto” (86), cualidades que, según observa Beatriz, van, por supuesto, de la mujer al hombre y no al contrario. Esa denuncia de la sumisión aprendida que influye en la posición desfavorecida de la mujer en la familia y en la sociedad, se rastrea en varios de los textos analizados. Normalmente, es una notificación dirigida a la generación anterior, a las madres de las protagonistas. La de Lucía (Montero, *La hija del caníbal*), mujer hermosa y estupenda actriz, ha dejado su carrera para no menoscabar a su marido (también actor) y cumplir con el papel de madre y esposa. A ojos de Lucía, son tres los factores que se confabularon para que claudicara: “una educación machista, un ambiente retrógrado y su natural debilidad” (114). El padre de Lucía, como tantos otros, no pretende corresponder al amor recibido: mientras su esposa se somete al destino mediocre de un ama de casa, él anda con otras mujeres. Con el tiempo, como es de esperar, la familia termina “convirtiéndose en una cárcel para ella” (114).

Las muchas frustraciones relacionadas con el desaire y la insatisfacción sufridas en la familia, las mujeres las resuelven con “lágrimas y gritos” (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 124) y con “ataques de nervios” (Montero, *La hija del caníbal*: 115). Pocas veces demuestran el valor necesario para separarse del marido y marcharse a vivir por su cuenta. “Mi madre se ha ido dejando arrastrar por mi padre y por la vida” (34), afirma la protagonista de *Una vida inesperada* de Puértolas. Salvo casos excepcionales (la madre de Lucía,

cumplidos los sesenta años, “en un arranque de valor o hartura inesperado” (115) hace sus maletas y se marcha a Mallorca), las mujeres permanecen en la familia aunque ésta represente una relación disfuncional o abusiva.

Además de estar reflejada como una institución represiva para las mujeres, la familia resulta incapaz de solucionar los problemas de sus miembros, tanto a nivel individual como relacional, y tanto entre padres e hijos como entre los esposos. Hay una insistencia en el proceso de la desintegración de la familia: sus miembros aparecen enfrentados entre sí, los padres incapaces de desempeñar adecuadamente su tarea de formación respecto a los hijos. Las mujeres, cargadas con el peso de la crianza, a la hora del conflicto quedan desautorizadas en el ejercicio del poder, tanto por sus maridos como por los hijos (según la «Ley del Padre»). Los niños, afligidos por las dificultades emocionales, pierden la seguridad y la fe de encontrar apoyo en el seno de la familia. Cuando —en el cuento de Josefina Aldecoa *El juez*— a un niño de siete años, ante la pretensión de separarse, los padres le preguntan con quién prefiere quedarse, este responde, desanimado: “Con ninguno de los dos” (107). La imagen literaria de la familia, según confirma Carmen de Urioste en su análisis de la narrativa española de los años noventa, refleja la crisis y la transformación de la familia española desde una célula social de desarrollo hacia una comunidad simplemente instrumental, apuntada a solucionar los problemas económicos derivados del paro o de la carestía de la vivienda (Urioste, 1997-1998: 467). Clara Sánchez, en *Últimas noticias del paraíso*, ofrece una imagen paradigmática de esta familia actual, prácticamente disuelta, incapaz de responder a las necesidades de sus miembros y de afrontar con éxito los problemas ocasionados por los cambios sociales. El protagonista y narrador de la novela es un chico de veinte años. Su padre trabaja fuera, casi nunca está en casa, y finalmente abandona a la familia. Su madre, obsesionada por mantener la belleza del cuerpo, más que a su hijo, dedica el tiempo y atención a las sesiones de gimnasio donde flirtea con el monitor. El hijo tiene que afrontar en solitario las tensiones de la adolescencia agravadas por los factores

externos: el capitalismo, el paro, el egoísmo, la violencia, la incomunicación, la falta de perspectivas para el futuro, etc.

Buena parte de la narrativa femenina representa a la familia como institución disfuncional que debe ser superada por conceptos más democráticos y participativos, correspondientes a las nuevas aspiraciones de los individuos. No obstante, es tan sólo un proyecto lanzado al aire con el que suelen cerrarse las narraciones enfocadas principalmente en la crítica del modelo tradicional. Es llamativo que esta literatura, aparte de negar lo heredado, no ofrezca modelos positivos, alternativos al patrón patriarcal, como podrían ser las familias monoparentales, reconstituidas, o incluso homosexuales que, como sabemos por otro lado, constituyen un modelo cada vez más extendido en la realidad social.

«Estoy cansada, inmensamente cansada»⁸²

Las novelas que hemos ido viendo destacan y repiten las imágenes de marginación y clausura generadas por la experiencia de la domesticación. El mismo concepto de la casa, símbolo, a la vez, de prisión y refugio, está envuelto en la ambigüedad. En el discurso de la domesticidad, reproducido por algunas autoras actuales (Freixas, *Entre amigas*, Martín Gaité, *Lo raro es vivir*⁸³), la casa representa el

⁸² Lucía Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 138.

⁸³ Jacqueline Cruz, en el artículo “Replegando la voz: Carmen Martín Gaité y la cocina de la escritura”, observa que *Lo raro es vivir* marca un regreso en la visión emancipatoria de la escritora. Águeda, la protagonista de la novela, se entrega a la familia, renegando de su “juventud emancipada” y relegando al segundo plano su vocación de escritora. Cruz hace notar que para Águeda también el trabajo doméstico adquiere prioridad sobre la creación, lo que constituye un importante viraje desde *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*, donde las labores del hogar se describían como castradoras para la mujer. Según Cruz, en *Lo raro es vivir* se restaura el orden tradicional – Águeda asume deliberadamente la pasividad que Martín Gaité criticaba en los ensayos y novelas anteriores: “Del cuarto de atrás a la cocina, de la rebeldía contra la marginación a la cómoda instalación en la esfera

máximo horizonte de la realización femenina. No obstante, buena parte de las protagonistas de la narrativa actual (en primer lugar debe citarse a los personajes creados por Lucía Etxebarria) se resiste al modelo restrictivo que las recluye en el ámbito de lo privado, en tareas insignificantes y repetitivas, *asignadas* y no *elegidas* por la mujer (cfr. Sau, 2000: 28). A su vez, según manifiestan algunas autoras, el hogar, como centro de las actividades femeninas, representa para la mujer un espacio y una experiencia conocidos y dominados, por tanto, estimulantes para la creación. Otorgándole a la vida cotidiana el papel protagonista, las escritoras introducen en la cultura un mundo hasta entonces marginado —la casa, la cocina, el pormenor— no sin asombrar a los agentes masculinos⁸⁴. Para Bárbara Zecchi Monleón (2000: 441), esta vertiente que visiona la domesticidad como fuente de un lenguaje femenino alternativo a la lengua del padre, compone, junto con la narrativa femenina que protesta y rechaza el orden tradicional, el «feminismo doméstico», propio de la época más reciente.

La mujer actual —«la tercera mujer» en la denominación de Gilles Lipovetsky— supone un mixto de avance igualitario y de continuidad en la desigualdad en la que la carga doméstica sigue ocupando el lugar central: la preponderancia de la mujer en la esfera doméstica sigue siendo escandalosa, afirma el sociólogo (Lipovetsky, 1999: 222). La emancipación femenina, la libertad sexual y la formación profesional de las mujeres hacen que la reclusión en el espacio de la casa con un sinnúmero de tareas a desempeñar les

tradicionalmente considerada como femenina, Carmen Martín Gaité traza un círculo de 360 grados que la aleja de los espacios conquistados con anterioridad” (Cruz, 2002: 269).

⁸⁴ Véase esta cita de la novela de Clara Sánchez, *Últimas noticias del paraíso*, donde el narrador adolescente, Fran, llega a decir: “me parecía que las casas no estaban hechas para los hombres, tan sólo para las mujeres y los hijos hasta que madurábamos lo suficiente como para no estar en ellas. Eran demasiado femeninas con tanto detalle y visillos y jabones de olores y manteles bordados y cristalería. A un hombre le iba lo impersonal: habitaciones de hoteles y ropa que desaparecía sucia y aparecía limpia y planchada” (*Últimas noticias del paraíso*: 29–30).

resulte cada vez más molesta. El trabajo doméstico —que se suma al trabajo profesional en la práctica de la doble jornada— responsabiliza a las mujeres del cuidado de los hijos (y otros familiares que se vean necesitados de ello), el apoyo a su carrera escolar, la administración y el mantenimiento de la casa —la compra, la cocina, la limpieza, etc.— y también, según añade Pierre Bourdieu (2000: 121), el cometido de mantener la solidaridad y la integridad de la familia, conservar las relaciones de parentesco y todo el capital social, organizando toda una serie de actividades sociales, tanto corrientes (como las comidas en las que se reencuentra toda la familia) como extraordinarias (como las ceremonias y las fiestas).

La sobrecarga de tareas domésticas repercute sobre la salud física y mental de las mujeres, generando un sentido de represión y un profundo malestar, marcado por el estrés, la crisis de ansiedad y el pesimismo vital generalizado. Las mujeres describen su condición de madres y esposas en términos de esclavitud doméstica, sinónimo de pesadilla⁸⁵. La monotonía insoportable de los quehaceres hogareños queda registrada en largos párrafos de textos que reproducen, minuto tras minuto, la pesadez y la rutina de este cometido social⁸⁶:

Hay tantos momentos en que la vida suena a hueco... Las mañanas de los lunes, sobre todo. Se oye una radio, se abren grifos, avanzan los relojes, me cepillo el pelo, busco los calcetines de los niños, tuesto pan, avanzan los relojes, huele a café, como en millones de casas a esa hora, a mi lado está el hombre con el que elegí pasar mi vida, y quisiera echarme en sus brazos, decirle: ¿así que era esto?, ¿esto es todo?... Pero ya se ha ido, ya oigo el motor del coche, y siguen avanzando, como carcomas, los relojes... (Freixas, *Entre amigas*: 14).

⁸⁵ Lo confirma Carmen de Urioste en su análisis de la escritura femenina del final del milenio: “La mayoría de las mujeres protagonistas de los textos analizados accede a la escritura como una manera de constatar y expresar la desilusión ante la vida cotidiana” (Urioste, 2004: 205).

⁸⁶ Bárbara Zecchi Monleón (2000: 453) recuerda en este contexto el arte francés y norteamericano de los años setenta que exponía al público las tareas domésticas femeninas registradas en sus mínimos detalles.

En la novela de Puértolas *Una vida inesperada*, la secuencia de actividades rutinarias con las que la protagonista llena la mañana, ocupa seis páginas de texto (302-306). “Los sábados por la mañana doy una vuelta exhaustiva por el barrio”, empieza el tramo de la narración al que sigue un largo itinerario de la protagonista por: la farmacia, la papelería, correos, el banco, el supermercado, etc. La insistencia en describir detalladamente las minucias y los quehaceres femeninos constituye un *lugar común* en la narrativa de esta autora, inclinada a representar a las mujeres en un estado de alienación, sumidas en el cansancio crónico y el desencanto. Tal como sugiere Mercedes Monmany a propósito del cuento de Puértolas *El inventor del tetrabrik*, de esta forma la autora consigue describir la parálisis, el tiempo muerto y el vacío más absoluto que rigen la vida de la protagonista: “se nos retrata a la perfección toda la angustia y neurosis cotidiana, todo el sinsentido que ha dejado a su paso una *debacle* privada” (Monmany, 1999: 15). La protagonista, abandonada por el marido, recorre compulsivamente los espacios de la casa, con la cesta de la ropa para lavar o con la ropa planchada, subiendo a ordenar los armarios o bajando a recoger la mesa. Mediante ese ajeteo, reflejado casi en forma de un trastorno obsesivo, la mujer pretende superar la desazón, el miedo y la desesperación. Por si fuera poco, confiesa alimentarse con agua y yogur descremado ya que, encima, se siente gorda. El personaje de Puértolas manifiesta el agobio y el abatimiento de la «mujer en su casa». Tal como había constatado Germaine Greer, la mujer se siente sola en el reducto de su casa (Greer, 1971: 222). A la pesadumbre del tedio se suman hoy en día los nuevos imperativos, entre otros, la juventud, y la belleza (cfr. Lipovetsky, 1999: 194). No es de extrañar que el personaje de ama de casa⁸⁷ roce los registros de la manía.

Los trabajos domésticos encierran a la mujer “en la repetición y en la inmanencia” (Beauvoir, 1998: 127). Destinadas a reproducir

⁸⁷ Germaine Greer comenta que la expresión misma de «ama de casa» debería considerarse tan chocante como la de «negro de plantación». Véase el capítulo sobre el “Trabajo doméstico” de su libro *La mujer completa* (2000: 205).

lo monótono y lo banal, las mujeres sufren a la vez explotación, alienación y crisis de identidad; el hastío que les produce el servicio doméstico no concuerda con la condición del «ángel del hogar» adscrito por la tradición e inculcado socialmente. El registro inmediato de la experiencia cotidiana, nimia y supuestamente insignificante, se convierte en un símbolo polivalente de la feminidad, en su doble faceta de maldición y revelación del universo de la experiencia diaria⁸⁸.

En la novela de Etxebarria *Amor, curiosidad, prozac y dudas* se dan cita todos los síntomas característicos de la tediosa existencia del ama de casa actual⁸⁹. Ana, de treinta y dos años, esposa y madre de familia acomodada, no encuentra satisfacción en la vida que lleva. La relación malograda con su marido y las labores domésticas la ahogan en un estado de confusión y melancolía: “Es muy aburrido vivir cuando no tienes nada que hacer y nadie en quien apoyarte. Mi marido y mi hijo, ya lo sé, pero ya no me basta” (175). Su ritual diario, compuesto de numerosos pasos repetidos —“hacía las camas, quitaba el polvo, ponía la lavadora, planchaba la colada, pasaba el plumero por las estanterías” (202)— se convierte en una rutina agobiante, ausente de toda trascendencia. Encerrada en casa todo el día, está harta de desempeñar el papel insustancial de proveedora de bienes y servicios, sin acceso a la vida pública ni posibilidad de desarrollo personal. “Lo cotidiano es lo no extraordinario, lo que no constituye acontecimiento”, recuerda María Ángeles Durán en su prólogo al libro *Literatura y vida cotidiana* (Durán, 1987: 15).

⁸⁸ La escritora polaca, Jolanta Brach-Czajna, en su novela-manifiesto *Szczeliny istnienia* [*Grietas de la existencia*] (1992), ha propuesto reapreciar el valor de la experiencia diaria de la mujer, su trajín cotidiano, elevándolo a la categoría filosófica de «estar en el ser» («bycie u bytu») en una re-creación literaria absolutamente innovadora. Sobre la articulación positiva de los quehaceres femeninos hablaré más adelante, en el apartado «Hay rutinas muy agradables».

⁸⁹ Otro ejemplo, menos desarrollado pero igualmente sugerente, del síndrome del abatimiento y marginación femenina dentro de la familia, encontramos en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité en el personaje de Sofía.

Este ámbito de vida social que no deja memoria singularizada, que se funde día tras día hasta alcanzar la fascinante condición de millonariamente repetido y al mismo tiempo imperceptible, es la vida cotidiana. En este ámbito, en esta cotidianidad es donde las mujeres, por adscripción social, están instaladas: donde viven a diario su vida de diario, dejando escasa memoria de su vivir personal y colectivo (Durán, 1987: 17).

La narración de Ana conlleva esa neurótica enumeración de los quehaceres hogareños, una minuciosa descripción del universo de lo nimio donde cualquier descuido toma proporciones de calamidad. Ana, instruida social y mediáticamente⁹⁰, intenta cumplir con su cometido de perfecta ama de casa. En una exposición irónica que roza los límites de la parodia, nos ofrece detalladas instrucciones de cómo, por ejemplo, arreglar una abolladura sobre la madera: “hay que aplicar un trapo blando húmedo, procurando que empape la madera. Acto seguido hay que colocar otro trapo grueso, también humedecido, y aplicar la plancha de vapor caliente” (98). La rutina de las labores domésticas, tal como había sugerido Greer, puede alcanzar aspectos de un trance hipnótico (Greer, 1971: 223). Para contarnos la práctica de la compra, Ana llena varias páginas de texto con un registro minucioso de los productos que pasan por el lector electrónico de la caja: “cerveza para Borja, coca-cola light para mí, Casera cola sin cafeína para el niño, detergente saquito Eco (envase más ecológico, producto más natural), bayeta gigante suave Cinderella”, etc. (135). Luego nos describe con todo detalle cómo introduce los artículos en una bolsa de plástico, lo difícil que es desdoblarlas, etc. (136).

Ana no disfruta de la compra; su actitud es compulsiva: en lugar de seleccionar atentamente (¿con gusto?) los artículos, se abandona

⁹⁰ Germaine Greer hace notar esa influencia de los medios en que “cada pocos minutos, un anuncio de televisión ilustra cuál es la norma y muestra qué hay que hacer para cumplirla, ajustándole las clavijas al «ama de casa» [...]. En un anuncio tras otro, la persona que ejecuta esas tareas mecánicas y rutinarias es una mujer con una sonrisa bobalicona” (Greer, 2000: 205-206).

a la obsesiva y mecánica repetición de acciones. A pesar de que probablemente haya sido socialmente «programada» a considerar que la compra constituye la mayor diversión femenina (Greer, 2000: 223), es obvio que experimenta un perjuicio, sufre. La escena de la compra hace pensar en una especie de dependencia frenética o actividad realizada bajo un imperativo ajeno. Otra vez remito a las reflexiones de la feminista australiana incluidas en *La mujer completa*: “Si alguien de verdad piensa que ir de compras es divertido, basta con que observe el lenguaje corporal y la expresión facial de las mujeres en el supermercado, en un gran almacén o en un centro comercial. Lo que verá reflejado allí no será satisfacción por el cumplimiento de un anhelo, sino estrés. Se lo aseguro” (Greer, 2000: 228).

La actitud obsesiva de Ana pronto cede al abatimiento y la languidez: “estoy cansada, inmensamente cansada y sólo quiero ir a casa y tumbarme en la cama y olvidarme de latas y de congelados y de productos para la limpieza, y cerrar las persianas y los ojos y sumergirme en la nada, arropada por capas y capas de oscuridad que vayan asfixiándome lenta y dulcemente” (138). A esta protagonista, le corresponden los capítulos titulados de un modo significativo como: “G de gastada y gris”, “H de hastío”, “L de lágrimas”, “Ñ de ñoñería”, “R de rota, rencor y rendida”. Ana muestra los síntomas centrales de la depresión: la caída del ánimo, la pérdida de energía, el interés, los trastornos de sueño y de apetito, agravados por el sentimiento de ansiedad. “Llevo un mes sin dejar de llorar y apenas puedo comer. Todas las noches me meto en la cama y lloro, lloro, lloro y lloro” (199). Aparte del desánimo general, experimenta baja autoestima que frecuentemente va de la mano con la depresión. No se considera más que “una mosquita muerta” (91), cree aburrir o decepcionar a sus hermanas.

En los momentos de lucidez, Ana considera que quizás no tenga razones para sumirse en la desesperación. “Tengo un marido maravilloso y un niño guapísimo y una casa que podría salir fotografiada en *Elle* decoración, y sin embargo, no sé qué me pasa, sólo

tengo ganas de llorar” (140). El ama de casa, según confirman los psicólogos, forma parte de la población más propensa a sufrir estados depresivos. La privacidad y la domesticidad aumentan el riesgo de la enfermedad (Dio Bleichmar, 1993: 272-273). El trabajo monótono y poco valorado⁹¹, la rutina y el aislamiento, días en soledad y falta de comunicación, la limitación de su propio desarrollo: todas estas circunstancias, unidas a la falta de aprecio por parte de los familiares, derivan en un sentimiento de tristeza y vacío interior, y, de allí, en la depresión. He aquí la otra cara del bienestar familiar (cfr. Urioste, 2000: 128). Curiosamente, según dicen los estudios, las mujeres casadas viven menos años y menos sanas que las mujeres divorciadas o las que no tienen hijos; asimismo presentan el doble de enfermedades, sobre todo mentales. Las amas de casa son la población que más tranquilizantes y antidepresivos consume (Gómez, 2001: 80). Éste es también el caso de Ana: sólo con la ayuda de las pastillas consigue superar el agobio e imaginarse otra realidad, más autónoma y creativa: “Acurrucada en el sofá me invento otra vida, otro nombre, otra personalidad. Imagino que no me he casado. Y que he estudiado [...]. No tengo a un hombre a mi lado ni lo necesito, porque no soy la señora de nadie y no dependo de ninguno” (271). La adicción a las medicinas la conduce a una casa de salud: el psiquiatra diagnostica una crisis nerviosa y su marido pretende inhabilitarla. Pero Ana resulta más fuerte de lo que pensaba. Toma la decisión de abandonar al marido y todo lo que él representa: el desamor, la dependencia, la insustancialidad de su existencia. Las dos hermanas aplauden esa valentía de ser, por primera vez, “ella misma, ajena a las imposiciones de los demás” (314). Cristina, que representa en la novela la feminidad emancipada y transgresora, comenta, sarcásticamente: “Ana finalmente se ha dado cuenta de que en la vida de una mujer debe haber algo más que armarios y coladas” (294).

⁹¹ Según Bourdieu, el hecho de que el trabajo doméstico de la mujer no tenga una equivalencia monetaria contribuye a devaluarlo, incluso ante sus propios ojos (Bourdieu, 2000: 122).

«Hay rutinas muy agradables»⁹²

En contraposición con la tendencia a considerar la experiencia de la domesticidad como únicamente restrictiva, algunas autoras divisan en las tareas domésticas una oportunidad creativa de representar —con un discurso nuevo, alternativo al masculino— un espacio y una experiencia tradicionalmente marginados. Es a partir de los años setenta (Zecchi, 2000: 453), cuando la casa adquiere en el mundo literario y artístico occidental una nueva dimensión. Una nueva corriente feminista revaloriza el mundo doméstico que, por ser casi exclusivamente femenino, hasta entonces había resultado trivial e insignificante para la cultura dominada por los hombres⁹³.

La poética femenina siempre ha estado marcada por las frecuentes y exactas referencias al mundo circundante. Con respecto a Mary Carmichael⁹⁴, Virginia Woolf observó que se movía, “de modo muy sutil y curioso, por entre las cosas desconocidas o nunca registradas” y que se encendía al contacto de pequeñas cosas, sabiendo mostrar que “quizás no eran tan pequeñas después de todo” (Woolf, 1997: 127). Al considerar que se trata de un mundo inédito en la literatura, las escritoras se han dispuesto a representar la experiencia directa de la mujer en un marco referencial personal, doméstico y cotidiano⁹⁵ (cfr. Bobes Naves, 1994: 39).

⁹² Laura Freixas, *Entre amigas*: 142.

⁹³ Germaine Greer, en *La mujer completa*, menciona a las feministas “pachamama” (Madre Tierra) que pretenden realzar el carácter creativo de las habilidades tradicionales de las mujeres: hornean pan, tejen, cosen, etc. No obstante, para Greer, la lucha por restituir su prestigio y su valor representa otra causa feminista que se está perdiendo (Greer, 2000: 101).

⁹⁴ Escritora ficticia de la que se vale Virginia Woolf para examinar las características de la creación femenina.

⁹⁵ Para el análisis de la experiencia cotidiana en la poética femenina remito a los estudios de Alicia Redondo Goicoechea - “Mujer y espacio narrativo” (Redondo, 2000) e “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas” (Redondo, 2001), así como al relevante análisis de María del Carmen Bobes Naves (1994): “Novela y poética femenina”.

Muchas novelas femeninas efectivamente describen con detalle el espacio personal de la mujer. En *La hija del caníbal* de Rosa Montero hemos visto colecciones de productos de belleza que Lucía utilizaba con el objetivo de mantenerse joven: “todos esos frascos, frascuitos, botellones, tubos, estuches, cajas, pomos, tarros, ampollas, envases y botes” (210) que —para la protagonista— eran la representación misma de su vida⁹⁶. En *La buena hija*, de Almudena Grandes, la colección de cosméticos representa para Berta el único dominio de la privacidad que le fue arrebatada por su madre tiránica. “No tengo marido, no tengo hijos, no tengo amigos, no tengo trabajo, no tengo nada que sea mío excepto este armario, y la manía de coleccionar gilipolleces olorosas en tarros de cristal” (*La buena hija*: 188), confiesa la mujer, aferrada a esta simbólica representación de su feminidad disipada (Berta es una solterona entregada a los cuidados de la madre). Como en muchos otros textos, se detallan aquí todos los objetos de la colección:

Allí, sobre tres pequeñas baldas de plástico blanco, me esperaban diecinueve tarros de cristal transparente, todos de tamaños y formas diferentes, con distintos tapones y contenidos: discos de algodón blanco, bolas de algodón de colores, sales de baño de fresa, y de frambuesa, y de frutos del bosque, polvos de talco con aroma a zarzamora, diminutos jabones perfumados con aspecto de conchas marinas, y de frutas, y de flores, manzanitas de madera con olor a manzanas de verdad, limoncitos de madera con olor a limones de verdad, virutas de madera con olor a madera de verdad, corazones de parafina soluble rellenos de aceite estimulante de color rojo, medias lunas rellenas de aceite tranquilizante de color azul, estrellas rellenas de aceite tonificante de color amarillo, tréboles rellenos de aceite relajante de color verde, todo cien por cien natural, tan pequeño, tan limpio, tan mono, sobre todo tan mono... (Grandes, *La buena hija*: 187-188).

⁹⁶ Compárese con este fragmento de la novela de Puértolas *La señora Berg*: “Maquillarse le llevaba casi una hora entera y desplegaba sobre el mármol del tocador multitud de tarros, polvos compactos y sueltos de todos los colores, pinceles, lápices de ojos y de labios, brochas de diferentes tamaños, pequeños cepillos circulares, y al fin emergía, salía del cuarto de baño” (179).

He reproducido este extenso pasaje porque es muy ilustrativo para la insistencia con que se representa este mundo de lo pequeño e insustancial que debe completar, en este caso, la existencia “penosa” y “prescindible” (187) de la desilusionada Berta. Grandes pone de manifiesto esta característica de la expresión femenina que apunta a representar los interiores frente a los exteriores, a describir minuciosamente el mundo visto desde *dentro*, los espacios “marcados por la feminidad” (Redondo Goicoechea, 2001: 28). Para Alicia Redondo, lo que explica la constante presencia de una multitud de pequeñas cosas, de los objetos de recuerdo en el espacio privado femenino es la búsqueda de compañía. La creación femenina lleva la marca esencial de la forma femenina de estar en el mundo, que es un «vivir en comunión». En su estudio “Mujer y espacio narrativo” Redondo hace notar, por ejemplo, la frecuente presencia de “cajitas que muchas mujeres poseemos, y algunas coleccionan, en las que se pueden guardar esos pequeños objetos que atesoramos así como reproducir la expresión espacial simbólica femenina por excelencia del *dentro*” (Redondo Goicoechea, 2000: 231).

Varias escritoras reproducen este modelo de la poética femenina donde lo nimio, lo inmediato y supuestamente insignificante cobra el valor de una figura existencial capaz de revalorizar la experiencia diaria en términos filosóficos. Se nos ofrecen numerosas escenas del trajín de cocinar, limpiar, comprar y cuidar, propio de las ocupaciones tradicionalmente femeninas. Eli (Freixas, *Entre amigas*) representa su trabajo culinario de forma tan precisa que la narración llega a aparentar una receta⁹⁷. Para dar una imagen sosegada, la señora Berg (Puértolas, *La señora Berg*) es retratada con un gran canasto de ropa que hay que coser y planchar, con la sugerencia de que remendando y arreglando la ropa de sus hijos, la señora Berg “se sentía útil, providencial, poderosísima” (23). Esta imagen de paz y equili-

⁹⁷ “La cebolla estaba quemando; aparté la sartén del fuego y eché el contenido de una lata de tomates. Pensé automáticamente en todo lo que tenía que añadir: tomillo, laurel, ajo picado, vino blanco, sal y pimienta, un pellizco de azúcar” (Freixas, *Entre amigas*: 9-10).

brio conseguida a través de las tareas hogareñas se ve reflejada en varios textos de Puértolas, tanto en el sentido de la carencia —la protagonista de *Una vida inesperada* lamenta no haber cumplido con el modelo de ama de casa⁹⁸—, como en el sentido de la satisfacción. En el cuento *Gente que vino a mi boda* la costura se convierte en símbolo de complacencia que, además del disfrute instantáneo, supone una revelación a nivel existencial: “en aquellos primeros ratos de costura conseguí salirme del desorden que me cercaba y aturdí y me impedía ser feliz. [...] En aquellos ratos de costura se me reveló ya el orden del mundo” (Puértolas, *Gente que vino a mi boda*: 236).

Las manifestaciones de la autorrealización femenina en el espacio doméstico que evocan las imágenes de paz, sosiego y refugio confirman la opinión de Lipovetsky cuando dice que la actividad de las mujeres en la vida doméstica prosigue en nuestros días porque a través de ella las mujeres pueden construirse un mundo propio, “marcar sus fronteras, disponer un interior conforme a sus gustos, erigirse en maestro de obras respecto a todo un conjunto de actividades cotidianas” (Lipovetsky, 1999: 237). Por otro lado, según observa Mágara Russotto, este elogio de lo doméstico y lo circundante, el registro inmediato de la experiencia misma desgajada de la interpretación, parece negar todo programa de emancipación feminista, por lo que tiene de amable aceptación del mundo (Russotto, 1993: 84–85). Esta tendencia a limitarse a lo íntimo e individual es responsable de la calificación solipsista imputada a la literatura de mujeres a lo largo de su historia. Ana María Spitzmesser observa que la narrativa de mujeres está centrada exclusivamente en la vida privada del yo femenino sin tomar en consideración los grandes

⁹⁸ “Pero tengo esa nostalgia, la del hogar perfecto, la de no haber sido la perfecta ama de casa cuyo ilimitado y profundo universo se encierra en el hogar, la nostalgia de no haberme pasado muchas tardes de domingo ordenando la ropa blanca en los armarios, o cocinando tomates para luego guardar en botes de conserva, o mermeladas, como a veces me veo en los sueños” (Soledad Puértolas, *Una vida inesperada*: 243).

significantes sociales tales como la religión, la conciencia, el capital, el trabajo, el sexo, la justicia o el poder: “Se trata en general de seres insolidarios en perpetuo estado de hibernación social” (Spitzmesser, 2000: 253).

«Preservaba mi paz refugiándome en la indiferencia»⁹⁹

Se puede afirmar que, por lo general, la literatura femenina está centrada en un cuestionamiento interior y la búsqueda de identidad individual, poniendo un mayor énfasis en lo personal que en lo social. Las autoras tienden a representar la esfera privada y los problemas particulares de los personajes que dominan el interés político o social. Salvo algunas excepciones¹⁰⁰, se cultiva la intimidad y el

⁹⁹ Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra*: 205.

¹⁰⁰ Entre las escritoras que demuestran una mayor conciencia política y social hay que mencionar a Rosa Montero, Lucía Etxebarria y Belén Gopegui. Rosa Montero, escritora y periodista, desde las primeras entregas narrativas se ha servido del argumento literario para proporcionar una visión crítica de la realidad española, indagando en los problemas de la actualidad política y social, tales como la corrupción, la delincuencia, los abusos del poder (*La hija del caníbal*), la prostitución, la droga, la violencia doméstica (*El corazón del tártaro*), etc. Lucía Etxebarria realiza en su narrativa una profunda y perseverante crítica de la sociedad, sobre todo en lo que atañe a la mujer, las prácticas e imposiciones patriarcales, pero también respecto al funcionamiento inmoral de los medios de comunicación, los mecanismos arbitrarios del mundo del arte literario, cinematográfico, etc. Por su parte, Belén Gopegui representa un caso aislado de autora muy comprometida social y políticamente que transgrede la tradición del arte femenino centrado exclusiva o mayoritariamente en la experiencia y en la problemática de la mujer. En sus obras, Gopegui narra y discute los problemas más vigentes de la actualidad española (el capitalismo, el paro, la competencia, el vacío social, la atomización ciudadana, etc.) e internacional (sus personajes son capaces de hablar de la guerra de Chechenia o de la de Zaire). Su entrega narrativa del 2004, *El lado frío de la almohada*, está dedicada a la revolución cubana, representando un ejemplo de lo que se entiende por «la literatura social». Otra curiosidad a destacar es la novela de Esther Tusquets publicada en 1997, *Con la miel en los labios*, que, en contraposición con su obra

subjetivismo, mostrando una ostentosa indiferencia respecto a las cuestiones sociopolíticas, ideológicas o trascendentales. No obstante, es de notar que el individualismo y el «ensimismamiento» de la creación literaria representan una característica ampliamente encontrada en la narrativa posmoderna, no solamente femenina. En el ámbito español, varios críticos han puesto de relieve esta particularidad, reprobando el egoísmo y aislamiento de la narrativa en la que “falta una visión testimonial, crítica y problemática de la realidad” (Sanz Villanueva, 1996: 260). Algunos han hablado de la *reprivatización* de la literatura (Mainer, 1994), afirmando que la narrativa actual “está centrada en el yo y en la definición del ser como ente personal y no como un ser social” (Gullón, 2005: 274). El protagonista posmoderno se indaga a sí mismo, en su ambiente cercano y cotidiano. Según sostiene Pozuelo Yvancos, la literatura de lo privado y de lo íntimo está ocupando el centro dominante hoy del mismo modo que en los años sesenta lo ocupó «la novela social», es decir, su contraria, mucho más anclada en ambientes y procesos colectivos (Pozuelo Yvancos, 2004: 50).

Ubicando el interés narrativo en la intimidad del «yo», la literatura de mujeres converge con la tendencia posmoderna a individualizar o hasta privatizar el discurso, sólo que en el caso de la creación femenina ha sido una dirección marcada desde sus comienzos, relacionada con la tradicional vinculación de la mujer con la esfera doméstica y su apartamiento de las funciones y espacios públicos. En el contexto de la continua reclusión en las actividades familiares y hogareñas, no es de extrañar que las novelistas hayan

anterior, tiene muy presentes los problemas políticos de la sociedad. Sus protagonistas discuten apasionadamente sobre la historia —remota y reciente— del Estado español y sobre las posibles vías de reformarlo. Esta imagen colectiva de conductas y preocupaciones sociales (la novela transcurre en el ambiente universitario en los estertores del franquismo), según afirma Santos Sanz Villanueva, tiene un valor testimonial hasta ahora inédito en la autora (cfr. Sanz Villanueva, 1998: 17-18). En otras escritoras se detectan componentes de interés social en relación con los temas puntuales como pueden ser la droga, el paro, la violencia, etc.

optado por escribir sobre su experiencia más directa, centrándose en los asuntos personales. Por práctica general, según observa Alicia Redondo en el prólogo a la antología de literatura femenina *La vida escrita por las mujeres*, el acontecer exterior es vivido en la escritura femenina en relación con los sucesos internos, casi siempre afectivos. Lo mismo sucede con la concepción espacial: “no es sólo en los escenarios geográficos donde sucede la vida, sino dentro de la casa y en la metáfora espacial de dentro del cuerpo, en el espacio interior de los sentimientos” (Redondo, 2004: 23).

“Yo preservaba mi paz refugiándome en la indiferencia tentadora de mi madre. Nos sentábamos en sillas bajas a la sombra de los árboles y cosíamos las dos. [...] voluntariamente aisladas de los insistentes presagios de nuestros hombres” (Aldecoa, *Historia de una maestra*: 205). En esta cita de la novela de Aldecoa, quedan manifiestas las principales ideas que sirven de base para el ensimismamiento y la pasividad de las protagonistas y sus subsiguientes decisiones de quedar al margen de los asuntos de alcance social o político. Mientras el marido de Gabriela se compromete con la lucha republicana, involucrándose en una revolución de mineros, ella prefiere el «refugio» de su casa, albergándose en la «indiferencia» y «aislamiento». En un contexto parecido, en el agitado año 1936, cuando todos respiran un ambiente de revolución, las dos protagonistas de *Recóndita armonía* de Marina Mayoral, Blanca y Helena, no pretenden mostrar mucho interés por el conflicto que pronto dividirá al país. A los hombres sí “les inquietaba el rumbo que tomaba la vida política” (126) pero “tanto a Helena como a mí los disturbios políticos nos sirvieron de cortina de humo para ocultar preocupaciones no confesables” (127), es decir, los patéticos amoríos que viven con el jefe del laboratorio en que trabajan. Cuando finalmente las dos mujeres deciden desplazarse al frente como enfermeras, no se molestan en considerar las causas de la guerra ni en sopesar las razones de uno u otro bando del conflicto sino en ganar la fama de guapas y, por tanto, exitosas en sus nuevas relaciones afectivas.

La narrativa de las autoras más representativas de la literatura femenina en España de las últimas décadas del siglo XX —Carmen

Martín Gaité, Adelaida García Morales, Almudena Grandes, Marina Mayoral, Soledad Puértolas, Rosa Regás y muchas más— está centrada casi exclusivamente en la esfera privada, en la indagación sobre la identidad y las relaciones personales. Lo que interesa es la realidad interior, la exploración de la intimidad, un objetivo que, en vista de la inconsistencia emocional e identitaria de los personajes, parece intencionado. Respecto a la obra de Carmen Martín Gaité, José Jurado Morales observa que esta tendencia al individualismo ha ido acentuándose con el tiempo. En las últimas novelas de la escritora, el foco de interés se centra en el individuo, produciéndose un distanciamiento del referente externo: “Lo que importa es todo el cimiento intimista que sustenta las historias de unos personajes que precisan primero vivir en soledad para después acceder a los demás” (Jurado Morales, 2003: 434). Desde una óptica diferente, la marcada tendencia al individualismo y la concentración en el propio yo puede ser considerada como reflejo de una postura egoísta o narcisista que deriva en un rechazo de la responsabilidad social. Así se ha calificado la literatura femenina en España de los años 70, en la que, a diferencia de la obra de autoras anteriores tales como Carmen Laforet, Ana María Matute o Dolores Medio, “no hay preocupaciones sociales de reforma o de protesta ante las injusticias del mundo, no hay una trascendencia de su intimismo” (Ruiz Guerrero, 1997: 175). Probablemente siga siendo actual el diagnóstico proporcionado a la literatura de la democracia por Isabel Romero y sus colaboradoras en 1987: estas autoras han conseguido esa habitación propia de la que hablaba Virginia Woolf, pero no han alcanzado el segundo presupuesto al que esta misma autora aspiraba y aconsejaba a las escritoras: llegar a ver a los seres humanos no siempre en relación entre ellos, sino en relación a la realidad. Demasiado obsesionadas por bucear en la intimidad en busca de su propia identidad, crean mundos cerrados que no llegan a cuestionar a fondo: “en exceso aferradas a la inmediatez, todavía no han dado el salto cualitativo a la imaginación, por falta de capacidad para distanciarse” (Romero et al., 1987: 355).

«Mujer parida, en casa y tendida»¹⁰¹

Entre las premisas y prácticas relacionadas con el fenómeno de la domesticación, el lugar central pertenece a la maternidad institucionalizada, propia de las culturas patriarcales en las que son siempre las mujeres las que asumen la responsabilidad del cuidado de los niños. El discurso patriarcal, además de vehicular una imagen idealizadora de la maternidad (incluido el embarazo), opera con los estereotipos de la «buena» y «mala» madre, y desprecia a las mujeres sin hijos a las que considera como incompletas o fracasadas. Los partidarios de la domesticidad dejaron claro —observa Mary Nash (2004: 40)— que la propia felicidad de las mujeres y su realización como personas se efectúa en la esfera doméstica, a partir del matrimonio y de la maternidad. A lo largo de los siglos y en todas las culturas de corte patriarcal, se ha identificado a la feminidad con la maternidad, viendo en la segunda el camino fundamental para la realización de las mujeres. En esta óptica, ser mujer equivale a ser madre. El feminismo ha puesto de relieve esta imposición: “a partir de una posibilidad biológica —la capacidad reproductora de las mujeres— se instaure un deber ser, una norma” (Tubert, 2004: 111). Los críticos del patriarcado verán en ella el principal obstáculo para la liberación de la mujer, apuntado a otra equivalencia: «maternidad = dependencia = opresión» (Moreno Hernández, 2000: 2).

Huelga decir que la experiencia de maternidad marca la vida de la mujer de una forma irreversible. El embarazo y la crianza de los hijos significan cambios en todos los ámbitos vitales, atañen la realidad corporal, la intimidad de las relaciones en la pareja, la familia y la situación económica y laboral. “Desde este carrusel hormonal y vital al que de pronto me encuentro subida, no me veo capaz de escribir de otra cosa que no sea lo que estoy viviendo” (21), confiesa la protagonista de *Un milagro en equilibrio*, novela de Lucía Etxebarria publicada poco tiempo después de dar a luz la autora. Con la incorporación de las mujeres al mundo de la creación literaria, he-

¹⁰¹ Lucía Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 127.

mos ganado la posibilidad de contemplar este fenómeno «de primera mano». Es uno de los temas que —citando a Rosa Montero— “está emergiendo ahora de las profundidades de la mente de las mujeres: ¿cómo nos sentimos de verdad, en lo más hondo, frente a la maternidad y la no maternidad? ¿Qué mitos, qué sueños y qué miedos se ocultan ahí, y como podemos expresarlos?” (Montero, 2003: 142).

No cabe la menor duda de que la maternidad supone una condición y una experiencia sumamente problemática. La mujer convertida en madre resulta —en palabras de Adrienne Rich— “una víctima de sentimientos más complicados y subversivos” (Rich, 1996a: 98). Además de los trastornos psicosomáticos surgidos en el proceso de gestación, parto y crianza, la mujer debe superar el malestar relacionado con las imposiciones que la sociedad ejerce sobre una madre. Se verá sometida a toda una serie de limitaciones: la dificultad de conciliar sus obligaciones laborales y familiares, la confrontación de su concepto de maternidad con las exigencias de la sociedad, el agotamiento, la posible aversión a los hijos. Si, a su vez, la mujer no desea o no puede tener hijos, lo más probable es que su condición de mujer quede definida en términos de carencia y que ella misma se considere una fracasada¹⁰².

El pensamiento feminista ha generado varias propuestas para abordar la cuestión. Tras la «matrofobia» inicial difundida por el fundacional libro de Simone de Beauvoir *El segundo sexo* (1998

¹⁰² Véanse al respecto las consideraciones de Rich (1996a): 356–360. Varios textos literarios aluden a esta condición de mujeres «incompletas» o disminuidas en su feminidad por no haber accedido a la maternidad. Las mujeres sin hijos deben aguantar el desprecio y la lástima percibidos en las miradas de la gente (Tina en *Entre amigas* de Freixas: 160), los murmullos y comentarios fastidiosos de los vecinos y familiares (tía Reme en *Un milagro en equilibrio* de Etxebarria: 295, 319) o el propio pesar originado por la negativa o la imposibilidad de convertirse en madre. Lucía en *La hija del caníbal* de Montero no puede quedarse embarazada a consecuencia de un accidente de coche en que perdió el feto y el útero. Aunque ostente una notable independencia intelectual y personal, se siente «vacía» y disminuida en el valor femenino: “Soy una mujer que no sabe lo que es parir, y hay quien dice que eso es como ser un ciervo y no saber correr” (314).

[1949]), el concepto fue revalorizado: Adrienne Rich, en su influyente *Nacemos de mujer* (1996a [1976]), introdujo la distinción entre «maternidad como institución», impuesta a la mujer en una sociedad patriarcal, y «maternidad como experiencia personal», donde se analizan las vivencias de madres reales, consideradas como víctimas de la institución patriarcal de la maternidad. A su vez, Elisabeth Badinter intentó aclarar la cuestión del origen biológico de los sentimientos maternales, publicando un amplio estudio titulado *¿Existe el instinto maternal?* (1984 [1980]). Al revisar las diferentes actitudes maternales en la historia, llegó a la conclusión de que el instinto maternal es un mito y que no existe ninguna conducta universal de madre¹⁰³.

El debate se encuentra en plena actualidad. El núcleo de la discusión reside en cómo superar los legados de la tradición patriarcal, sus políticas y su ideología, y qué identidad ha de cobrar la figura materna en este momento de profundos cambios sociales. La visible y rápida transformación de la sociedad en Occidente, observada a fines del siglo XX, tiene su origen justamente en el proceso de *despatriarcalización* del sistema familiar y en los nuevos parámetros en que se ejerce la maternidad. Lo explica Cristina Brullet en el ensayo sobre la maternidad en Occidente. Dice la autora: “[...] las mujeres hemos incrementado nuestros derechos y opciones de vida. Hoy tenemos la posibilidad de gestionar con un amplio margen de autonomía nuestra capacidad reproductiva. Pero al mismo tiempo, otros procesos de tipo estructural, relacionados con una organización social que se resiste al cambio, nos impiden —especialmente en la España de hoy— tener los hijos que deseamos” (Brullet, 2004: 201–202).

¹⁰³ Lo mismo dice Nancy Chodorow en *El ejercicio de la maternidad*: “No hay pruebas de que las hormonas o cromosomas femeninos induzcan alguna diferenciación en la capacidad humana para la maternidad; pero sí hay pruebas sustanciales de que las madres no biológicas, así como los niños y los hombres, pueden ejercer la materno/paternidad de un modo tan adecuado como las madres biológicas y sentirse, además, igualmente maternales” (Chodorow, 1984: 49). Para Chodorow, el desarrollo de la capacidad de ejercicio maternal en las niñas —y no en los niños— está generado por las diferentes experiencias relacionales apropiadas e internalizadas desde la primera infancia.

Al analizar la literatura de autoría femenina surgida en la actualidad, se llega a la conclusión de que la mujer, a pesar de haber conseguido, gracias al libre uso de los métodos anticonceptivos, un control sobre su fecundidad y, gracias a su incorporación masiva al mercado laboral, una cierta autonomía económica, sigue rodeada de obstáculos e inseguridades en su intento de alcanzar la satisfacción materna. “Si nos propusiéramos hallar un solo mensaje en el fondo de estos textos —comenta Geraldine Nichols en un estudio sobre la narrativa femenina en la España finisecular— sería el siguiente: la maternidad hoy en día es altamente conflictiva” (Nichols, 2003: 200).

«Felicidad pequeña y viva»¹⁰⁴

Hay autoras que inscriben la maternidad en un discurso idealizador que ensalza la función maternal como condicionante de la autorrealización de la mujer. La novela de Laura Freixas *Entre amigas*, antes comentada en el contexto de la domesticación voluntaria, ilustra un discurso que hace concebir el rol de madre como elemento propio e íntegro de la identidad femenina. *Entre amigas* representa el concepto de maternidad que Victoria Sau en su *Diccionario ideológico feminista* resume bajo el concepto de “maternidad en servidumbre”. Se trata de una maternidad voluntaria, realmente deseada, pero en la que la mujer reprime sus deseos y termina criando hijos según las normas del patriarcado (Sau, 2000: 182–187)¹⁰⁵. La protagonista de la novela, Eli, entiende la maternidad como un papel a cumplir que, sin embargo, además de la obligación, representa una fuente de placer y orgullo. A través de las imágenes del idilio familiar, Eli transmite la convicción de que ninguna otra vía de realización para la mujer —ni la profesional, ni la artística— puede

¹⁰⁴ Laura Freixas, *Entre amigas*: 182.

¹⁰⁵ Sau marca la diferencia entre la maternidad en servidumbre y en esclavitud. La segunda es una maternidad obligatoria en la que las mujeres son obligadas, por coacción, a engendrar y dar a luz.

ofrecer una satisfacción comparable a la de ser madre: “la emoción de abrazar esos dos cuerpos mullidos como ovillos de lana, de besar dos caras que resplandecen de felicidad al verme, borra siempre cualquier preocupación” (11). Su amiga, Tina, una artista sin hijos, representa el contrapunto al «ángel doméstico» encarnado por Eli: el egoísmo y el anhelo de aprecio personal le hicieron atender exclusivamente a su propio interés sin preocuparse por los demás (en su momento, Tina decidió abortar). Se nos revela como una mujer desengañada. Aunque en un principio creyó que el embarazo le quitaría la libertad, finalmente empieza a pensar que el hecho de tener hijos podría enriquecerla, no sólo como persona, sino como pintora: “Estoy segura de que te abre la puerta a muchas cosas” (164).

Un elogio de la maternidad escrito en una clave semejante puede leerse en el cuento de Lourdes Ortiz *Dánae* 2000. Aquí también se la concibe como fundamento de identidad y, aparte de eso, como una fuente de poderes únicos. En la narración de Ortiz, una adolescente con un embarazo de origen desconocido se opone a su entorno familiar y social que la presiona para abortar. La muchacha vive su embarazo en un estado de placidez absoluta, y el proceso de gestación es elevado a nivel mitológico y religioso: “su habitación se ilumina y los ángeles danzan una danza de hosanna” (60). La maternidad, representada en imágenes poéticas y sentimentales, se revela como fuerza transformadora: se confirman las capacidades extraordinarias de la mujer y el estatus excepcional del cuerpo femenino. Por su parte, Mercedes Soriano, en el cuento *Ella se fue*, exhibe la singular relación que une la madre con su hija. El nacimiento de la niña supone una “vida nueva” también para la madre y es consecuencia de un deseo de compartir con ella “este cielo raso y este mar de plata y esta tierra sedienta” (174, 177)¹⁰⁶. Además de evocar el gozo de la maternidad, Soriano dedica a la función mater-

¹⁰⁶ El cuento de Soriano interesa asimismo por su faceta experimental, *rara avis* entre los más bien convencionales productos de la prosa femenina en España. La narración se da en forma de un flujo de palabras, sintácticamente desordenado, con repeticiones, puntos de interrogación, etc. La escritura de Soriano se inscribe dentro de las pautas de la *écriture féminine*, marcadas por Cixous y Irigaray.

na una reflexión de índole cultural y política. Se lamentan las dificultades objetivas en el ejercicio de la maternidad como, por ejemplo, el agotamiento de las madres trabajadoras o el poco tiempo que los padres en general dedican a sus hijos.

«Yo no quiero casarme ni tener hijos»¹⁰⁷

En líneas generales, sin embargo, la narrativa actual registra el miedo, el desconcierto o el rechazo hacia la maternidad, ostentados por los personajes opuestos a desempeñar la función reproductora de forma tan esclavizante como lo plantea la sociedad. Antes que nada, muchas mujeres proyectan la idea de tener hijos en forma de pregunta y observan la posibilidad de responderla de manera negativa. Blanca, en *Recóndita armonía* de Mayoral, confiesa sin tapujos no haber experimentado sentimientos maternales y afirma que los cachorros de los animales le inspiran mayor ternura que los bebés de la especie humana (60). Ruth (*De todo lo visible y lo invisible*) admite que antes de tener hijos quiere experimentar “otro tipo de creación” (233) y de hecho, se entrega apasionadamente a realizar cortos de cine. En *El siglo de las mujeres* de Nuria Amat, el amor y el matrimonio se comentan como “cuerpos antitéticos” (57) para una mujer que se compromete con el ejercicio de una seria profesión. En el personaje de la “sabia Hipatia”, directora de la biblioteca de Alejandría en el siglo V, se realza su mérito de haber conseguido —siendo fértil— no traer al mundo ningún hijo de los diecisiete hombres que había amado (57). A las madres no les es inusitado confesar los sentimientos de ambivalencia y ambigüedad que les genera la experiencia de tener y cuidar a los hijos. “Nunca me ha gustado la casa, ¿sabes?, ni los niños” (*Malena es un nombre de tango*: 333), reconoce la abuela de Malena en la novela de Grandes, destacando que el instinto maternal —como el instinto criminal, o el aventurero— “no lo tiene todo el mundo” (333).

¹⁰⁷ Marina Mayoral, *Recóndita armonía*: 60.

El embarazo, el parto y el puerperio pasan a representar temas literarios exhibidos con la crudeza y el rigor de quienes pasaron por la experiencia de la maternidad en función de sujetos y no de observadores (o manipuladores) de la realidad. Es notable, en las escritoras que permiten a sus protagonistas asumir la función maternal, el afán de desmitificar el perfil de la maternidad consolidado por la tradición. La madre nos exhibe su cuerpo “hinchado por el embarazo, sin faja, de pechos flácidos y colgantes sin leche. De piernas moradas por las varices que no han sido previstas, de riñones en el esfuerzo de un parto logrado a gritos” – esta es la imagen de la maternidad, agravada por las condiciones de una cárcel, retratada por Lidia Falcón (*Sólo nosotras nos reproducimos*: 80). Los quejidos de la parturienta, según ha observado Rich, no son necesariamente motivados por el dolor, más bien por el miedo al dolor y, como dice más adelante: “no hay que olvidar que existe otra clase de miedo que parece más elemental: el miedo al cambio, a la transformación, a lo desconocido” (Rich, 1996a: 248, 249). La abuela de Malena debe referirse a esa sensación cuando reconoce haber temido el embarazo: “me daba miedo estar así, porque sentía que no podía controlar nada, que mi propio cuerpo se me escapaba [...]. Yo no me sentía más guapa, ni más viva, ni más feliz, ni esas cosas que se dicen. Y nunca me han atraído los bebés” (334). Su nieta, Malena, al quedarse embarazada, declara sentir la misma ambivalencia frente al embarazo, dándole razón a la abuela (507).

Para una profunda revisión de las normas y estereotipos vinculados con el concepto de maternidad, cabe recurrir a la novela de Lucía Etxebarria *Un milagro en equilibrio*. El libro está concebido en forma de una carta que la protagonista, Eva, escribe a su hija recién nacida, Amanda. Día tras día, Eva planta resistencia al modelo tradicional de maternidad, desafiando sus fundamentos. Para empezar, la niña ha de llevar un nombre pagano que no puede tener relación alguna con el santoral católico, viste todos los colores menos el rosa, previsto por alguna tradición inexplicable para el género femenino. Eva considerará natural y deseable que el padre de la niña cumpla con su parte de cuidados infantiles. Y, además, contará sin

ambages los males físicos y psíquicos que debe superar una mujer para ejercer de madre. Dirigiéndose a su hija, arguye: “Yo no te quiero vender la moto de que el embarazo es un proceso maravilloso. [...] a qué vendría escribir aquí que nunca jamás dudé que quisiera tenerte o que el embarazo fue un estado pleno y dichoso de gozosa espera” (38). A esto sigue toda una lista de padecimientos relacionados con la realidad del embarazo: el crecimiento de los pechos, la deformación del cuerpo, las náuseas, los miedos y las inseguridades, el agotamiento, los dolores de espalda, las hemorroides y la incontinencia urinaria posparto. “[...] Más o menos durante todo el embarazo me sentí fea, gorda, confusa, asustada, nerviosa, sola, fracasada, llorosa, mareada, irritable, cansada, avergonzada” (67), confiesa Eva en uno de sus alegatos.

La idea que mueve el libro de Etxebarria es despojar a la maternidad de su carácter mítico e idealizado y aportar a la literatura un testimonio de la verdad. Etxebarria obra con conocimiento de causa, se da cuenta de lo perjudicial que pueden resultar para las mujeres las expectativas idealizadas sobre el hecho de ser madre. Es consciente de que la literatura carece de una tradición al respecto y que ella misma ha de dar un primer paso. “Y fue así —confiesa su protagonista— a fuerza de leer libros y revistas, como empecé a entender por qué todo el mundo me pedía que escribiera sobre la maternidad: porque hay muy poco escrito, y muy poco aceptable” (43). El esfuerzo de Etxebarria por desmitificar la función materna es tan notable que termina perjudicando el tejido novelesco del libro. La escritora se sirve de la literatura para defender y exponer sus ideas, a las que somete y acomoda el desarrollo de la novela¹⁰⁸.

El ejercicio de la maternidad efectivamente contribuye al confinamiento de las mujeres en el mundo doméstico. La traslación de las funciones naturales del embarazo y lactancia a la responsabilidad exclusiva y continuada sobre el cuidado y educación de los

¹⁰⁸ El tejido argumental y la creación de personajes funcionan en un segundo término, subordinados a la exposición de ideas. La narración, motivada por el afán especulativo, roza los límites de un ensayo.

hijos repercute en una subyugación doméstica y reproduce la asimetría fundamental de los sexos que apunta a dos esferas desigualmente valoradas: la pública y profesional (dominio masculino) y la esfera privada y familiar (marginación femenina). Según recuerda Nancy Chodorow:

la continua relegación de las mujeres a la esfera doméstica y “natural”, extensión o prolongación de sus funciones maternas, ha asegurado que sigan siendo menos sociales, menos cultas y también menos poderosas que los hombres. Así pues, la organización social parental produce desigualdad sexual y no solamente diferenciación de roles (Chodorow, 1984: 312).

En este contexto, no es de extrañar que las mujeres demuestren sentimientos encontrados o escepticismo respecto al ejercicio de la función materna. Ana María Spitzmesser (2000: 252) llega a una conclusión tajante, al considerar que las mujeres en la novela española rechazan la maternidad o fracasan como madres. Aunque difícilmente aceptaría tal constatación, observo que las protagonistas literarias convertidas en madres ya no consideran el hecho de serlo como condición natural y por tanto, exenta de dudas. La maternidad en la narrativa femenina está siendo altamente discutida.

La literatura de mujeres femenina en la España actual demuestra una notable vigencia de la ideología de la domesticidad estructurada en torno a las instituciones de matrimonio, familia y maternidad. Las mujeres, influidas desde la infancia por los preceptos del Orden convencional, son inducidas a asumir los papeles predeterminados de esposa, madre, ama de casa. La socialización enfocada en los códigos de la sociedad patriarcal desarrolla en ellas una serie de características consideradas femeninas (docilidad, abnegación, disponibilidad y autorrenuncia) que se representan como naturales y que sirven para reproducir los principios de la domesticidad femenina, fundamental para mantener la jerarquía de roles sociales propia del patriarcado.

Las mujeres, sometidas a una importante presión psicológica, tratan de alcanzar los modelos comúnmente aceptados por la socie-

dad. Sin embargo, asumir en solitario la gran mayoría de las responsabilidades hogareñas y familiares, en una época en que las mujeres ambicionan tener autonomía y autoridad, repercute en un malestar psíquico y físico comparable a la situación de una persona encarcelada. Las mujeres se despeñan en la domesticidad; aparte de un tremendo cansancio, demuestran síntomas de abatimiento, pesadumbre, culpa y depresión. Varias protagonistas de la narrativa comentada llegan a considerar la experiencia de la domesticidad, con sus figuras de madre abnegada y perfecta ama de casa, como desilusionante y limitadora. En general, la visión de vivir sometida a los preceptos ideológicos del patriarcado provoca en los personajes una reacción de fuerte rechazo. A la fuerza de la experiencia de un ser relegado a la inferioridad, las protagonistas llegan a considerar su situación social como fuente de la opresión que las somete a una existencia marginal y al trauma de la clausura. «La reina del hogar» resulta ser una esclava.

Es notable, sin embargo, que las mujeres, en vez de superar estas situaciones limitadoras, muchas veces sostienen con su propia actitud los principios del dominio masculino y la marginación femenina. Varias protagonistas asumen la feminidad propia del orden patriarcal o se resignan a sufrir en soledad. En este caso, la máxima expresión de protesta es la queja que deriva en el sentimiento de angustia y fracaso, responsables del tono victimista de la narración. Aunque indudablemente la práctica de la domesticidad forme parte de las experiencias negativas, destacadas en la narrativa de mujeres con marcada tenacidad, pocas mujeres demuestran en ella la capacidad de sobreponerse a la opresión ejercida hacia ellas por las imposiciones sociales del discurso de la domesticidad. No se infunde de forma relevante en las páginas de esta narrativa la «despatriarcalización» anunciada por los sociólogos (Brullet, 2004) o la «desfamiliarización» reivindicada por Cixous, que exhorta a las mujeres a romper los viejos circuitos en torno al cuerpo y función femeninos (Cixous, 1995: 51). La patente crítica del orden patriarcal pocas veces se traduce en el esfuerzo de la transgresión capaz de originar nue-

vos modelos alternativos, aunque sean tan modestos y pragmáticos como el de Eva, expresado en la carta que dirige la protagonista a la redacción de una revista “pro-familia”:

Tengo la suerte de trabajar fuera de casa y contar con un compañero y una asistenta que hacen que nunca me halle en situación de encontrarme sola y exhausta en la mesa de la cocina por culpa de las tareas domésticas. De paso, les sugiero que dejen de fomentar estereotipos sexistas en su publicación (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 130–131).

«Así querría ser yo»¹⁰⁹: el cuerpo femenino como objeto de manipulación cultural

El primer deber de la mujer es ser atractiva.
Gilles Lipovetsky

El cuerpo constituye la estructura básica de la realidad vivida por el ser humano; en el caso de la mujer, resulta inherente a su posición identitaria y social, lo cual ha sido tanto utilizado por la cultura dominante como acentuado por la crítica feminista. Con su capacidad para gestar y dar nueva vida, el cuerpo femenino ha formado el núcleo de la experiencia vital de la mujer y, al mismo tiempo, un campo de contradicciones, “un cúmulo de ambivalencias, muchas de las cuales han servido para descalificar a las mujeres y apartarlas del acto colectivo de definir la cultura” (Rich, 1996a: 164). La opresión experimentada por las mujeres a lo largo de la historia ha actuado a través de su cuerpo, perjudicando y victimizándolo. En consecuencia, la autonomía del cuerpo femenino

¹⁰⁹ Marina Mayoral, *Recóndita armonía*: 26.

—su libertad sexual y reproductiva— se ha convertido en el reclamo fundamental de la lucha feminista. De constituir un terreno de manipulaciones ideológicas, el cuerpo pasó a representar el campo de batalla donde la mujer lucha por su liberación: en la cultura contemporánea, el inexplorable *continente negro* (concepto de Freud retomado por Cixous, 1995) supone un espacio de revelaciones.

La crítica feminista y la literatura de mujeres conceden al cuerpo una importancia capital, convirtiéndolo en el punto de referencia a través del cual la mujer articula su visión del mundo. “Escribir «mi cuerpo»” —apunta Adrienne Rich— me sumerge en la experiencia vivida, en la particularidad: veo cicatrices, desfiguraciones, descoloramientos, daños, pérdidas, así como lo que me agrada” (Rich, 1999: 33). Desde los inicios de la teoría de la escritura femenina, las autoras identificaban la feminidad con la corporeidad: “las mujeres son cuerpos”, escribió Hélène Cixous (1995: 58), reclamando que las mujeres “escriban su cuerpo”, que inventen una lengua para expresar su condición física y de esta manera subviertan el orden rígido establecido por el padre. “Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente. Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino”, incitaba Hélène Cixous en el famoso ensayo *La risa de la Medusa* (Cixous, 1995: 62).

La demanda de Cixous ha sido atendida por un buen número de escritoras que se dieron a conocer en la segunda mitad del siglo XX. El autoconocimiento por parte de las mujeres supuso la consiguiente somatización de la escritura femenina, hasta convertirse en su característica distintiva y en uno de sus temas fundamentales. Las protagonistas suelen definir su identidad a través del cuerpo, aunque éste, más que una fuente de potencias, vitales y creativas, suponga para ellas una fuente de desafíos; atrapadas en la ambición de gustar y el imperativo de cumplir los mandatos de índole social, ponen sobre la mesa una serie de conflictos relacionados con la instrumentalización del cuerpo y la hipervaloración de la apariencia física.

«Cosas de mujeres»¹¹⁰

La literatura femenina expone una serie de síntomas físicos y realidades hasta entonces marginados o silenciados, que van revelando los tabúes y las características específicas del cuerpo de la mujer: las funciones de gestación, parto y posparto, los traumas sexuales pero también el placer erótico, y, de manera más patente, las patologías: dolores, violencias y enfermedades. Ewa Kraskowska sostiene que en la creación femenina hay un narcisismo y atracción irresistibles por los estados morbosos y que la enfermedad pasa a representar en ella un motivo constante. Los trastornos más comunes son: la anorexia, la bulimia, la agorafobia y diversos síntomas de la histeria: “son, pues, unos síntomas que se sitúan a caballo entre el *soma* y la *psique*: es menos frecuente que nos encontremos con enfermedades orgánicas como, por ejemplo, el cáncer [...]. Son «enfermedades-metáforas» que representan en la obra femenina, más que una huida de la realidad, profundas crisis personales” (Kraskowska, 2001: 243). Lo que es muy cierto es que los síntomas físicos descritos en la narrativa de mujeres, en su gran mayoría, están originados por el malestar psicológico, y éste, a su vez, está causado por la problemática condición de mujer. Los relatos ofrecen varias pistas para entender la relación de las disfunciones corporales con el malestar generalizado de «ser-mujer». Dos de las protagonistas de Lucía Etxebarria (pongo un ejemplo que considero ilustrativo) —Cristina en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* y Ruth en *De todo lo visible y lo invisible*— padecen de amenorrea, ausencia de la menstruación. El desarreglo se presenta en clave psicoanalítica: excluidas de la categoría de “las mujeres de verdad, de las mujeres de maternidad y cosecha” (*De todo lo visible y lo invisible*: 174), las protagonistas de Etxebarria rechazan su feminidad intencionadamente, renegando de su condición de mujer:

Y es que Ruth odiaba todo el paquete en el que venía envuelto el concepto mujer, todas las consecuencias que se equiparaban en su cultura

¹¹⁰ Marina Mayoral, *Recóndita armonía*: 20.

al concepto de feminidad: odiaba las quejas, el victimismo, los reproches, los chantajes sentimentales y las enfermedades de sus tías, las hermanas solteras de su padre, odiaba su vida malgastada y su sufrimiento, odiaba la constante comparación y la competencia entre mujeres, odiaba la, impuesta o asumida, dependencia de un hombre, odiaba la obligación de tener que esconder su libido y sus deseos, odiaba el color rosa, las falditas plisadas, los anillos de compromiso y, como era de esperar, odiaba —o más bien le daban asco— la sangre y las compresas (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 174–175).

El motivo de la sangre, y más concretamente, de la menstruación, adquiere un papel fundamental en la representación corporal y simbólica de la feminidad: en algunos casos con actitud afirmativa, en otros, más frecuentes, con un sentido peyorativo, conforme a una larga tradición de percibirla como algo “bajo” o “desagradable”. “Ciertamente, el ciclo menstrual es otro aspecto de la experiencia femenina que el pensamiento patriarcal ha manipulado para convertirlo en algo siniestro o perjudicial”, señala Adrienne Rich (1996a: 169)¹¹¹ y Germaine Greer afirma que “ni las mujeres ni los hombres tienen una actitud positiva hacia la menstruación” (Greer, 2000: 60). Les hace coro la mencionada Cristina, de la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, en el estilo directo de su creadora: “no resulta muy agradable saber que vas por ahí soltando un chorro viscoso y sanguinolento por la entrepierna [...]. Y cuando te siguen los perros en la calle porque hueles igual que una perra en celo” (*Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 21). La menstruación pasa a representar uno de los motivos más recurrentes de esta literatura «somatizada», un tema específicamente femenino. Rosa Montero, en su ensayo dedicado a los meandros de la creación artística, *La loca de la casa* (2003), observa que la menstruación, en su calidad de función corporal específicamente femenina, directamente relacionada con el misterio de la existencia, y, al mismo tiempo, una realidad cotidiana

¹¹¹ Continúa Adrienne Rich: “Los hombres, a menudo, exaltan el flujo de esperma (un conocido mío compara el olor del esperma con el aroma de la flor del castaño), mientras que degradan la sangre menstrual como algo aberrante y desagradable” (Rich, 1996a: 170).

de la mujer, ha sido silenciada y “olímpicamente ignorada” en nuestra cultura: “Si los hombres tuvieran el mes, la literatura universal estaría llena de metáforas de sangre. Pues bien, son esas metáforas las que las escritoras tenemos que crear y poner en circulación en el torrente general de la literatura” (Montero, 2003: 143).

Las escritoras pretenden realizar esta tarea y llenar las lagunas en el cuerpo textual y en la misma lengua, aunque esta pretensión les provoque a sus protagonistas un sentimiento de confusión o, posiblemente, descaro. Blanca, heroína adolescente de *Recóndita armonía* de Marina Mayoral, confiesa no haber encontrado las palabras adecuadas para comunicar el principio de su menstruación: “¿Debía decir: «me ha venido la madre», como decía el ama, o «ya tengo la regla», como decían otras niñas?” (20). Blanca no encuentra ni el lenguaje ni el testimonio cultural para esta experiencia fundamental del organismo femenino. Son “cosas de mujeres” (20), discreciones que hasta ahora no se han visto representadas en el repertorio temático de la cultura: ésta ha marcado el principio de la menstruación con una ambivalencia de orgullo, vergüenza y temor hasta el punto de que, a veces, las jóvenes lleguen a experimentar respecto a ella un completo rechazo y una total repulsión (Rich, 1996a: 170). Según sostiene Victoria Sau, la palabra misma de la menstruación es raramente empleada por los hombres, que en su lugar usan eufemismos, como si el hacer uso del término correcto constituyera una blasfemia o algo in-moral o indecente, haciendo de esta manera eco de la connotación maligna o malsana de la sangre menstruante (Sau, 2000: 199)¹¹².

«Tan viva y tan potente»¹¹³

Antes de considerar más a fondo el testimonio victimista, mayoritario, de esta literatura, conviene dar cuenta de la existencia de un

¹¹² Victoria Sau proporciona una clasificación de los tabúes y supersticiones relativos a la menstruación que, en su opinión, repercuten en apartar a las mujeres del área de la producción y distribución de bienes (Sau, 2000: 199–202).

¹¹³ Rosa Regás, *Azul*: 103.

contradiscurso positivo sobre el tema, muy patente en la teoría y crítica feministas, menos en la narrativa que está centrada en los aspectos traumáticos de la experiencia corporal. La corriente afirmativa percibe el cuerpo como fundamento de la identidad y autoridad femeninas, fundadas en la relación de la mujer con la madre y con la Naturaleza. Desde los planteamientos del feminismo de la diferencia, representado por Luisa Muraro (1994) y el *Colectivo Librería de las Mujeres de Milán* o la francesa Luce Irigaray (1974), se ha reclamado recuperar el orden materno: para construir una identidad propia, las mujeres deben reafirmarse en su cuerpo, reconocer su alteridad sexual y relacionarse con otras mujeres, en primer lugar con la madre. Esta corriente quiere ver dentro de toda mujer una fuerza poderosa, una energía de la feminidad, esencia y vitalidad instintiva que procede del cuerpo y encuentra salida en la creatividad y la sabiduría. Es un proyecto de feminidad recreado asimismo por Clarissa Pinkola Estés, psiquiatra norteamericana, en *Mujeres que corren con los lobos* (2001), un libro que invita a escuchar las voces primarias de la naturaleza femenina y remite a los cuentos de hadas, mitos culturales e historias antiguas centradas en la figura de la mujer primitiva. Ésta es percibida como fuente inagotable de potencias y buenos instintos, capaz de ayudar a las mujeres a recuperar su fuerza y su salud.

La narrativa contemporánea no ofrece muchas muestras de la creación o recuperación de los mitos matriarcales. Para poner algún ejemplo, conviene mencionar *El silencio de las sirenas* de Adelaida García Morales donde se celebra el «sahumerio», ceremonia de poderes mágicos, aplicada a una joven para curar un «mal de ojo» y, entre la narrativa más reciente, *Bella y oscura* de Rosa Montero, donde encontramos a un personaje prototipo de la «mujer salvaje». Airelai, «la katami», aglutina varios rasgos tópicos de la «mujer instintiva» que vive según el ritmo de la naturaleza, libre de las restricciones de la cultura. Es una diosa-niña, dotada de poderes especiales, una enana que conserva y transmite la sabiduría de otras sabias de antaño. Airelai usa la magia “por medio de una toma de su menstruación” (*Bella y oscura*: 132): con poner unas pocas gotas de

sangre en una taza de café, la voluntad de la víctima queda atrapada y supeditada a la de la mujer menstruante. En relación a la esencia instintiva de las mujeres, Airelai explica a sus compañeras que hay un poder que todas poseen, aunque no lo sepan: es “el poder del tránsito a la vida y a la muerte, de la sangre y de lo que carece de palabras” (*Bella y oscura*: 131). Con el personaje de Airelai, Montero hace un intento interesante y poco frecuente en la narrativa actual de proporcionar al discurso dominante una mitología femenina en alusión a los poderes mágicos, los poderes de perjudicar y sanar, asociados a las mujeres desde el principio de la historia (cfr. Lipovetsky, 1999: 116). La sabiduría femenina, reflejada en personajes como Airelai, hace respetar los ritmos secretos de la naturaleza con los que la mujer mantiene una estrecha relación biológica, en los procesos de menstruación, gestación, etc. De este modo, el *topos* de la Mujer-Naturaleza o Mujer-Bruja conserva los vestigios del matriarcado mítico, demostrando que no todos los tópicos literarios femeninos son originados por la sensación de injusticia, discriminación o represión (Kraskowska, 1999: 211). Ahora bien: su representación en la narrativa actual es realmente escasa. La reivindicación de la relación que las mujeres deberíamos tener con el cuerpo y con la naturaleza se mantiene de forma más patente en la poesía y ensayo femeninos. En los textos narrativos son pocas y limitadas las imágenes de la feminidad espontánea, de mujeres que actúen con naturalidad, en simbiosis con la naturaleza, atentas a las voces de su instinto.

En *Azul* de Rosa Regás, observamos a Chiqui bañándose en el mar junto a los delfines, “tan viva y tan potente, tan lúdica en su apasionamiento y entusiasmo” (103). La muchacha exhibe la convicción de que el mundo la adora y “los dioses le habían concedido todos los dones de la tierra” (104). Pero Chiqui no se inscribe en el tópico de la Mujer-Naturaleza. Es la novia de turno de un magnate del cine del que recibe palmadas en el muslo y otros gestos discriminatorios a los que reacciona lloriqueando. Además, la novela de Regás, lejos de recuperar los vestigios del matriarcado, representa un discurso visiblemente influido por los códigos de la sociedad patriarcal. Volveré sobre este aspecto más adelante.

La narrativa femenina actual es mucho más propensa a exhibir imágenes del cuerpo reprimido y cosificado, en un conflicto con el sujeto obsesionado por lograr la perfección de la belleza física. Casi no se nos ofrecen escenas donde la mujer se comporte con agrado y naturalidad respecto a su propio cuerpo. En *Una vida inesperada* de Soledad Puértolas, acompañamos a la protagonista a una piscina donde las mujeres gordas “con sus enormes pechos desnudos y sus culos bamboleantes” se pasean por el vestuario contentas de sí mismas: “No se proponen adelgazar sino sentirse bien” (175). A la narradora, “esta atmósfera de campechanía y naturalidad, sin ninguna pretensión” (177) le atrae mucho. Sus visitas a la piscina se convierten en un rito imprescindible de la semana. No obstante, a esta mujer, aunque se esfuerce por disimularlo, la atormentan un cansancio y unos dolores invencibles; su vida está llena sufrimiento. Por encima de todas sus experiencias se sitúa el miedo, la soledad y un constante malestar que adquiere forma de una enfermedad cuyo nombre desconocemos.

«La esencia de la tiranía»¹¹⁴

El tema de la enfermedad está muy presente en la narrativa femenina actual. El malestar y las crisis personales se revelan en un cuerpo enfermo, y los textos inciden en los trastornos psicosomáticos que experimenta la mujer: las enfermedades, las patologías alimentarias, la toxicomanía, las violencias y los traumas sexuales.

El discurso femenino ha desarrollado una mirada muy atenta a los valores y funciones que se confieren al cuerpo. La famosa frase de Freud, “la anatomía es destino” ha supuesto, por un lado, la radicalización de determinadas posiciones feministas, según las cuales la definición del cuerpo femenino no puede llevarse a cabo mediante conceptos vinculados a la naturaleza sino a través de lo surgido de una constante configuración cultural (Butler, 2001) y, por otro,

¹¹⁴ Almudena Grandes, *Modelos de mujer*: 172.

una negación, un rechazo del modelo de feminidad y maternidad convencionales como aspectos que contribuyen a la situación disminuida de las mujeres. La interpretación de la experiencia somática ha ido demostrando que todo cuerpo es cuerpo cultural en tanto que asume los preceptos del sistema social dominante. Simone de Beauvoir había señalado que el cuerpo femenino, más que un destino o una esencia, representa una situación —una situación opresiva— y dedicó todo el primer volumen de *El segundo sexo* a analizar sus coordenadas.

El cuerpo de la mujer es socializado en un proceso que apunta a cumplir los fines biológicos, estéticos y sexuales propios del sistema patriarcal y, por tanto, se define en términos de opresión y manipulación. Son útiles a este respecto las observaciones de Pierre Bourdieu cuando dice que la experiencia femenina del cuerpo es la experiencia universal del cuerpo-para-otro, incesantemente expuesto a la objetivización operada por la mirada y el discurso de los otros (2000: 83). En *La dominación masculina*, una de las descripciones más incisivas de la experiencia femenina en el sistema patriarcal, Bourdieu explica los efectos de la violencia simbólica inscrita en los cuerpos. A consecuencia del proceso de somatización de la relación de dominación, ésta viene a funcionar como una fuerza superior, difícil no sólo de vencer sino incluso de hacer consciente. Es la trascendencia de lo social la que funciona como *amor fati*, inclinación corporal a encarnar una identidad constituida en esencia social y trasformada, de ese modo, en destino (2000: 68).

En el patriarcado, el cuerpo es arrebatado a la mujer y convertido en un objeto de manipulación cultural, ajeno a la propia mujer, excluida de su posición de sujeto y de la posibilidad de ejercer auto-control sobre su destino. Esta disconformidad entre el propio cuerpo y los modelos de cuerpo que se exigen socialmente se revela en tres ámbitos, sustancialmente: en el dominio de la sexualidad, donde el cuerpo femenino funciona como objeto del deseo masculino, en la experiencia de la maternidad, donde está llamado a cumplir los fines reproductivos y en el imperativo de la belleza, donde la cultura inculca a las mujeres una imagen a la que ellas deben ade-

cuarse. En esta visión opresiva se inscribe también la experiencia del maltrato y dolor físico, con una representación literaria que remonta a María de Zayas, escritora pertinaz en describir la violencia masculina y la consiguiente victimización de la mujer (Vollendorf, 2005: 117).

No voy a detallar aquí los aspectos de la experiencia corporal relacionada con la sexualidad y la maternidad, que han sido y volverán a ser explicados en otros capítulos. Sólo quiero señalar en este momento que los dos temas constituyen los principales campos de batalla para la emancipación de la mujer al representar los espacios más afectados por la represión del deseo (la sexualidad) y la imposición social (la maternidad). El control de la sexualidad reproductiva de la mujer, condición de la continuidad misma del orden simbólico patriarcal, es efectuado a través de una serie de instituciones sociales, marcadas siempre por la subordinación y centradas en el cuerpo femenino. Mediante un pacto social, a las mujeres se les impone un *contrato sexual* (Pateman, 1995) y una *heterosexualidad obligatoria* que inducen una obligatoriedad de la convivencia entre hombres y mujeres y una sexualidad orientada a la reproducción.

Por lo que respecta a la pretendida equiparación mujer-belleza, se trata de un binomio imperante desde la época del Renacimiento. Según observa el sociólogo Gilles Lipovetsky, el advenimiento del mundo democrático no ha hecho retroceder esta «idolatría estética» hacia la mujer, sino, paradójicamente, la ha intensificado: “A lo largo del siglo XX, la prensa femenina, la publicidad, el cine, la fotografía de modas han difundido por primera vez las normas y las imágenes ideales de lo femenino a gran escala. [...] El culto del bello sexo ha entrado en la era de las masas” (Lipovetsky, 1999: 119).

Para Lipovetsky, la divulgación del ideal estético femenino es consecuencia de la democratización y del individualismo. En su opinión, una vez superadas las barreras aristocráticas y naturales para la realización del ideal de belleza, las mujeres emprenden las prácticas estéticas con un voluntarismo constructivista, “en la negativa a abandonar el organismo a las leyes de la naturaleza por sí solas” (Lipovetsky, 1999: 119). Se sugiere aquí que el intento de

aproximarse a las normas de belleza establecidas por los paradigmas socioculturales equivale a “sentir amor hacia uno mismo”. “Gustarse y agradar a los demás, así como mejorar físicamente han pasado a ser actitudes y aspiraciones legítimas”, afirma Lipovetsky (1999: 180), incurriendo en el error crítico de identificar las imposiciones estéticas, asumidas en un continuo proceso de socialización, con las aspiraciones y el deseo individuales e ignorando que esos factores externos, además de responder a un dictamen estético, representan una estrategia de poder o dominación simbólica inscrita en el orden de los cuerpos.

Como bien ha mostrado Pierre Bourdieu, las estructuras de dominación, en este caso los patrones de belleza que subordinan a la mujer a la aprobación masculina, son el producto de un trabajo continuado de reproducción al que contribuyen las instituciones de la Familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado. “Es completamente ilusorio creer que la violencia simbólica puede vencerse exclusivamente con las armas de la conciencia y de la voluntad, la verdad es que los efectos y las condiciones de su eficacia están duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones”, sostiene Bourdieu y señala, como comenté en el capítulo primero, que “los dominados contribuyen, unas veces sin saberlo y otras a pesar suyo, a su propia dominación al aceptar tácitamente los límites impuestos” (Bourdieu, 2000: 55). Bourdieu explica cómo la dominación masculina convierte a las mujeres en objetos, “cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*) y tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica” (Bourdieu, 2000: 86).

Los trabajos feministas hacen muy patente la idea del cuerpo como un lugar esclavizante para la mujer. Naomi Wolf, en su clásico ensayo *El mito de la belleza* (1991), argumenta que la belleza femenina funciona como un sistema monetario semejante al patrón de la economía que, como cualquier sistema de intercambio simbólico, está determinada por lo político. “El hecho de asignar valor a las mujeres dentro de una jerarquía y según pautas físicas impuestas por la cultura es una expresión de las relaciones de poder” (Wolf,

1991: 16). A la prisión doméstica, arguye Wolf, le sustituye ahora una prisión estética: la búsqueda de la belleza conduce a las mujeres a un alto sentido de la disciplina.

La sociedad enseña a las mujeres a medir el éxito y la satisfacción personal en términos de apariencia física, definida ante todo por y para el hombre y evaluada desde la mirada de los demás. Se impone un ideal de belleza inalcanzable: un cuerpo esbelto, prieto, joven, siempre hermoso. La adecuación a los cánones estéticos determina el valor de la mujer, y la inadecuación se convierte en un elemento discriminatorio que desemboca en el menosprecio y repercute en la salud física y mental de las mujeres.

En esta línea, resulta importante señalar los intereses que en el terreno de la estética tienen los comercios cosmético y dietético. Las industrias que giran en torno al ideal de la belleza obtienen miles de millones de euros al año a cambio de crear en las mujeres una profunda sensación de insatisfacción con sus propios cuerpos. Los productos de belleza, la moda, la cirugía plástica, los médicos, los nutricionistas y otras instituciones como, por ejemplo, los concursos de belleza, difunden un ideal de delgadez y belleza difícilmente alcanzable, ganándose “un pastón”—en palabras de Germaine Greer—“gracias al disgusto, atentamente cultivado, que sienten las mujeres por sus propios cuerpos” (Greer, 2000: 36).

Tal como sostiene Naomi Wolf (1991), la «industria de la belleza» forma parte del sistema capitalista y como tal, depende directamente del consumo. Para que la gente compre, se crean necesidades, cada vez más ilusorias. Lo más fácil resulta hacerlo aprovechando que el cliente potencial se siente frustrado. De esta manera, interesa que las mujeres tengan la autoestima baja, porque una persona frustrada y con autoestima baja compra y consume. Lo que hay que crear, pues, es un patrón de belleza inaccesible, al que siempre aspiremos pero que nunca alcancemos. Las empresas tienen una política de marketing que define una serie de características —grasa, vello, celulitis, estrías, arrugas, etc.— como antiestéticas y anómalas incitando a las mujeres a que inviertan más tiempo y dinero para alcanzar ese ideal. Las mujeres se desviven por acer-

carse a este modelo, el único que permite aspirar a la belleza (Wolf, 1991; Greer, 2000), frustradas e inseguras ya que nunca podrán vencer las imperfecciones naturales y mucho menos las señales del desgaste con las que el paso del tiempo va marcando el cuerpo.

De esta manera se ha ido consolidando un ideal de la belleza a ser anhelado, variable históricamente, pero constante en sus elementos fundacionales: el económico (para satisfacer los intereses comerciales de las grandes industrias), el político (para excluir a las mujeres de los círculos de poder, obsesionándolas con la preocupación por su aspecto) y el simbólico (para mantener la jerarquía social que subordina a las mujeres respecto a los hombres).

«Tan frágil y tan guapa»¹¹⁵

La cultura difunde el ideal de la belleza femenina con una insistencia significativa. Desde la «Dama amada» del código cortés medieval se han ido fijando unas pautas prácticamente inalcanzables. El *Dolce Stil Novo*, con su máximo representante en Dante Alighieri, desarrolla el tópico de la *donna angelicata*; una «mujer angelical» símbolo de la perfección. Sirviéndose de un conjunto de estereotipos (*topoi*), los autores medievales idealizan el cuerpo femenino, dando la impresión de que todos aman a la misma mujer (Salinero Cascante, 2001: 51). Se ensalzan ciertos rasgos idealizados que pasan a formar un canon: cabello rubio, piel blanca, suave y pálida, ojos claros (azules), belleza delicada y frágil, aire virginal. Un ideal de mujer que, como podremos ver, ha seguido constituyendo el núcleo prototípico hasta nuestros días, aunque el paradigma de la belleza haya sido modificado y completado con otros requisitos, entre los cuales probablemente resalta por su importancia la delgadez.

En la novela de Marina Mayoral *Recóndita armonía*, considerada por algunos un manifiesto feminista (Mayock, 2002), Blanca, la niña protagonista, expresa sus aspiraciones de belleza, aludiendo directa-

¹¹⁵ Marina Mayoral, *Recóndita armonía*: 44.

mente al ideal arquetípico: “lo que me parecía condición indispensable para la belleza, era ser rubia” (*Recóndita armonía*: 25). Por su parte, Helena, amiga de Blanca con la que tendrá una relación bastante íntima, es rubia, lo cual a Blanca le inspira envidia: “le hubiera arrebatado su rubiez y cuanto ella implicaba” (27), declara Blanca, para luego suavizarlo con una serie de imágenes enternecedoras de “la pelusa rubia de su cogote” o el “vello casi blanco de sus axilas” (27). Dice Blanca: “yo alargaba mi mano para acariciar aquel don que a mí me había sido negado, y a la envidia se unía entonces el placer de verlo en ella” (27). Blanca se entusiasma de ver a su amiga “tan frágil y tan guapa” (44). Confiesa al respecto: “Siempre había imaginado así a las princesas de los cuentos: con aquel pelo rubio y sedoso, el cuello largo, el cuerpo esbelto y delgado, con unos pechos pequeños que apenas levantaban la tela del camisón, que era precioso...” (44), reproduciendo casi al pie de la letra el tópico de la belleza reconsagrado en el imaginario cultural y, por cierto, del todo incongruente con el tipo de belleza mediterránea predominante en el escenario donde Marina Mayoral sitúa la novela.

Asimismo resulta llamativa la asociación de lo bello con lo frágil y lo delicado, índices de pasividad y sumisión, asignadas a la mujer y asumidas por ella en el sistema patriarcal, como ha puesto de manifiesto Germaine Greer en su clásico ensayo de 1970, *La mujer eunuco*. Como observa con razón Gilles Lipovetsky, el triunfo estético de lo femenino no conmocionó en absoluto las relaciones jerárquicas de los sexos, al contrario: contribuyó a reforzar el estereotipo de la mujer frágil y pasiva, inferior en mentalidad, condenada a la dependencia con respecto a los hombres (Lipovetsky, 1999: 115).

“Así quería ser yo” (20), dirá Blanca, fantaseando con el ideal de belleza representada por su amiga e interiorizando el desagrado que le inspira su propio aspecto: “Me sentí un poco avergonzada de mis pechos, que, aplastados durante el día por el uniforme del año anterior, se levantaban rotundos bajo la franela” (44). El menosprecio manifiesto hacia su apariencia física convierte a Blanca en un modelo de la heroína afectada por un permanente conflicto con su propio cuerpo. Blanca es morena, curvilínea, de pecho abundante,

y de caderas con “demasiada carne” (91) y no se ajusta para nada al ideal de belleza vehiculado por la cultura. La mencionada Germaine Greer, en el libro publicado dos décadas después de *La mujer eunuco* —*La mujer completa*— planteaba alarmada que lo que se vendía era una fantasía: “Cuanto más lejos está [la mujer] de la forma femenina natural, más atractiva resulta” (42), aludiendo al tipo de belleza representada por la muñeca Barbie: “hortera, sintética, recortada y rellena, decolorada y depilada” (40) con “un cuerpo prieto y a tono, incluidas las nalgas y los muslos, para que resulte agradable tocarlo, por todas partes” (37). Compárese con esta cita de *Recóndita armonía*, de una Blanca adulta que evoca la imagen de Helena:

[...] ella representaba para mí el ideal de belleza, y yo misma había experimentado y me había dejado arrastrar alguna vez por el deseo de acariciarla sin venir a cuento, de tocar su pelo tan rubio, de posar los labios en aquella piel de un blanco dorado, sin vello alguno, sin una mancha, tersa y limpia como la de una ciruela (Mayoral, *Recóndita armonía*: 110).

Es un ideal reproducido en varios textos. Todas estas protagonistas que mantienen relaciones de pareja son de una belleza excepcional —las feas fracasan— muy de acuerdo con los esquemas de la novela sentimental, especificados por Andrés Amorós en *Sociología de una novela rosa* (1968). “La protagonista típica de estos relatos tiene una belleza exótica, es ingenua y, a la vez, muy seductora”, observa Amorós (1968: 20), acentuando el hecho de que esta visión idealizada de la mujer reúne los atractivos de la inocencia y de la seducción.

Las autoras contemporáneas reproducen hasta la saciedad este modelo de “la belleza más delicada y serena que nos podamos imaginar” (Rosa Regás, *Luna lunera*: 69). Los protagonistas masculinos, invitados a participar en esos cuentos (de hadas), en el mismo principio declaran que jamás habían visto “un ser tan radiante, una mujer tan hermosa, unos ojos más azules”, como hace Martín al conocer a Andrea en el novelón de Rosa Regás, *Azul* (31), vulgarizando al extremo este tópico medieval de la «belleza irradiante».

«Las ganas de gustar»¹¹⁶

Como ha mostrado Naomi Wolf (1991), el mito sostiene que la clave del valor y de la felicidad personal de las mujeres radica en la belleza y, en el caso de los hombres, en poseer a una mujer bella. Por lo tanto, las mujeres ponen todos los esfuerzos en atraer la mirada masculina y complacer a los hombres. Varios textos aluden directamente a este dictamen de la cultura.

Malena, en la novela homónima de Almudena Grandes, *Malena es un nombre de tango*, se reconoce bella sólo a condición de que lo declare él (Fernando). “Lo importante no era verme guapa, sino simplemente verme, o quizás, verme con sus ojos” (234), declara Malena, apuntando a este requisito indispensable no sólo de la satisfacción sino también de la integridad femenina ya que confiesa que esto le permitía “volver de nuevo a ser una sola cosa” (234). Mariana, en *Nubosidad variable* (1992) de Carmen Martín Gaité, en un primer impulso, considera una ofensa que Sergi la llame “guapa” para zanjear una discusión que a ella le parecía mucho más seria. Pero enseguida afirma, que, por otra parte “nunca he podido vivir sin que los hombres, de una manera o de otra, me hagan entender que me encuentran guapa” (322). A continuación, dedica un montón de tiempo a los preparativos para ver a un hombre y no se atreve a salir de casa sin haber dado “el visto bueno” a su aspecto físico.

A las protagonistas de la narrativa femenina les importa tanto gustar que están dispuestas a invertir mucho tiempo y dinero, así como a sufrir mucho estrés físico y psíquico para aproximarse al modelo de belleza establecido y resultar sexualmente deseables. En esta línea, resulta muy aleccionador el pensamiento de Bourdieu al subrayar que las mujeres existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás en cuanto que *objetos* acogedores, atractivos y disponibles.

Se espera de ellas que sean «femeninas», es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, para no decir difuminadas.

¹¹⁶ Carmen Martín Gaité, *Lo raro es vivir*: 56.

La supuesta «feminidad», sólo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas (Bourdieu, 2000: 86).

En la construcción de las protagonistas, sus autoras las orientan directamente al éxito estético. El objetivo es definido: complacer a los hombres. Cuando Marta Berg, en la novela de Puértolas *La señora Berg*, le cuenta su vida a Mario, destaca una experiencia: “Yo, a los dieciséis años, fui ganadora de un concurso de belleza que se organizó en el pueblo, fui la reina” (123). Marta no es ingenua: es una mujer madura, y se da cuenta de haber sido convertida en un objeto, ese “objeto simbólico” del que habla Bourdieu. Marta recuerda el tribunal de hombres trajeados que la examinaban “como si yo fuera un animal de competición” (123). A pesar de ello, pero de acuerdo con la convicción según la cual el valor femenino se sitúa en la belleza, aquel concurso representa para ella el máximo logro de su vida: “no sé por qué” —dice Marta— “aquellos éxitos de la juventud me parecieron muy importantes, lo más importante que me había sucedido” (125). Este “no sé por qué” constituye el síntoma de la asimilación, muchas veces inconsciente e involuntaria, de los paradigmas culturales o, en palabras de Pierre Bourdieu, “esquemas mentales” que demuestran una incorporación de las relaciones de poder. Aplicándolas a cualquier realidad, según Bourdieu (2000: 49), las mujeres crean de algún modo la violencia simbólica que ellas mismas sufren.

La narrativa de Puértolas en general y *La señora Berg* en particular, reproduce el tópico de la mujer apreciable por bella, excepcionalmente bella, o “asombrosamente guapa todavía” (*La señora Berg*: 98) ya que Marta es una mujer madura. Cuando su joven amigo analiza las razones de la atracción que ella ejerce sobre él, alude, por supuesto a su belleza y a “su aspecto siempre juvenil” (254), incidiendo en otro de los requisitos indispensables del éxito estético: la juventud.

Leyendo la narrativa que nos ofrecen las autoras españolas en la actualidad uno no puede dudar de que vivimos en una cultura obsesionada por el aspecto físico. He aquí las voces que le llegan a Marisa (Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*) del cuarto

de estar donde su madre y su tía están viendo un programa de variedades en la tele: “¡Qué gorda [...] con esos muslos [...] ésa tan tetona [...] desproporcionada [...]. Si tiene el culo caído, que se lo tape, ¿no?”, etc. (106). Los personajes viven bajo el dictado de los cánones de la belleza impuestos: las mujeres aceptan y asimilan la imagen idealizada como una imagen que ellas deben proyectar, hasta el punto de convertirla en una obligación, cotidiana y obsesiva. Con el objetivo de aproximarse al ideal estético de su tiempo, emprenden una verdadera lucha en contra de la naturaleza, a base de dietas y esfuerzo inevitable, con ayuda de medicamentos y costosos tratamientos cosméticos.

Así es Charo, la madre de una de las protagonistas de *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria. Es una mujer de clase alta, de Madrid, que dirige una revista femenina. Para adaptarse a las normas establecidas recurre a numerosos tratamientos ofrecidos por la industria y medicina actuales. “Su cara había conocido el lifting y el peeling y el modelling” (104), ironiza la narradora y afirma que su cuerpo, “reconstruido gracias al bisturí, remodelado merced a la silicona, afirmado a base de sesiones de gimnasia, suavizado por cremas y óleos santos, no tenía edad” (104). Sin embargo, es un cuerpo que, según observa Catherine Orsini-Saillet (2003: 17), supone una aniquilación total de sus rasgos naturales y provoca una pérdida de identidad. Su hija pronto descubre el secreto de los eternos cincuenta kilos de su madre: en uno de sus cajones encuentra cajas enteras de pastillas. Son “anfetaminas para mantenerse delgada y tranquilizantes para superar la histeria que producen las anfetaminas” (103).

Desprestigiando la belleza artificial de su protagonista, Etxebarria arremete contra la cultura que ejerce una coerción sobre las mujeres para lograr ese aspecto. Su obra está llena de personajes femeninos que “viven sometidos a los rigores de una dieta constante y de durísimas sesiones semanales en el gimnasio”, como Biotxa, que acude al gimnasio más caro de Bilbao en *De todo lo visible y lo invisible* (217). No obstante, el planteamiento propuesto por Etxebarria es excepcional entre la larga lista de los personajes modelados y estilizados por la narrativa actual, por el tono irónico o crítico en

que los representa: "Charo consideraba el cuerpo femenino como algo que se podía cosificar, convertir en objeto decorativo" (105), afirma Beatriz, la narradora, consciente de que en el mundo en que había crecido se le concedía tal importancia a la belleza femenina que "parecía mucho más valiosa que la inteligencia" (125). Pero tampoco ella evitará indagar sobre su propio valor estético en el espejo y acabará obsesionada con su aspecto.

Para Naomi Wolf (1991), lo peor de esta situación es que debido a la gran importancia que las mujeres dan a cumplir con las exigencias de la figura perfecta, su autoestima se ve en ocasiones seriamente afectada al comparar su verdadera imagen con la figura idealizada proyectada por los medios de comunicación. Las protagonistas de Lucía Etxebarria son las que mejor representan esta relación de inconformidad con su propio cuerpo, que desemboca en una serie de prácticas paranoicas y antinaturales, desde los trastornos alimentarios hasta la cirugía estética. Estas mujeres están acomplejadas por tener un cuerpo "pleno y redondo", "unas protuberancias en muslos y caderas" (*Nosotras que no somos como las demás*: 73), por la celulitis y por las estrías, convencidas de que su cuerpo no es "lo suficientemente valioso, lo suficientemente hermoso, lo suficientemente deseable", como afirma Ruth en *De todo lo visible y lo invisible* (220).

La mayoría de las mujeres protagonistas aceptan la imagen difundida socialmente como la que están obligadas a proyectar. Creen firmemente que los modelos marcados mediáticamente reflejan los estándares de la sociedad y deben cumplirse o, por lo menos, intentar aproximarse a ellos. La literatura lo expone de forma notable, en la recreación permanente del ideal establecido, en la representación de las aficiones femeninas por el culto del cuerpo y en la manifestación de los efectos que el imperativo de la belleza ejerce sobre los individuos. Las mujeres siguen siendo subordinadas a la aprobación ajena y en el caso de fallar, sufren un desinterés y un desprecio generalizados. En *Atlas de geografía humana* leemos que la madre de Fran la había dejado de querer, ni más ni menos que por ser fea: "semejante fracaso" (129), comenta la protagonista, que acude

a largas sesiones de psicoanálisis. Los cánones de belleza operan como inscripciones culturales y la mujer se ve constantemente dirigida a disciplinar su cuerpo. La madre del narrador adolescente en *Últimas noticias del paraíso*, de Clara Sánchez, se desentiende de su hijo: se pasa los días en el gimnasio, aspirando a lucir un cuerpo joven y delgado, y con ello seducir al monitor del centro. El hijo observa con rencor que “en el fondo sólo le interesaban sus nuevos músculos y su nueva piel mil veces purificada” (23). Viene al caso mencionar que, a pesar de esta preocupación por el físico, la mujer es abandonada tanto por su marido como por su amante deportista.

En el cuento de Rosa Montero *Parece tan dulce* afrontamos el tema con los ojos de un hombre, el marido de una abogada. El hombre reconoce los efectos de las diligencias que ésta dedica a su aspecto: “hay que reconocer que se mantiene guapa” (199), pero al mismo tiempo hace notar que el cuidado del cuerpo se realiza con mucho esfuerzo y a costa del tiempo libre. Desde luego, “se toma su trabajo para ello”, observa el marido, catalogando los numerosos tratamientos aplicados por la mujer: se tiñe el pelo, se da masajes, hace gimnasia todo el día (cuando está en casa), “se llena la cara de potingues, de mascarillas horribles, de cremas apestosas; se mete en la cama por las noches tan resbaladiza y aceitosa como un luchador de sumo en un campeonato” (198). En esta línea, resulta muy aleccionador el pensamiento de Naomi Wolf cuando subraya el peso de la belleza en el ejercicio de los cargos profesionales por parte de las mujeres. Según observa Wolf, en la década de los ochenta resultó evidente que a medida que aumentaba el poder de las mujeres, aumentaba también la importancia de la belleza: “cuanto más se aproximaba la mujer al poder, mayor conciencia de su propio físico se le exigía” (Wolf, 1991: 36). La narración de Montero refleja la implantación de esta ideología de la “supermujer”, que no sólo debe ser sobresaliente y competente en su mundo de ejecutiva sino que también debe “añadir a su agenda profesional un elaborado trabajo de belleza” (Wolf, 1991: 34). Paradójicamente, quien deja constancia de esta molesta realidad, en el cuento de Montero, es el marido narrador: “tantos esfuerzos por mantenerse guapa ¿para quién?”, pre-

gunta con amargura. Debe de ser para otras personas, ya que a él le ofrece “la tramoya del afeitado, un gorro de plástico en el pelo, un aspecto ridículo” (198). El cuento demuestra, aparte de la instrumentalización del cuerpo femenino, el extraordinario estatus social del concepto de la belleza, exaltada y, según observa Ángeles Encinar respecto a este cuento, “antepuesta en menoscabo de tantos otros valores, entre ellos, la intimidad y el amor o la amistad, por citar algunos” (Encinar, 1998).

Muy esporádicamente se dejan oír voces escandalizadas o, simplemente, sorprendidas por la ostentación y persecución de los encantos físicos que exhibe la sociedad actual: “Las mujeres os ponéis demasiado pesadas con la historia de los regímenes [...]. A mí no me gustan las mujeres muy delgadas” dice el fotógrafo, Nacho Huertas, en *Atlas de geografía humana* (69) de Almudena Grandes. No obstante, por norma general, los protagonistas masculinos insisten en el requisito de la belleza, en ocasiones acomplejando a las mujeres en relación con su cuerpo, tal como hace Juan, en la novela de Lucía Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*, quien no deja de recordar a su pareja sus kilos de más y hasta llega a criticar su celulitis:

una mañana, cuando Ruth, recién levantada, se dirigía al baño, y Juan, con estudiada crueldad, se fijó desde la privilegiada atalaya de la cama en la piel de naranja que estiraba los muslos de su amante, esa pared rugosa por la que él mismo había escalado horas antes [...] y le preguntó, para mayúsculo pasmo de Ruth, si no había pensado nunca en hacerse una liposucción (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 350).

Las mujeres viven bajo la presión constante de tener que ajustarse a un concepto idealizado de belleza creado por la sociedad. Ya que se trata de un ideal inalcanzable, o alcanzable sólo para algunas, a costa de un esfuerzo constante, de inversiones en tiempo y dinero, los intentos de parecer más jóvenes, más bellas y más delgadas se convierten en una fuente de ansiedad e insatisfacción continuas. “Existe algo que envenena la libertad que hemos ido consiguiendo las mujeres”, anota Raquel Santiso Sanz en su ensayo dedicado a las torturas culturales en torno al cuerpo, viendo que la constante búsqueda de la be-

lleza desgasta energías y tiene repercusiones en la salud, en las relaciones personales, en el trabajo, en la sexualidad y en la manera de ver el mundo de las mujeres (Santiso Sanz, 2001: 223). Las protagonistas tienen grandes dificultades para aceptar su cuerpo tal y como es. El reto consiste en encontrar su identidad por encima de este modelo convencional, en arrancar el cuerpo de la servidumbre a los cánones impuestos desde fuera. “Yo lo intenté” – dice al respecto una de las heroínas de Lucía Etxebarria:

[...] pero me fue imposible ¿Cómo iba yo a querer a ese ser deforme, de caderas anchas como el canal de Panamá, con semejantes ubres colgantes y aquellos rollos de grasa que destacaban flácidos allí donde deberían estar los abdominales? Mi espejito me estaba diciendo que yo no era la más bella, y yo era incapaz de decirme «te quiero» porque no me llevaba bien con la chica que vivía al otro lado del espejo, y por eso yo había perdido el poder sobre mí misma y se lo había cedido al primero que vino reclamándolo (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 71).

Las protagonistas de estos relatos desconfían de su cuerpo porque es excesivo o diferente al modelo impuesto. Viviendo bajo el dictado de unos cánones de belleza inalcanzables, demuestran una conflictividad o esclavitud respecto a la imagen del cuerpo joven y delgado. Para lograrlo no hay otro remedio que dedicarle esfuerzo, tiempo y dinero: comprar ropa de marca, productos de belleza, “torturarse con gimnasias abusivas y cirugías peligrosas, incluso llegar al extremo de pasar hambre voluntariamente”, según observa Carmen Bañuelos Madera en su estudio sobre “La influencia de la moda en el cambio social de los valores estéticos y corporales” (Bañuelos Madera, s.f.: 9).

«¡Qué gorda!»¹¹⁷

Esta fiebre de la belleza identificada con la delgadez y la juventud provoca en las mujeres una preocupación severa por el peso de

¹¹⁷ Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*: 106.

su cuerpo. La gordura es uno de los temas con los que la literatura femenina está obsesionada. Hay un auténtico horror a la grasa, al aspecto flácido y fofo. Muchas protagonistas tienen una relación conflictiva con la comida que se articula en forma de conductas patológicas o trastornos alimentarios que en ocasiones pueden evolucionar en graves enfermedades como la anorexia o la bulimia. “El código de la esbeltez engendra culpabilidad y ansiedad”, afirma Gilles Lipovetsky (1999: 136) y Naomi Wolf (1991) habla al respecto de la “nueva Iglesia” que predica la renuncia a los placeres de la buena mesa y culpabiliza a las mujeres por medio de la demonización del pecado de la grasa. La preocupación constante por el peso contribuye a minar la autoestima de las mujeres, a mantenerlas en una situación de subordinación. Al comparar su verdadera imagen con la figura idealizada proyectada por los medios, y al darse cuenta de la gran diferencia existente, las mujeres pueden llegar a desarrollar algún tipo de desorden alimenticio.

Malena, protagonista de un cuento de la colección *Modelos de mujer*, se pasa la vida haciendo régimen por amor (*Malena, una vida hervida*). A los quince años, debido a su aspecto rollizo, se ve rechazada por Andrés. La muchacha entiende que para merecer el interés del joven tiene que preparar su cuerpo, es decir, lograr la delgadez que la convierta en una mujer guapa y deseada. Siguiendo un régimen feroz cree poder ganar la aprobación de Andrés y con ello, quizás, su amor. “Eros y belleza del cuerpo son directamente proporcionales según esta propuesta”, apunta Bettina Pacheco Oropeza (2001: 187) en un estudio dedicado a las imágenes del cuerpo en los textos de Grandes. Otros críticos apuntan a que la pasión de Malena es una pasión por ser aceptada: “pasión vergonzante porque se ejerce desde una inadecuación física, y en consecuencia social” (Núñez & Samblancat, 1998: 137). Malena adopta el criterio según el cual la belleza establece los términos de la satisfacción y asimila una de las normas sociales relativas a la feminidad: la obligación de estar delgada. La tiranía de la belleza revelada en la estética de la delgadez exige una máxima disciplina del cuerpo a la que Malena se somete voluntariamente, desistiendo de buscar otros caminos para

reafirmar su identidad y ofrecérsela al otro. Toda la vida hace régimen esperando a que vuelva Andrés, con la ilusión de conquistarlo. Toda la vida alimentándose con lo mínimo: “verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida... Y todo por amor, que ya es triste, lo imbéciles que podemos llegar a ser las mujeres”, comenta la protagonista en una carta donde anuncia su decisión, luego abandonada, de quitarse la vida (*Malena, una vida hervida*: 77).

El imperativo social de la delgadez es cada vez más fuerte y más estricto: “ya no basta con no estar gorda, es preciso fabricarse un cuerpo firme, musculoso y tonificado, desprovisto de la menor insinuación de carnes fofas o blanduchas”, afirma Lipovetsky (1999: 123). Las mujeres de nuestro tiempo tienen en cuenta y viven tiranizadas por un ideal inalcanzable, sometándose a regímenes alimentarios, a sesiones de gimnasio y carreras de jogging, aplicándose costosas cremas adelgazantes y anticelulíticas, sin mencionar medidas más drásticas, como pueden ser la liposucción o los tratamientos quirúrgicos. Un mínimo aumento de peso activa el sentido de culpa, convirtiéndose en una fuente de ansiedad: “cuando engordo entro en un proceso acelerado de depresión” (*El inventor del tetrabrik*: 131), confiesa la protagonista de un cuento de Puértolas, fortaleciendo la lista de los personajes femeninos que se alimentan con agua y “yogur natural descremado” (131). “La gordura ha adquirido para nosotros significados simbólicos, es la depositaria de rasgos considerados moralmente despreciables [...]. Significa estupidez, holgazanería, dejadez, falta de voluntad y una falta de deseo de poder”, apunta Raquel Santiso Sanz (2001: 230) en su ensayo “Torturas culturales en torno al cuerpo”. La autora asegura que la norma de la delgadez plantea problemas a la biología y representa un ejemplo de cultura contra naturaleza. A pesar de ello, el prejuicio social contra las personas obesas (mayor contra las mujeres que contra los hombres) las convierte en víctimas de discriminación en el empleo y en la vida social (Santiso Sanz, 2001: 229-232).

En la exaltación de la delgadez interviene, aparte de una gran industria que mueve grandes sumas de dinero en torno al ideal promocionado en los medios de comunicación, la familia, interesa-

da en socializar a los hijos según los modelos comúnmente aprobados. Los padres, y de manera más significativa las madres, son los que frecuentemente acompletejan y disciplinan a las niñas respecto a su figura. La madre de Malena se echa a llorar al contemplar a su hija desnuda en el probador de una tienda donde ésta “se embutía a presión en un bañador negro” (*Malena, una vida hervida*: 78). En consecuencia, Malena no conoce tortura más atroz que salir de compras, del mismo modo que la niña narradora de *Tortita con nata*, un cuento de Lucía Etxebarria, está avergonzada de recibir en el comedor del colegio las verduras y ensaladas encargadas por su madre. A esta niña, le proporcionan todos los datos necesarios para hacerse y sentirse mujer, en el sentido atribuido por Bourdieu, de la experiencia universal del cuerpo-para-otro, expuesto a las miradas y reacciones de los demás: “creo que a los chicos no les gusto porque estoy gorda, porque mi padre siempre dice que de mayor querré estar delgada porque a los hombres les gustan las mujeres delgadas” (*Tortita con nata*: 70). Bourdieu afirma que la probabilidad de sentirse incómodo en el cuerpo de uno, el malestar, la timidez o la vergüenza son tanto más fuertes cuanto mayor es la desproporción entre el cuerpo socialmente exigido y el suyo propio (Bourdieu, 2000: 86). En el cuento de Lucía Etxebarria, la niña lanza una hipótesis en la que demuestra el valor intelectual de negar al padre (y al «Padre»): “hay cosas que importan más que el peso para que te guste una persona” (*Tortita con nata*: 71), aunque sea tan sólo una voz de niña de 10 años enfrentada a los cánones tiranizantes de la estética corporal.

En el cuento de Almudena Grandes *Modelos de mujer* se contrastan dos mujeres: Eva, actriz y modelo de belleza perfecta, y Lola, una intelectual que habla varios idiomas y sabe mucho de cine y literatura. En sus figuras vemos personificados dos conceptos tradicionalmente antagonizados, la belleza y la inteligencia, que aquí lucharán por el interés de un hombre. Eva representa a la mujer que asume y teme las normas sociales relativas al cuerpo. Mientras Lola pide en el bar “un sándwich de tres pisos”, ésta sólo toma un poquito de jamón York, masticando cada bocado treinta veces

para no engordar. A Lola esto le parece “la esencia de la tiranía” (172), un sistema represivo que inculca a las mujeres una obsesión enfermiza por la perfección del cuerpo, y se compadece de su compañera. El cuento le dará la razón a Lola: el director ruso a cuyo interés aspiran las mujeres la considerará más atractiva.

Contraoponer dos figuras femeninas con cuerpos diferentes representa un recurso frecuentemente utilizado en la narrativa de mujeres para manifestar las distintas posturas frente al canon (orden) establecido. Es llamativo que muchas veces la confrontación se realice en el terreno del cuerpo. Una de las dos protagonistas suele interiorizar las normas estéticas y los valores recibidos, sometándose a los papeles predeterminados para la mujer en la sociedad patriarcal. La otra exhibe un concepto del mundo y un cuerpo alternativos, negándose a convertirse en un modelo estereotipado, propio de la estética operante. La competencia suele darse en torno a un personaje masculino: en el cuento de Grandes es un artista ruso, en la novela de Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*, es Juan, un egoísta descontrolado, a quien desean Biotxa, su novia oficial y Ruth, su amante. Biotxa encarna por completo el ideal de la belleza femenina que apunta a un cuerpo joven y delgado: come poquísimos, siempre está a régimen. Por su parte, Ruth procura obrar con naturalidad: siempre que tiene hambre, simplemente pide un sándwich. Ruth representa a una mujer autosuficiente que intenta deshacerse de aquella construcción cultural que reprime los deseos corporales de la mujer en el terreno de la comida o sexualidad. No obstante, Ruth no puede dejar de pensar en el cuerpo juncal de Biotxa y avergonzarse del suyo, pleno y redondo. Como tantas otras mujeres de hoy, vive en un conflicto con su propio cuerpo y en un desdoblamiento de los criterios: por un lado se da cuenta de que la imagen del cuerpo femenino ha sido distorsionada por los medios que exponen “falsos cuerpos de mujeres retocados con aerógrafo, difuminados por iluminaciones cálidas e indirectas, reinventados” (217); por otro, es precisamente lo que ella desea: “un cuerpo liso, sin pechos ni caderas, un cuerpo que no le condenara a ser algo que Ruth no quería ser” (169).

La extrema delgadez ha pasado a representar el requisito indispensable de la belleza, un imperativo cultural, a pesar de no favorecer la salud física, y mucho menos la psíquica, y de no corresponder, en realidad, a las preferencias estéticas de hombres y mujeres. Es una intuición percibida en la novela de Etxebarria: Juan no se atreve a reconocer que su novia le parece demasiado delgada: “le avergonzaba su secreta atracción por las mujeres llenitas, que, en opinión de Biotxa, resultaban vulgares” (*De todo lo visible y lo invisible*: 66). El modelo de mujer al que se intenta imitar poco tiene que ver con la realidad o con la naturaleza del cuerpo femenino. Los modelos de las pasarelas son más bien unos «personajes de diseño», eso sí: lanzados por una gran campaña publicitaria y rodeados de un prestigio social. El mensaje que transmiten esos cuerpos descarnados es el siguiente: para sentirse realizadas y aceptadas socialmente las mujeres deben estar delgadas y eso puede significar pasar hambre o incluso dejar de comer (anorexia) o vomitar lo ingerido (bulimia) (cfr. Bañuelos Madera, s.f.: 12-13). La relación conflictiva con la comida, con sus extremos en las enfermedades de anorexia y bulimia nerviosas, es reflejo innegable del disgusto que viven las mujeres con respecto a su propio cuerpo. Pero es más que eso: una negativa a comer según el apetito puede representar un sentimiento de desencanto con el mundo, una manifestación de perturbaciones vitales o expectativas frustradas que, como tantas otras experiencias femeninas, se transmiten a través del cuerpo. La literatura se hace eco de estas patologías. En *Melocotones helado*, de Espido Freire, la bulimia aparece como resultado de un desengaño amoroso. Observamos a Blanca devorar la comida para luego vomitarla en el cuarto de baño. Elsa, su amiga y narradora, lo tiene claro: a Blanca le mata la angustia y la chica está a punto de morir (211). Su angustia tiene el origen en la muerte de John, un profesor británico, su posible amante, muerto en un accidente de coche. Es significativo que aquel pesar de índole seguramente afectiva se traduzca en “aquel dolor atroz, sin lágrimas, en el estómago, que sólo se calmaba con la comida” (231). De esta forma, los trastornos alimentarios pueden revelar una incapacidad de controlar las emociones o los sentimientos de ansiedad, culpa, vergüenza, etc. Según afirma Paloma Gómez en

su estudio sobre la anorexia, también pueden representar una falta de autoestima y amor propio que se inculca a las mujeres desde la infancia (Gómez, 2001: 88).

Las protagonistas afectadas por la anorexia son muy frecuentes en la narrativa femenina actual. Es de notar que en la configuración de estos personajes no domina una aspiración a la delgadez como requisito estético sino el rechazo del modelo convencional de la mujer, incorporado por la madre. Según afirma Gómez, en el origen del alarmante incremento de los trastornos de la alimentación en nuestros días, además del enorme auge del culto al cuerpo impuesto por el mundo de la publicidad y la moda, están también “la rebeldía y la impotencia que sufre la joven al enfrentarse, en su proceso de socialización, con el papel o rol que se le sigue asignando a la mujer en nuestra sociedad, así como el peso de nuestra herencia cultural” (Gómez, 2001: 78). La anorexia representa un fenómeno conocido históricamente y revela más bien una forma de protesta que la incorporación de un modelo estético. Ante la imposibilidad de manifestar el desacuerdo, las mujeres (la anorexia concierne en el 90% a las personas del sexo femenino) asumen la autoprivación de alimento —muchas veces de manera inconsciente— como una agresión contra el propio yo, o más bien, contra la identidad que se les exige. Tal como anota Germaine Greer, la historia política de la autoprivación de alimento nos ofrece una clave para entender la protesta disimulada en los trastornos alimentarios: “la protesta de quienes carecen de poder y dependen de la aprobación de otros tiene que adoptar una forma secreta” (Greer, 2000: 100).

Los personajes anoréxicos desfilan esqueléticos por esta literatura convirtiéndose en el símbolo de la oposición y acusación al modelo de feminidad establecido, representado por la madre. Beatriz, otro personaje concienciado de la narrativa de Lucía Etxebarria, declara abiertamente que el hambre voluntaria a la que se sometía de niña era un recurso orientado a no hacerse mujer: “El ayuno consistía en una prolongada resistencia al cambio, el único medio que yo imaginaba para mantener la dignidad que tenía de niña y que perdería como mujer” (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 36). El problema de Beatriz tiene su origen en la decisión consciente de rechazar el

modelo de mujer portadora de los roles sociales propios del sistema patriarcal. Según apunta Gómez (2001: 105), la anorexia expresa no tanto una negación a hacerse mujer como una negación a desempeñar el papel de «víctima» que conlleva a veces el papel femenino. “No quería ser mujer”, afirma Beatriz en relación a su anorexia vivida en la infancia: “Elegía no limitar mis decisiones futuras a las cosas pequeñas, y no dejar que otros decidieran por mí en las importantes. Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre” (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 36). Gómez quiere entender la anorexia como una petición de autonomía por parte de las mujeres y un reflejo de la decisión inconsciente de no participar en ese juego sexual de seducir al varón, que se convierte en una innegable declaración ideológica al igual que la huelga de hambre (Gómez, 2001: 109).

«Señales de la devastación»¹¹⁸

Otro de los requisitos indispensables para el atractivo femenino es la juventud: aparentar menos años de los que una tiene. Como hemos señalado en otro momento, la significación de la belleza para los dos sexos sigue siendo *estructuralmente* desigualitaria (Lipovetsky, 1999: 175 y ss): en las mujeres es una cualidad que se proyecta desde la infancia, en los juegos de las niñas, con la panoplia de la peluquería, las muñecas estilo Barbie, etc. La edad y las arrugas —sigo a Lipovetsky (199: 176)— «sientan bien» a los hombres, mientras que perjudican a la seducción femenina. Con todo, las mujeres se niegan a envejecer y ocultan su edad, sometiéndose a un sinnúmero de prácticas de belleza que apuntan al «antienvjecimiento». Por lo general, fracasan, ya que la batalla contra el tiempo es una batalla perdida. La imagen que desean personificar a fuerza de regímenes brutales y tratamientos estéticos de muy variada índole

¹¹⁸ Nuria Barrios, *Alarma roja*: 240.

está fuera de su alcance. Haga lo que haga una mujer, “cada día que pasa, va perdiendo, implacablemente, la belleza, poca o mucha, que posee” (Greer, 2000: 33). La obsesión por mantenerse joven se convierte por tanto en una fuente de ansiedad e insatisfacción continuas.

La literatura femenina ofrece un detallado registro de los síntomas de envejecimiento en lo que atañe a la pérdida de la belleza y al deterioro del cuerpo. En cambio, apenas contribuye a la reflexión intelectual en torno a la vejez concebida como una de las experiencias fundamentales de la humanidad¹¹⁹. El concepto predominante de la edad madura es el de la decadencia. En esta clave deben leerse las imágenes recurrentes que aluden a la pérdida de la firmeza y frescura del cuerpo. La degradación física debida al paso del tiempo representa un lugar común de la narrativa femenina, reproducido, conforme al carácter autobiográfico de esta literatura, sobre todo por las escritoras maduras. Entre las imágenes repetidas con insistencia en esos textos está la del espejo que refleja a las mujeres protagonistas los síntomas del mal, las marcas anunciadoras del declive: las arrugas y las ojeras, la piel seca, las mejillas caídas, los ojos “incoloros, empequeñecidos y cenicientos” (García Morales, *La carta*: 85), el cabello mezclado con canas y las comisuras de los labios tirando hacia abajo. Todo ello acompañado de un rictus avejentado que transforma o más bien deforma la cara, destacando su expresión dolorosa. He aquí un ejemplo de la escena que se reproduce casi fotográficamente en los textos de las autoras en cuestión. Nótese la edad de la protagonista: “Entra en el cuarto de baño a por una compresa. Se mira en el espejo. Bajo la luz blanca se le marcan profundas las arrugas y las ojeras. Tiene treinta y ocho años y en cada sombra, antigua y nueva, que cubre su cara distingue ya todas las señales de la devastación futura” (Barrios, *Alarma roja*: 240).

¹¹⁹ En calidad de ejemplo habría que mencionar a Josefina Aldecoa que en sus novelas tardías profundiza en el tema de la vejez, haciendo referencia a sus propiedades de la soledad, el dolor y el miedo, así como a la inactividad y falta de ilusiones que define expresivamente como “incapacidad de proyectar” o “agotamiento de vivir” (Aldecoa, *La fuerza del destino*: 215).

Las protagonistas perciben las señales del progresivo deterioro físico como un desastre, reaccionando con disgusto, molestia o incluso repulsión a su cuerpo envejecido: “se me ha puesto el cuerpo igual que un botijo, que ya no tengo cintura, ni muslos, ni caderas, nada, si parezco una morcilla poco hecha”, se espanta Queti, de cincuenta y ocho años, en el cuento de Grandes *Los ojos rotos* (34). Para superar esa angustia acaecida con los años, las mujeres torturan sus cuerpos con regímenes dietéticos, estéticos, farmacológicos, que forman parte de la disciplina corporal de la mujer, propia de la sociedad actual. El día en que Celia, la protagonista del cuento homónimo de García Morales, cumple cuarenta y cinco años y ve su rostro en el espejo “con sus labios mustios, con arrugas verticales”, termina tomando un comprimido de Valium (*Mujeres solas*: 71-72). El calmante le puede servir de ayuda: aquel día especial de su cumpleaños, Ernesto, su marido, se olvida de felicitarla y al día siguiente le comunica su decisión de marcharse a vivir con una amante joven. La industria cosmética debe corresponder al criterio de Ernesto, sugiriendo a las mujeres que, con los años, van perdiendo el atractivo y si no se resisten al cambio, quedarán eliminadas del mercado sexual. Tal como anota Naomi Wolf, a la mujer “cuando envejece, se pretende convencerla de que sin «belleza» caerá en la nada y en la desintegración” (Wolf, 1991: 298). La inseguridad y el desagrado con el aspecto físico fomentan la demanda de los productos anti-envejecimiento: “Las implicaciones comerciales del culto a la juventud son obvias. Cuanto mayor sea su angustia por verse mayor, más deseos tendrá de comprar productos que la hagan lucir más joven”, apunta Rita Freedman (1991: 218) en su guía sobre cómo lograr una relación satisfactoria con el cuerpo. El «régimen de mantenimiento» (Greer, 2000: 38) debe mantenerse toda la vida. El anhelo de belleza repercute en una obsesión por retrasar el envejecimiento y aparentar menos edad. Las protagonistas de los textos estudiados están sumamente preocupadas por mantener su aspecto juvenil. He aquí la lista de los productos que Lucía, de cuarenta y un años, necesita utilizar a diario para mantenerse atractiva: un líquido que, extendido sobre las piernas, el entrecejo y el labio supe-

rior, inhibe el crecimiento del vello, crema nutritiva de noche, crema hidratante de día, mascarilla semanal estructurante, leche limpiadora, espuma endurecedora para el pecho, crema anticelulítica para las nalgas, gel especial de manos antienvjecimiento, y un largo etcétera (Montero, *La hija del caníbal*: 209). La enumeración de los productos ocupa toda una página para concluir en la siguiente afirmación: “Todos esos frascos, frasquitos, botellones, tubos, estuches, cajas, pomos, tarros, ampollas, envases y botes eran la representación misma de mi vida. Al envejecer te ibas desintegrando, y los objetos, baratos sucedáneos del sujeto que fuiste, iban suplantando tu existencia cada vez más rota y fragmentada” (210).

Las mujeres ponen mucho esfuerzo en «reconstruirse» y dar una apariencia propia de la juventud, aunque los intentos de parecer más jóvenes se conviertan muchas veces en fuente de desasosiego e inseguridad. La madre de Fran (Sánchez, *Últimas noticias del paraíso*), que visita sistemáticamente el club deportivo, no consigue de ninguna manera calmar su ansiedad, al igual que Regina, escritora de cincuenta años (Torres, *Mientras vivimos*) que pone todos sus esfuerzos en la gimnasia aunque ello resulte totalmente ineficaz tanto para frenar la decadencia de su cuerpo como para callar su zozobra interior.

«Sola en el mundo a mis cuarenta años»¹²⁰

Una significativa manifestación de la ansiedad y del miedo a la vejez es vehiculada por el tópico de la mujer cuarentona en crisis, muy extendido en la narrativa femenina de la actualidad. Las protagonistas de estos relatos se enfrentan a los primeros indicios de la vejez, al trauma de la menopausia, de no poder tener hijos, a las pérdidas físicas y al miedo a la soledad y a la muerte. A esto, se suma la frecuente traición del marido que se marcha a vivir con otra mujer más joven, todo ello produciendo agudas crisis de autoestima

¹²⁰ Soledad Puértolas, *La hija predilecta*: 134.

e insatisfacción. “La vida es como un viaje, y en mitad del trayecto [...] comienza el desierto”, piensa Lucía (Montero, *La hija del caníbal*: 110) que a sus cuarenta y un años empieza a sentirse mayor y cansada, aludiendo, cómo no, a “esas carnes que comienzan a desplomarse a los cuarenta” (326) y todo el conjunto de síntomas del envejecer corporal. Lucía, documentándose en los estudios estadísticos, asegura que a partir de determinada edad, la mujer desaparece, que justamente de los cuarenta y cinco años en adelante una llega a una frontera en donde comienza la oscuridad: “la Tierra del Nunca Jamás, el despreciable universo de los Invisibles”. Lucía se encuentra en ese justo momento: “pisando el confín del acabóse” (112), sabiéndose impotente ante esta severa realidad.

Los textos se hacen eco de esta práctica cultural que margina a las mujeres consideradas poco atractivas a causa de su edad y del vicio masculino de traicionar a sus esposas según éstas vayan entrando en años. Las mujeres abandonadas —y lo son buena parte de las heroínas de la narrativa femenina— entienden el distanciamiento de sus parejas como un proceso correlativo al deterioro de su propia persona. De esta forma, en una actitud tolerante y comprensiva, lo percibe Sofía, esposa y madre de tres hijos, cuando escucha una conversación apasionada que su marido está manteniendo por teléfono con su amante desde el dormitorio de la casa. En cambio, Celia, protagonista de un cuento de la antología de García Morales titulado de forma significativa *Las mujeres solas*, se reanima pensando que siempre contará con el amor de Ernesto, su marido, “un amor que no desaparecería a causa de su progresivo deterioro y en los peores momentos contaría con su compañía” (*Celia*: 72). Pero Ernesto cada vez regresa más tarde a casa para finalmente confesar que tiene una amante: se llama Mariana y tiene veintinueve años. Celia no encuentra más remedio que sumirse en la desesperación y “contemplarse a sí misma, frente a la joven y amada Mariana, como una mujer menospreciada, desgastada por el tiempo, encaminada ya a una vejez que se le aproximaba con celeridad” (82). La primera justificación, y la más común, que se les ocurre a las mujeres tras el abandono, es no haber sido lo suficientemente atractivas

o lo suficientemente seductoras como para merecerse la fidelidad. “Nunca me había sentido tan poca cosa”, afirma Rosa, abandonada por su amante fotógrafo, convencida de que esto debe ser el primer indicio de la vejez, “cuando te rechazan al borde de los treinta y cinco aunque te gastes la mitad de tu sueldo en cremas” (Grandes, *Atlas de geografía humana*: 205).

Algunas protagonistas intentan hacer caso omiso de la norma cultural según la cual las mujeres maduras pierden el atractivo erótico: a cierta edad no está bien visto que disfruten del sexo y desde luego, no deberían esperar ser seducidas. Algunas se resisten a aceptarlo: “No es verdad que las mujeres nos pudramos al cumplir los cuarenta [...]. Lo que ignoramos es que la atracción que ejercen las mujeres mayores sobre los chicos jóvenes es igual de fuerte” (Montero, *La hija del caníbal*: 212), declara Lucía, al liarse en una historia de amor con un chico veinte años más joven que ella. El problema es que la relación de Lucía con Adrián fracasa, al igual que la relación de Adela con un joven ayudante de cocinero en *Pequeñas infamias* de Carmen Posadas, o el amorío de la madre de Fran con su monitor del gimnasio, «Míster Piernas», en *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez, y muchas otras relaciones abocadas al fiasco en la narrativa de Grandes, Regás y otras autoras.

La mirada implacable apuntada al cuerpo femenino, exigente de un físico atractivo, delgado y joven, muchas veces dirigida, subrayémoslo una vez más, por otras mujeres que asimilan y reproducen los paradigmas socioculturales impuestos, es responsable del malestar y de las graves crisis de identidad. La denuncia de la opresión a las mujeres, sumidas en la imposibilidad de cumplir con los cánones estéticos, ha desembocado en uno de los principales retos del feminismo, en particular, el de la *tercera ola feminista* cuando se han formulado violentas críticas contra la tiranía de la belleza que convierte a la mujer en objeto decorativo en función del sujeto masculino. Para Naomi Wolf (1991), el culto de la belleza funciona como una «policía de lo femenino», un arma destinada a detener la progresión social de la mujer. La idea de generar un cambio de conciencia y, por consiguiente, una transformación de los valores impe-

rantes, se ha hecho patente en la teoría y crítica feministas, mucho menos en la ficción femenina donde la denuncia de la opresión convive con las imágenes de las mujeres sometidas a las exigencias sociales según las cuales deben adaptarse al ideal estético en cuestión.

Pocas escritoras han alzado su voz para declarar su disconformidad con la hipervaloración de la apariencia femenina propia de la sociedad actual. Entre las españolas, principalmente Almudena Grandes y, sobre todo, Lucía Etxebarria, escritora muy comprometida artística y mediáticamente con la revisión de las normas y estereotipos de la sociedad patriarcal. Una de sus novelas incluye una especie de protesta, en forma de prólogo, de las mujeres que precisamente “no son como las demás”: “hartas de que nuestro aspecto importe más que nuestras acciones” (*Nosotras que no somos como las demás*: 9). De acuerdo con sus postulados, Etxebarria introduce en su narrativa a las protagonistas que se apartan o subvierten el canon de la belleza femenina, en el cuerpo y en la palabra: Eva, madre recién estrenada de *Un milagro en equilibrio*, pone muchísimo esfuerzo en desmitificar las falsedades en torno al cuerpo femenino, vehiculadas por los medios de comunicación y catálogos de moda; y Ruth, de *De todo lo visible y lo invisible*, se lamenta de la cantidad de tiempo que las mujeres dedican al cuidado de su apariencia: a ella, “la ropa le importaba poco y le daba igual el aspecto que ofreciera” (147). En esta misma novela, publicada en 2001, se ponen sobre la mesa una serie de expectativas marcadas y exigidas a las mujeres por los cánones estéticos al uso: “De las mujeres se espera que mientan: que se depilen, que se tiñan las canas, que se pinten las uñas, que usen sujetadores con relleno para fingir que tienen más pecho, o fajas para simular que tienen menos barriga” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 325). Ruth se siente ofendida por este catálogo de imposturas. Es uno de los pocos personajes que deciden oponerle resistencia.

Vivimos en una sociedad que otorga un valor excesivo a la estética corporal, que exige y premia las prácticas más disparatadas orientadas a la elaboración y preservación de la belleza, que despo-

jan a las mujeres de su tiempo libre, recursos económicos, etc. “Toda mujer sabe que, por muchos que sean sus demás méritos, no vale nada si no es guapa”, apunta Germaine Greer (2000: 3). Los cánones culturales operan como inscripciones en el cuerpo, reproduciendo el imperativo de la belleza como elemento valorativo de la mujer. Una cultura que se permite evaluar y estigmatizar a las personas en función de su adecuación o inadecuación a las normas estéticas establecidas arbitrariamente es una cultura manipuladora y esclavizante. La literatura de mujeres no hace más que confirmarlo.

PARTE II

INSATISFACCIÓN: UN MUNDO EN CRISIS

«No sé qué me pasa»¹²¹: la angustia de vivir mujer

La tristeza de una mujer nace de su impotencia.

Germaine Greer

Entre las características fundamentales de la creación femenina hay que señalar el marcado sentimiento de insatisfacción y la zozobra vital asociados a las crisis personales, además de una reflexión identitaria desfavorable. Queda patente, en primer lugar, la sensación generalizada de disgusto y molestia: las protagonistas sufren abatimiento, incomunicación, soledad, baja autoestima y depresión, cuyas razones o no se identifican o apuntan al fracaso de los proyectos vitales (muchas veces amorosos) y la incapacidad de adaptarse al papel femenino previsto y sancionado socialmente. La insatisfacción atañe a todas las esferas, desde lo más íntimo (vivencias afectivas y sexuales) y lo relacional y familiar, hasta el campo social y profesional donde las mujeres o bien se entregan al trabajo, abdi-

¹²¹ La cita es de Soledad Puértolas, de su cuento *Una casa con jardín* (100). Pero la misma frase se repite en varios textos de escritoras actuales, p. ej. en la novela *Lo raro es vivir* (145) de Martín Gaité o *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (140) de Etxebarria. En una versión más completa, la cita de Etxebarria suena: “No sé qué me pasa, sólo tengo ganas de llorar” (140); y la de Puértolas: “No sé qué me pasa [...]. Últimamente no hago más que llorar” (100).

cando de una posible complacencia familiar (el caso de Regina en *Mientras vivimos* de Maruja Torres), o se enfrentan a las consecuencias de renunciar a la carrera profesional en favor de la familia (el caso de Eli en *Entre amigas* de Laura Freixas).

El pesimismo vital que envuelve a los personajes femeninos repercute en la insistente tematización del fracaso. Las novelas y los cuentos manifiestan las adversidades o directamente el desastre ocasionado por: el fracaso amoroso, la opresión masculina, la frustración sexual, la subyugación doméstica, las imposiciones del culto a la belleza o la incapacidad de encontrar su propia identidad. Las experiencias negativas pasan a constituir el núcleo de la narrativa femenina actual y fomentan el *topos* del sufrimiento inherente a la creación de las mujeres.

A raíz de esa desilusión y esa angustia generalizadas, las protagonistas desarrollan comportamientos depresivos (en algunos casos hasta suicidas), pero también emprenden un cuestionamiento de la identidad femenina dirigido a la construcción de una individualidad más satisfactoria. El proceso de autoconocimiento revela el profundo malestar de las protagonistas que anhelan una realidad indefinida y, menos aún, alcanzable, y expresan una realidad percibida en términos de carencia, vacío e inquietud.

“Sufro una ausencia” (186) declara la protagonista del cuento de Cristina Fernández Cubas (*Ausencia*) en un momento de lucidez en que, tras una pérdida instantánea de la memoria, empieza a reconstruir las circunstancias de su existencia. En el proceso de concienciación activado por el ataque de amnesia, Elena se da cuenta de la incomodidad y angustia en que transcurre su vida. Al recuperar sus datos más elementales —nombre, apellidos, domicilio, etc.—, reconociendo el espacio de su casa y el rostro de su compañero, percibe también “el recuerdo de un malestar” (193) que tiene que ver con Jorge, su pareja, pero también con su trabajo, su casa y con ella misma, según afirma en la inquietante segunda persona de la narración, aludiendo a “una insatisfacción perenne, un desasosiego absurdo con los que has estado conviviendo durante años y años” (194). Elena encarna un personaje femenino en una constante crisis de

identidad, incapaz de superar la melancolía e impotente ante la tristeza y el abatimiento que tan frecuentemente, en esta narrativa, agobian a la mujer.

La práctica de representar a los personajes femeninos en el desconcierto y en una profunda angustia se remonta a la tradición histórica de la literatura de mujer. Carmen Martín Gaité remite a la época del Romanticismo y sus heroínas, que “aborrecían las cuatro paredes de su casa, se sentían incomprendidas, colmadas de vagos anhelos sin cauce y empezaban a ser víctimas inconscientes de lo que años más tarde Betty Friedan diagnosticó como «el indefinido malestar»”¹²² (Martín Gaité, 1999: 45). Para ilustrar esa condición de un ser en constante desasosiego existencial, Martín Gaité cita a la poetisa romántica cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. He aquí un fragmento de su soneto titulado *Mi mal*:

y al indagar su origen me confundo:
pero es un mal terrible, sin remedio,
que hace odiosa la vida, odioso el mundo,
que seca el corazón... ¡En fin, es tedio!

(Gertrudis Gómez de Avellaneda)

En el siglo XX, y de manera muy significativa en la época de la posguerra española, se mantiene el pesimismo vital de los personajes así como la representación del mundo como una realidad adversa. El emblemático año 1975 no será capaz de cambiarlo. Respecto al orbe novelesco de Esther Tusquets, la autora más importante de los años setenta, dirán que “tiene un carácter trágico sustancial que es el resultado de una insatisfacción que se bifurca por varios caminos abarcadores de todo el amplio espectro de la persona” (Sanz Villa-

¹²² Alusión al libro de Betty Friedan, *La mística de la feminidad*, publicado originariamente en 1963 y en España en 1965, donde la autora arremete contra el dominio masculino que define a la mujer sólo en su relación a otras personas, como madre o esposa y no como individuo autónomo, y la somete a cargas familiares y hogareñas que producen el efecto de marginalidad social y un permanente estado de insatisfacción.

nueva, 1998: 98). La predisposición a la ansiedad tampoco se verá atenuada en la democracia. Según observa Geraldine Nichols acerca de la última década del siglo XX, la zozobra vital que marca la narrativa femenina se mantiene incluso cuando Franco se ha convertido en un lejano recuerdo, aunque esta vez sea efecto de las enormes transformaciones realizadas desde su tardía desaparición (Nichols, 2003: 192).

Los textos de las autoras que publican en la actualidad no hacen más que reproducir esta condición femenina abocada al fracaso y al desengaño y, sobre todo, paralizada por su incapacidad de superar el malestar. La mujer de hoy sigue siendo dominada por la impotencia y la desesperación, sumida en la soledad y en los deseos frustrados. Estas circunstancias, según leemos en el estudio dedicado a la depresión de la mujer, “constituyen el núcleo básico de la vivencia depresiva y desembocan en los intensos sentimientos de culpa, autopersecución y responsabilidad que la mujer experimenta ante lo que considera el fracaso” (Dio Bleichmar, 1993: 269). Las investigaciones demuestran que las mujeres doblan o triplican a los hombres en el número de personas afectadas por los trastornos de ánimo de tipo depresivo, por la neurosis y alteraciones de tipo psicosomático; la anorexia nerviosa resulta una patología casi exclusiva de las mujeres y, en el suicidio, las mujeres triplican las estadísticas (Sáez Buenaventura, 1993: 243). Toda la variedad de los trastornos psicosomáticos que encontramos también en las páginas de la narrativa femenina —la depresión, la postración, la histeria, la anorexia, los intentos de suicidio, los problemas sexuales, etc.— apunta, según los psicólogos, a la desvaloración de la propia persona, la represión de los impulsos, la dependencia, los problemas de identificación, la culpabilidad y la autocensura (González de Chávez, 1993: 115-116). El posible origen de esta «condición deprimida» suele relacionarse con la presión que la sociedad ejerce sobre la mujer para que asuma el rol predeterminado en función de su sexo. Hay que tener en cuenta que el modelo de comportamiento inculcado a las mujeres en el proceso de socialización favorece la debilidad más que el ejercicio del poder, la subordinación antes que el

dominio o el compañerismo. Las mujeres encuentran un refugio paradójico en el silencio y la pasividad, y en el estatus de víctima. La desesperación les sirve de defensa frente al mundo exterior y las exime de la obligación de actuar a favor de la liberación, de socavar o alternar el orden establecido. Según observa Carmen Sáez Buenaventura, no es extraño, ni casual, que el sufrimiento psíquico de las mujeres adopte la forma de una «psicopatología de la debilidad, de la derrota»:

La tristeza, al abatimiento, el autoabandono, la falta de aprecio o desprecio por la vida, los alimentos, el miedo al presente, la angustia ante el mañana, la idealización y culpabilización por no haber realizado adecuadamente el papel o comportamiento asignados (rol genérico), la puesta en riesgo de la supervivencia son la expresión extrema de la impotencia suprema de quienes no «pueden» porque no saben o nunca se atrevieron tal vez ni siquiera a imaginar la subversión o la transgresión de las características genéricas asumidas como otra alternativa posible (Sáez Buenaventura, 1993: 255).

El sufrimiento femenino adopta la forma de «protesta callada» ante una realidad que la mujer percibe como opresora y, sin embargo, no está en condiciones de modificar. El camino emprendido por la literatura es previo a la condición de ruptura: es el camino de la concienciación y el (auto)cuestionamiento: la meta consiste en explicar y entender su propia existencia y las razones de tan profunda desesperación. Veamos, pues, cómo se manifiesta el descontento y la queja originados en esta situación de crisis e insatisfacción continuadas.

«En constante conflicto consigo misma»¹²³

Las razones que llevan a las protagonistas a cuestionar sus circunstancias vitales y a padecer crisis de identidad son de muy variada naturaleza. Incidiendo de forma obsesiva en la desilusión y el

¹²³ Lucía Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 357.

fracaso, los personajes femeninos revelan una generalizada insatisfacción, de carácter objetivo (muerte, ruptura, abandono, etc.) o subjetivo, relativo a un estado de ánimo que no se explica ni se define claramente. Muchas veces, la crisis se avisa con un enigmático “no sé lo que me pasa” o “estoy cada día más confusa” (Martín Gaité, *Lo raro es vivir*: 145) para dar cabida a un triste espectáculo de frustración en el que ni se definen las causas ni se vislumbra la salvación. En la novela de Martín Gaité, se mencionan las figuras emblemáticas de la decadencia europea: Kierkegaard con el *Concepto de la angustia*, Sartre con *La náusea*, y otros (*Lo raro es vivir*: 74-78). La protagonista atraviesa una crisis provocada por la muerte de su madre. El penoso recuerdo del desamor y la incomunicación que marcaron la relación entre la madre y la hija hace que Águeda revise su propio proyecto vital a fin de que los deseos que ella experimenta respecto a otras personas no se vean frustrados. En su caso, prospera la idea de rehacer su vida según las coordenadas identitarias definidas por efecto de un proceso de concienciación. Águeda se reafirma en el amor marital y en la dedicación a la familia¹²⁴, circunstancias que, por otra parte, causan irritación y molestias a tantas otras protagonistas de la narrativa de mujer. En *Nubosidad variable*, de la misma Martín Gaité, Sofía vive una profunda crisis de identidad relacionada con su condición de esposa y ama de casa, percibiendo “el deterioro del entusiasmo, de las ilusiones” (12) y, en general, de la voluntad de seguir desempeñando ese papel. Por lo común, las protagonistas de la literatura femenina, y las de Martín Gaité de manera muy significativa, viven en un continuo desaliento generado por los deseos frustrados y falta de satisfacción. Son unos personajes que —en las palabras de Jorge Jurado Morales— “adolecen de unas carencias que les impiden optar a una realización plena. De ahí que se muestren privados o deseosos de algo, que se presenten insatisfechos, descontentos o afligidos, que vivan en una continua o transitoria infelicidad” (Jurado Morales, 2003: 427). En el cen-

¹²⁴ Sobre la voluntaria «domesticación» de este personaje, véase la nota 83 en la parte I.2.

tro de la angustia femenina está justamente el problema de la falsa identidad, la inseguridad, la confusión, esa condición de estar “en constante conflicto consigo misma” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 357), dominada por la “endémica falta de autoestima” (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 176). El sujeto femenino, con el fin de establecer una identidad autónoma, acorde con sus deseos, necesita oponerse a todo un legado cultural relativo al rol de la mujer. La batalla que se libra en la intimidad del alma femenina encara un concepto ajeno, impuesto a través del potente aparato cultural, un andamiaje social impuesto, que las protagonistas muchas veces aborrecen y, sin embargo, no están en condiciones de rechazar. La crisis se produce en la línea divisoria entre cómo quiero ser yo y cómo otros quieren que yo sea. La situación crítica lleva a un estado de ansiedad que experimenta toda persona que desea ser aceptada y en cambio —al salirse de los moldes establecidos— debe asumir la desaprobación de los demás o incluso el rechazo.

Es tan fuerte el influjo de los patrones sociales que el personaje reacio a subordinarse termina percibiéndose a sí mismo como individualidad «desviante». En la literatura femenina esta disposición se convierte en el *topos* de la “chica rara”, especificado por Carmen Martín Gaité en su ensayo *Desde la ventana* (1999 [1987]) a partir del personaje de Andrea de *Nada* de Carmen Laforet. La “chica rara”, al igual que Andrea y otras muchas protagonistas de la literatura femenina de la posguerra —de Ana María Matute, Dolores Medio o la propia Martín Gaité (*Entre visillos*)— se opone a los patrones tradicionales de comportamiento femenino orientados al amor romántico y el matrimonio, refugiándose en la lectura, en la escritura y otras actividades que le permiten liberarse del papel asignado a la mujer en la sociedad patriarcal. El comportamiento de estos personajes, según señala Martín Gaité, está presidido por el inconformismo; son mujeres que se atreven a desatender las prescripciones sociales, a “instalarse en la marginación y a pensar desde ella; van a ser conscientes de su excepcionalidad, viviéndola con una mezcla de impotencia y orgullo” (Martín Gaité, 1999: 112). La narrativa actual engarza con este *topos* en muchas figuras femeninas que se

arriesgan a llevar una vida independiente, no ligada necesariamente a la aventura sentimental o ajena a los patrones tradicionales de la relación amorosa y sexual. Sofía y Mariana en *Nubosidad variable* encuentran la autoafirmación aislándose (¿marginándose?) del mundo convencional, físicamente (viaje) y espiritualmente (literatura). Lulú de Almudena Grandes (*Las edades de Lulú*) mantiene una relación sexual totalmente ajena a las convenciones sociales, y Malena, otro de los personajes «diferentes» de Grandes, percibe desde la adolescencia su inadaptación al mundo en que le ha tocado vivir. En su diario confiesa sentirse “la minúscula tuerca defectuosa [...] condenada a girar en el sentido contrario al que le ha sido asignado” (453). Los mismos nombres de Lulú y Malena (que hace pensar en Magdalena, la pecadora) simbolizan a la mujer rebelde e independiente. Las «chicas raras», enfrascadas en los libros (p.ej. Soledad en *Adiós, Antinea* de Mayoral), empeñadas en estudiar (p.ej. Margarita en *Mujeres de negro* de Aldecoa) se dan cuenta de su condición de «oveja negra»: “Siempre me había sentido distinta por muchas razones: porque me gustaban los libros y no me gustaban las muñecas” (72), declara Rosa en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, poblando la galería de los personajes etxebarrianos cuyo dolor y ansiedad deriva “de su índole de ser diferente” (comentario relativo a Ruth en *De todo lo visible y lo invisible*: 73). Baste recordar que el primer capítulo de la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Etxebarria lleva por título “A de atípica”.

La sociedad, según observa Araceli de Armas, con sus normas y valores, actúa como vía de transmisión en ese proceso salud-enfermedad de la mujer. Las mujeres que no están dispuestas a reproducir el modelo exigido lo pagan caro, sufriendo las múltiples y profundas insatisfacciones que les va produciendo una tensión interior (estrés). La fase final de este proceso toma la forma de la *queja*: manifestación individual del conflicto que se está operando en el interior de la mujer como resultado de las múltiples frustraciones y culpabilizaciones sufridas, muchas veces, en medio de un silencio y una soledad terribles (Armas, 1993: 39-41).

El conflicto representa una condición inherente al perfil de las protagonistas retratadas en la narrativa actual. El más evidente,

examinado en el capítulo dedicado al discurso de la domesticidad (I.2), apunta a la disyuntiva entre cumplir con el cometido (y el deseo) de ser esposa y madre o realizar una vocación artística o profesional. El dilema sigue planteándose como opción excluyente y es difícil encontrar relatos que ofrezcan una reconciliación de ambos o una cumplida realización del modelo de los amantes compañeros. Cualquier decisión en este sentido toma la forma de una penosa renuncia o frustración respecto a la vocación fallida de escritora/pintora/directora de cine por una parte y, por otra, del anhelo materno o amoroso irrealizable. Lucía Etxebarria reconstruye el proceso de concienciación realizado por Ruth, sumida en el desconcierto del primer tipo. La protagonista (*De todo lo visible y lo invisible*) alcanza a ver que la relación con el músico Beau la encierra en una existencia marginal, incapaz de colmar sus aspiraciones. Renunciando a sus propios intereses (y a una carrera profesional), Ruth se ha condenado a desempeñar un rol secundario que la degrada y la hace perder oportunidades vitales. He aquí el razonamiento que le hace abandonar esta relación:

Ni imaginaba el pobre [Beau] que, entretanto, Ruth, asfixiada en aquel vegetal de planta parásita, rumiaba su insatisfacción, y la idea de que ella valía para algo más que para *novia de*, de que ella no había crecido para hundirse en el silencio huyente de la vida doméstica, de que la vida no era para vivirla solo, sin pararse a mirarla ni a contarla. Beau hacía algo, creaba, y ella no hacía nada. [...] Fue precisamente esta aguda conciencia de su potencial desperdiciado, de que la vida no le estaba ofreciendo más que su forma entrevista, la que le hizo coquetear con la idea, cuando volvió a Madrid, de matricularse en la Escuela de Cine (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 233).

La narrativa actual ofrece un gran escaparate de carencias y frustraciones femeninas; su lista es interminable. La insistencia en destacar el aspecto penoso de la existencia se convierte en la característica más importante de la creación con sello de mujer. Ante la impotencia para establecer modelos transgresores, alternativos al orden tradicional, los personajes femeninos se sumen en el desaliento y la desesperación. En las novelas de protagonismo colectivo

—*Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Etxebarria o *Melocotones helados* de Freire— todas y cada una de las protagonistas se enfrentan a graves crisis personales y conflictos relacionados con su incapacidad para la autonomía. Esta última novela, complicada adicionalmente por la superposición de los nombres (varios personajes llevan el nombre de Elsa), representa una situación de desconcierto generalizado: las protagonistas viven atrapadas en identidades inciertas, en la falta de comunicación, el desasosiego y las frustraciones llevadas a los extremos de la enfermedad bulímica (Blanca) o de la pertenencia a una secta criminal (Elsa) que termina asesinando a la joven.

Incluso entre las mujeres que han sabido apostar por el desarrollo personal y seguir un camino vocacional se infunde la duda y el desánimo respecto al trayecto elegido. Regina, en *Mientras vivimos* de Torres, sufre una crisis provocada por el sentimiento de haber fallado a su cometido de *mujer escritora*. La mujer se lamenta por no haber sabido enfrentarse en su obra a lo más importante, es decir, a “la furia de las mujeres, nuestra rabia de ser, nuestra amargura [...] esa furia incontrolable que sentimos por no poder domeñar la vida como nos gustaría” (225–226). Su trayectoria literaria le parece por tanto insignificante; y las múltiples renunciaciones vitales (desistir de la maternidad, por ejemplo) se vuelven insustanciales ante ese notorio sentimiento de fracaso.

Al lado de los síntomas localizados, las mujeres retratadas en las páginas de esta narrativa manifiestan una queja indefinible, una honda insatisfacción de razones inciertas que apunta a la sensación de vacío, a un sentir amargo que no saben identificar ni mucho menos verbalizar. “¿Por qué esta vida nos produce tristeza?” (Puértolas, *Una vida inesperada*: 110), se pregunta retóricamente una de las dos mujeres apáticas que la narración ha instalado en la periférica urbanización de una gran ciudad: “No éramos felices ninguna de las dos y nos pasábamos las horas diciéndolo, reclamando algo” (110), dice la mujer, formulando con ello una idea que podría representar un lema de la narrativa de su autora, Soledad Puértolas, por lo bien que expresa el fenómeno del «spleen femenino», omnipresente en sus novelas. “No sé qué me pasa. Últimamente no hago más que llorar”,

confiesa otra de sus heroínas (*Una casa con jardín*: 100) vencidas por la desilusión y el aburrimiento. La protagonista del cuento, Susana, vive en una preciosa casa con jardín, tiene mucho tiempo libre para leer, que le encanta, y sin embargo, no es feliz. “Me había dicho que estaba cansada, que la vida era difícil” (97), alega la narradora, su amiga.

La narrativa de Puértolas ofrece toda una galería de personajes femeninos dominados por los sentimientos de tristeza que sufren con resignación, malogrando todo intento de relación satisfactoria. Ellas viven una desesperación que “no puede combatirse” y un vacío “del que nunca se puede marchar, del que nunca consigue avanzar hacia el otro” (155), según afirma en *Queda la noche* su protagonista, Aurora, sumida en un estado constante de desilusión. Aunque se envuelve en una serie de historias amorosas, desconfía de su potencia transformadora y no se compromete a que éstas trasciendan el encuentro ocasional o el goce erótico instantáneo. Aurora es un ejemplo de personaje pasivo y resignado ante la imposibilidad de encontrar la satisfacción¹²⁵. Para ella, como citábamos anteriormente, “son los hombres los únicos que tienen la fórmula de la satisfacción. Para la mujer, obtenga o no esa satisfacción, la vida sigue siendo lo mismo: insatisfactoria” (*Queda la noche*: 207).

«Lloro, lloro, lloro y lloro»¹²⁶

Pase lo que pase, las mujeres se sienten mal: adolecen de una infancia marcada por el desamor materno y la tiranía del padre, del desencanto amoroso, de la subyugación doméstica y, finalmente, de

¹²⁵ Gonzalo Navajas, en *Más allá de la posmodernidad*, quiere ver en el personaje de Aurora un nuevo modelo de identidad de la episteme neomoderna, libre de determinantes externos y por tanto capaz de orientar la vida en una dirección alternativa (Navajas, 1996a: 91). El autor no señala, sin embargo, la faceta desilusionante —“todas la desdichas de mi vida, los malos resultados y los decepcionantes finales”, citando a la misma Aurora (226)— de este modelo emergente.

¹²⁶ Lucía Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 199.

la soledad. A fuerza de tanta angustia se convierten en las pregone-
ras de la desgracia, “enganchadas al sufrimiento”, con una fuerte
“pulsión autodestructiva” (Etxebarria, *Nosotras que no somos como las
demás*: 165 y 168). Según vemos en el caso de Ruth (Etxebarria, *De
todo lo visible y lo invisible*), es muy fácil abonar en ellas la perplejidad
y la desconfianza. Ruth vive convencida de que “la felicidad le estaba
vedada” (308) e intenta acallar la frustración ingiriendo pastillas.
Raquel (*Nosotras que no somos como las demás*), con lágrimas y sollozos,
encerrada en casa, acurrucada bajo las sábanas, desespera ante el
desengaño amoroso y la angustia del abandono, identificados con
toda la ansiedad y el desamparo femeninos: “el vacío de Raquel es
el mismo vacío de otras tantas mujeres que han perseguido en vano
un consuelo, un sostén, un sedante, un narcótico” (368).

Indefensas ante tanto estrés e incapaces de callar la zozobra, es-
tas mujeres se hunden en la desesperación. A medida que dismi-
nuye en ellas la esperanza de encontrar el entendimiento y el alivio
a las presiones, aumenta el dolor. Desde el desconsuelo lanzan un
grito de lamentación, una mezcla de confusión, desamparo e impo-
tencia ante una realidad que no saben manejar. “Yo lloraba casi
a diario”, recuerda Beatriz sus traumas de adolescencia (*Beatriz y los
cuerpos celestes*: 181). Del mismo modo reaccionan las mujeres ma-
duras – con “ataques de nervios, fenomenales tormentas de chilli-
dos” (Montero, *La hija del caníbal*: 115) o con un llanto incontrolado
y una postración continuada, como es el caso de Andrea en la nove-
la de Rosa Regás, *Azul*:

Y siguió llorando a veces a escondidas, otras repentinamente sin mo-
tivo alguno durante días, años, hasta ahora incluso, como si todo ese
llanto que había ido cediendo en frecuencia e intensidad, sustituido
paulatinamente por extrañas enfermedades o indescifrables dolencias
que aparecían con fuerza incontenible y desaparecían suplantadas por
nuevos síntomas, vértigos, jaquecas, dolores en la espalda, cansancios
tan persistentes que la obligaban a guardar cama y a permanecer días
enteros a oscuras, no fueran sino una vena, un manantial de dolor ina-
gotable cuyo origen y persistencia no acertaba a comprender (Regás,
Azul: 166).

Con independencia de las circunstancias que provocan el abatimiento —en el caso de Andrea es una inestabilidad emocional— es notable el desamparo de las mujeres ante las situaciones de estrés y conflictividad. La tensión desemboca en agudas crisis personales y en un declive emocional y psicológico. La debilidad (y las mujeres retratadas en esta narrativa exhiben la debilidad de forma muy notable) puede conducir “a la lasitud, a la autonegación, a la culpa y a la depresión; también puede generar una especie de ansiedad patológica, astucia y un estado permanente de alerta”, según había señalado Adrienne Rich (1996a: 115), adjuntando una serie de ejemplos sin excluir su propia experiencia de ser madre. La realidad, con las imposiciones culturales que se ejercen sobre la mujer, resulta sobrepasar sus capacidades psíquicas y de resistencia por lo que los personajes femeninos desarrollan conductas neuróticas y depresivas e incurrir en trastornos psicosomáticos, en la desgana, en la histeria, en la drogadicción, etc. La situación de estrés perenne conduce a la desesperación: “No pienso soportar esto. Tengo que trabajar todos los días. Tengo que encontrar piso. Tengo que casarme. Tengo que preocuparme por mi único hijo. Tengo que procurar no engordar. Tengo que estar alegre. Y además tengo que aguantar al perro del vecino. Un vecino que no me ha dirigido un saludo en un montón de años” (Sánchez, *Últimas noticias del paraíso*: 323). En la novela de Clara Sánchez, la madre de Fran ha perdido visiblemente las fuerzas para seguir aguantando lo que es su vida de madre soltera, mujer contemporánea sometida a una multitud de exigencias sociales que no está en condiciones de cumplir. Para apaciguar su amargo existir, la mujer termina narcotizándose; éste es el único modo con el que sabe “desprenderse de sus altibajos de humor” (325).

A las frustraciones se añaden una serie de miedos que estas mujeres intentan combatir o, por lo menos, atenuar. “Tengo miedo. Así como suena, miedo. [...] Es miedo a la noche, a la oscuridad. Miedo a la soledad”, declara Gabriela (Aldecoa, *La fuerza del destino*: 14) a la que siguen otras tantas protagonistas con temor: a lo desconocido, y a lo conocido, al futuro y al presente, a la maternidad o a la esterilidad, a la gente, etc.; miedos justificados e imaginarios de los que preten-

den protegerse, las más de las veces sin éxito, “detrás de una fortaleza aparente y completamente fingida”, según confiesa Fran (Grandes, *Atlas de geografía humana*: 147) al psicoanalista al que acude en busca de auxilio. Muchos de los miedos que padecen las mujeres han sido adquiridos en su experiencia de opresión y por tanto apuntan principalmente a los hombres. En el inquietante relato *El mar en los aparcamientos subterráneos*, Soledad Puértolas retrata el pánico de una mujer asaltada por tres veces en un parking subterráneo. La protagonista decide no volver a bajar nunca más para nunca más afrontar este espacio (¿simbólico?) con “tantos hombres al acecho, tanta oscuridad y tanto peligro” (200).

Dado el orden de las cosas patriarcal, las mujeres tienen razones suficientes para sentir miedo del hombre o ante el hombre, según afirma Victoria Sau, exponiendo los temores más evidentes: el miedo a tener que hacer el amor contra su voluntad, el miedo a quedarse embarazada, el miedo a los malos tratos, psíquicos y físicos, el miedo a tener que elegir entre el matrimonio y la realización profesional, el miedo a que su palabra no sea debidamente escuchada y/o valorada, el miedo psicológico de quien se sabe en condiciones de inferioridad, etc. Sau concluye su lista sosteniendo que el miedo de la mujer al hombre es racional y coherente con la estructura social que lo fomenta (Sau, 2000: 203). No es de extrañar que las mujeres, habiendo experimentado el abuso y la vejación, manifiesten un miedo insistente hacia las circunstancias de su desgracia:

Zarza se recordaba sitiada por el miedo; desde que tenía uso de razón, el miedo había sido su compañero constante. Miedo a una tristura que mataba (¿o acaso su madre no murió de pena?), miedo a intentar respirar y no poder, miedo a que su padre no la quisiera, miedo a que su padre la quisiera, miedo a sus propios deseos y traiciones (Montero, *El corazón del tártaro*: 170).

Ante tanta ansiedad, vivida desde la infancia, Zarza pierde el equilibrio y se hunde en la delincuencia, la prostitución y la droga, siendo la “Blanca” (la heroína) la única fuerza “capaz de adormecer sus temores” (170).

La situación continuada de opresión y desamparo contribuye al surgimiento de los estados depresivos que afectan a las mujeres de forma muy patente, más que a los hombres, en la proporción entre dos a uno o tres a uno, según diferentes estudios. Entre las causas de la depresión femenina destaca la vigencia de los patrones de feminidad que ensalzan la domesticidad, la autoestima devaluada, la soledad, los sentimientos de impotencia y desesperanza, lo irrealizable del deseo (Dio Bleichmar, 1993: 263-278). En muchas ocasiones, las protagonistas de la novelística se dan por vencidas ante ese incurable «dolor de vivir», sumiéndose en el abatimiento y en la profunda tristeza. Para Ruth, la depresión constituye “su pan de cada día, aderezado por el aceite del miedo y la sal de la autocompasión” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 143). Ruth sabe que es depresiva, melancólica e inestable y que no dispone del equilibrio mental y emocional necesario para soportar las presiones. Con todo, se une a un hombre aún más turbado que ella, precisamente porque él también le parece perdido y le confirma “su propio vacío, su propia angustia, su propio miedo” (180). En la narrativa de Lucía Etxebarria, la depresión, frecuentemente confirmada por los psicólogos o psiquiatras¹²⁷, parece ser un componente inherente a la feminidad:

Yo estaba deprimida. Ciclotimia, se llama. Personalidad depresiva. Infancia conflictiva. Carencia de serotonina. Exceso de testosterona. Colección diagnósticos. Me quiero morir dos o tres veces por año. [...] Me siento sola y vacía. No encuentro ni dentro ni fuera de mí ninguna razón para seguir adelante (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 187).

¹²⁷ Las mujeres adquieren la costumbre de acudir a sesiones de psicoanálisis donde logran, si no superar sus penas y temores, sí la oportunidad de ser escuchadas y asistidas. Suelen visitar a psiquiatras y psicólogos los personajes femeninos de Marina Mayoral, Almudena Grandes, Carmen Martín Gaité (una de sus heroínas, Mariana de *Nubosidad variable*, es psiquiatra; entre sus carpetas profesionales destaca la que lleva el letrero de «Soledad femenina») y, por supuesto, los de Lucía Etxebarria, aunque algunas de sus protagonistas salgan convencidas de que no les ha servido de nada: “He ido a psicoanalistas que me han hecho hablar de recuerdos [...] y he ido a psicólogos que me han hecho dibujar árboles [...]. Pero aún no sé por qué pierdo los nervios y me ataco a mí misma cuando no viene a cuento” (Cristina en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 278).

A la declaración de Cristina se suma el decaimiento de sus dos hermanas. Rosa, una alta ejecutiva —con un apartamento en propiedad pero sin familia ni pareja—, para aguantar la vida, cada mañana toma una pastilla de prozac. Ana, sumamente abatida por su condición de ama de casa, cae en una depresión que la llevará a un hospital psiquiátrico. “Poco puedo hacer por ella” —dirá Cristina ante la iniciativa de ayudarla— “porque yo también estoy fatal. Fatal. Fatal, fatal, ¡fataaaal...!” (*Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 51).

La insatisfacción y la desesperación de las mujeres pueden llevarlas a límites extremos, como la autodestrucción o el suicidio. No son aislados los actos o intentos autodestructivos, desde ocurrencias en tono irónico (Malena en *Malena, una vida hervida* de Grandes decide quitarse la vida por la decepción que le produce el hombre anhelado por ella durante treinta años) hasta vivencias agudas de ansiedad y desesperanza que sobrepasan los límites de la salud y llevan a las mujeres a sufrir trastornos psicopatológicos, incluida la idea suicida.

La incapacidad de sobreponerse a los problemas, con independencia de la naturaleza de éstos, genera en las protagonistas el deseo de que la vida termine y la consiguiente tentativa de suicidio. La abuela de *Luna lunera* de Regás y, posiblemente, la madre de Zarza en *El corazón del tártaro*, se quitan la vida por haber sufrido maltrato, abuso y humillaciones de parte de sus maridos. En *Melocotones helados* de Freire, la bulimia que amenaza la salud y la vida de Blanca tiene su origen en la angustia del abandono (su amante murió en un accidente de coche), por lo que para Blanca, “desde hacía muchos años, desde poco después de que se iniciara su angustia, la muerte era una de las pocas cosas en las que tenía confianza” (255). Muchas veces es tan sólo una vaga conciencia del dolor, un ansia inexplicable, una manifestación refleja de los síntomas de rendición, como la visión que atormenta a Ruth, recién rescatada de un (segundo) intento de suicidio: “Una larga culebra de angustia se le estira a Ruth por dentro, una invasión poderosa que la ahoga, que se desliza en su interior, bajando por la garganta, impidiéndole respirar, hacia el negro estómago recién lavado” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 28).

En la narrativa de Lucía Etxebarria, las mujeres frecuentemente expresan la idea de suicidarse; varias de ellas se disponen a realizarla. Lo intenta Ruth (*De todo lo visible y lo invisible*) ingiriendo pastillas, Beatriz (*Beatriz y los cuerpos celestes*) cortándose las venas con una cuchilla de afeitar. A Raquel se le ocurre algún suicido decorativo: “arrojarse al puerto con piedras en los bolsillos, como Virginia Woolf, con el cabello suelto y trenzado de flores cual Ofelia” (*Nosotros que no somos como las demás*: 171). Incluso Eva (*Un milagro en equilibrio*), madre recién estrenada, confiesa haber fantaseado con matarse. En *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, las tres protagonistas tienen pensamientos suicidas. Cristina reconoce haberlo intentado varias veces y Ana confiesa que la idea de la muerte no le abandona en ningún momento (272). Rosa alude nuevamente a la figura emblemática de Virginia Woolf, evocando la imagen de la muerte de la escritora británica: “Empecé a pensar que podría caminar hacia el agua, caminar y caminar hasta que ya no tocara fondo, y ahogarme sin más. Como Virginia Woolf” (257). En la meditación sobre el dolor de vivir, las mujeres manifiestan un profundo tormento interior, el desamparo y la desesperanza. Ruth, sumida en su segunda crisis autodestructiva, no sabe qué hacer para soportar “el bramido interno que sigue llamándola a sollozos” (27). La tristeza, el aislamiento, la soledad y la impotencia se dan la mano en estos actos de desesperación con los que las protagonistas de la narrativa femenina pretenden expresar el “dolor implacable de estar viva” (*De todo lo visible y lo invisible*: 27).

«Sola siempre, sola de verdad»¹²⁸

Entre las causas de la depresión, destaca el sentimiento de la soledad entendida como resultado de una incapacidad de establecer relaciones satisfactorias. La soledad está reflejada como un fenómeno específicamente femenino, relacionado con la insatisfacción de la mujer, la frustración de sus proyectos personales, deseos amorosos,

¹²⁸ Soledad Puértolas, *La señora Berg*: 253.

etc. Simultáneamente surgen la melancolía, el aislamiento y la ansiedad debidos a la pérdida o la ausencia de alguien o de algo que, con frecuencia, queda sin ser definido.

Las protagonistas de la literatura femenina han sufrido tradicionalmente de soledad, viviéndola —en su gran mayoría— como algo impuesto, como una condena (Romero et al., 1987: 349); en la narrativa actual, aparte de este aspecto deprimente y perjudicial, algunas autoras proponen ver en la soledad una forma de liberación y conquista de la independencia. De un modo o de otro, en la novelística femenina, las mujeres parecen abocadas a la soledad. Las que no procuran concebirla como una forma de emancipación, siguen padeciéndola como dolencia aguda equivalente al abandono y al desamparo con los que ni quieren ni saben conformarse. Beatriz, en el principio mismo de la novela, se lamenta de la falta de sensibilidad y del desinterés generalizado que repercuten en su situación de sola e incomunicada:

Que fui enviada al mundo con una misión: comunicarme con otros seres, intercambiar datos, transmitir. Y sin embargo, me he quedado sola, rodeada de 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 (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 15).

La proyección metafórica que da título a esta novela identifica la sociedad con el cosmos y los individuos con los cuerpos celestes, acusándolos de producir tan sólo un “silencio insondable” y un “vacío enorme y negro” (15), imágenes desoladoras de un universo impasible que envuelve a la protagonista en los sentimientos de angustia y temor: “Siento que navego en la órbita cementerio” (15). Este mismo vacío aparece en otros muchos textos que reflejan la incomunicación y la soledad del mundo actual en el que nadie quiere escuchar a nadie y mucho menos a la mujer, tradicionalmente abocada al silencio y la marginación.

Resulta muy relevante en este contexto la propuesta narrativa de Soledad Puértolas. La autora retrata con agudeza y perseveran-

cia el proceso que conduce a la soledad, el día a día de las mujeres volcadas en el trajín hogareño, su cansancio por una parte y, por otra, la quietud y la inercia de ese tiempo baldío, el tener que adaptarse a la casa vacía, los días vacíos, mientras que los familiares (y los amantes) van y vienen, cada vez más ausentes y más ajenos a lo que es la vida de mujer. La señora Berg, figura prototípica de la melancolía y el aburrimiento femeninos, llega a pensar que éste debe de ser el destino de la mujer y que a las mujeres “nadie puede ayudarnos verdaderamente, o es que a lo mejor desconfiamos profundamente de la ayuda que nos puedan prestar” (*La señora Berg*: 253). Marta Berg cuenta a su amigo, Mario, la experiencia improductiva de su vida de ama de casa, la penosa sensación de no vivir nada importante: “Estoy tan lejos de todo que lo único de lo que tengo ganas es de morirme. Casi todas las mañanas son así. Llorar y morir, es lo único que puedo hacer” (61). A esta imagen de la vida estéril se contraponen la situación del marido de Marta, Markus Berg, rodeado de “muchos amigos y muchos negocios” (57). Él sí tiene una vida, distinta a la parálisis y el vacío atemorizante que dominan la existencia de su mujer¹²⁹.

El problema de la soledad se agudiza a medida que las protagonistas van entrando en años. A la señora Mussorgsky, instalada por su hijo en un barrio apacible de una ciudad norteamericana, le resulta muy difícil conformarse con esta «soledad orbital». Los más próximos han muerto, la familia ya no la necesita. En cuanto a los vecinos, “nadie entablaba una conversación seria y profunda con ella, fuera porque no era costumbre de los arrabales estadounidenses, fuera porque a nadie le interesara demasiado su vida” (*Puértolas, El jardín de la señora Mussorgsky*: 221). El único que acude a visitarla es su sobrino, que viene a cortar el césped, probablemente incentivado y remunerado por ello por uno de los familiares. “¿Me recía la pena vivir así?” (227). Esta es la pregunta que se hacen otras tantas mujeres retratadas en el ocaso de su vida. Gabriela, en la ter-

¹²⁹ De manera similar, la melancolía femenina queda asociada a la experiencia de la domesticidad en el cuento de Puértolas *El inventor de tetrabrick*.

cera parte de la trilogía de Aldecoa (*La fuerza del destino*), aborrece igualmente su existencia solitaria en las afueras de Madrid. La soledad le causa tanta aflicción que la mujer empieza a exhibir conductas injustas hacia su familia (“¿Os vais? De acuerdo, pero yo me quedo y tendréis que admitir que me habéis abandonado”: 57). Es obvio que la situación le produce zozobra. Gabriela no deja de manifestar desazón, aunque, en su interior, intente asumir la situación: “La soledad. Unos la buscan, la solicitan, la eligen. Otros se consumen en ella. [...] Estamos en otoño. Hay que estar preparados para la tristeza” (108).

La soledad amenaza asimismo a las mujeres abandonadas en una relación afectiva, y es cuando responden con mayor desesperación o incluso melodramatismo, abalanzándose hacia la depresión. Así reaccionan las protagonistas de Rosa Regás: Andrea en *Azul*, al saberse abandonada por Martín, o Aurelia en *La canción de Dorotea*, al verse atrapada en un enredo frustrante de intrigas y deseos insatisfechos: “Lloraba mi alma en sus profundidades [...]. ¿Qué será de mí ahora? [...] Soledad del alma, soledad” (282).

El aislamiento y la incomunicación pueden resultar atemorizantes porque detienen el intercambio humano, implicando la ausencia de referencias identificatorias que sustenten la valoración del yo (Dio Bleichmar, 1993: 269). Este parece ser el tratamiento de la soledad en las novelas de Belén Gopegui, donde los personajes (tanto los masculinos como los femeninos) viven desilusionados con los conceptos de complicidad, convivencia o cooperación y, por tanto, solitarios. Han perdido esta referencia humana que les facilitaba el reconocimiento. Como recompensa, han obtenido una mayor autonomía y una liberación en lo que a obligaciones se refiere. No obstante, no parecen haber encontrado ningún tipo de alivio: “Qué transparente y fría era la libertad”, reflexiona Marta, al darse cuenta de que nadie la aguardaría en el aeropuerto (*La conquista del aire*: 193).

La soledad de las mujeres, la que resulta de su condición de madres, amas de casa, mujeres mayores o abandonadas, constituye un desafío para las escritoras de finales del siglo y, por tanto, pasa

a representar el núcleo generador de buena parte de los relatos. Amansar la soledad y alejar la tristeza es la consigna que cruza esta novelística escrita con un empeño puesto en contrarrestar la crisis resultante del aislamiento y el abandono. Según declara Puértolas en una de las entrevistas, se trata de que la soledad le sirva a la mujer y no la destruya: “La sociedad nos va ensombreciendo y angustiendo con la idea de la soledad aniquiladora, pero llega un momento en la vida en que lo que tienes que aprender es a transformar precisamente esa soledad en algo positivo. Y eso, realmente, es muy difícil... no hay fórmula” (Puértolas, 1998).

En *Nubosidad variable*, Carmen Martín Gaité cuenta el desánimo de dos mujeres con perfil muy diferente —una es ama de casa y la otra psiquiatra soltera— que, sin embargo coinciden en la experiencia de la soledad y el vacío existencial. Cada una de ellas ha sufrido una serie de desilusiones, generalmente provocadas por relaciones afectivas deficientes. Según sugiere Ana Rueda (1995), el «mal femenino» manifestado en la narrativa de Martín Gaité y dilucidado en sus ensayos¹³⁰ resulta principalmente de la falta de un interlocutor. Tal y como admite explícitamente Olimpia Moret, uno de los personajes de la novela *Irse de casa*, en el mensaje grabado en el contestador automático de su psiquiatra, se trata de un vacío vinculado con la ausencia de otra persona: “*help*, Agustín, además de las pastillas necesito otro bicho raro en casa, búscamelo, tú conoces a mucha gente. [...] me encuentro fatal, Agustín, me falla el logos, tengo ganas de morirme. Ven” (75). El mal de la soledad —arguye Ana Rueda— manifiesta una dolorosa carencia del interlocutor. La salvación de la soledad viene, por tanto, del diálogo: “nudo ginerético perenne que satisface, sin colmar nunca, esa persistente, por ser siempre renovada, sed del deseo erótico-comunicativo que circula libremente del uno al otro” (Rueda, 1995: 313). Las dos protagonistas de *Nubosidad variable* superarán el malestar entregándose a la comunicación, renovando su amistad y retomando el ejercicio

¹³⁰ En primer lugar, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (Martín Gaité, 1982 [1973]).

de la escritura que hace posible el diálogo a través de los textos. Mariana y Sofía entran en la relación privilegiada del «affidamento» (Colectivo Librería de Mujeres de Milán, 1991) que supone confiarse a otra mujer similar con el objetivo de reconocer y ensalzar su propia identidad femenina, incluso si ésta es problemática o se halla pesadosa. La experiencia de la soledad resulta esencial para encontrarse a sí misma y entregarse al otro o a la otra. A su vez, Regina, en el final de la novela de Maruja Torres *Mientras vivimos*, procura revelar a Judith esa relación intrínseca entre la soledad y el arte: “Estoy tan sola como tú y como cualquiera, y no me parece mal, porque la soledad es la única certeza de la vida. [...] el dolor, junto con la soledad, es lo que nos enseña a crear” (251).

En el emblemático volumen de relatos de Adelaida García Morales *Las mujeres solas*, los personajes femeninos demuestran una pronunciada inclinación a la vida solitaria, elegida a conciencia o descubierta con asombro como liberación o alternativa provechosa a la experiencia desilusionante de la relación con el hombre. A raíz del matrimonio fracasado, del amor frustrado o de una convivencia conflictiva, las protagonistas de estos relatos deciden reconvertirse a la soledad. Silvia, la mayor de las *Tres hermanas*, se contenta con el amor a su hijo: “Nunca llegó a añorar una relación amorosa con algún hombre y, desde su separación, ni siquiera había vivido una aventura transitoria o un enamoramiento a distancia” (12-13). Respecto a la segunda hermana, sabemos que se divorció unos años después de haber contraído matrimonio. De Alicia, la menor, nos dicen que desde niña había manifestado una marcada inclinación a la soledad: “era casi insociable, apenas tenía amigos y nunca se había casado” (14). En la juventud mantuvo una relación afectiva que sin embargo resultó conflictiva o hasta desastrosa por lo que Alicia “no pudo soportar la convivencia con su amante ni siquiera por un año” (14). Alicia es la que dirá explícitamente que “a ella no le interesaba en absoluto el amor, que en su vida no había tiempo ni lugar para mantener una relación amorosa con un hombre, y en su interior no existía ningún espacio libre para el enamoramiento” (17). La situación pondrá a prueba esta declaración: en la proximidad de la casa

veraniega donde residen las hermanas, se instalan dos hombres. Uno de ellos, Pedro, atrae poderosamente a Alicia, despertándole “una emoción intensa” que ella “prefería no saber calificar” (32). En una escena romántica en la playa, Pedro abraza y besa a Alicia con una pasión visiblemente compartida. No obstante, Alicia se dispone a dilucidarle que no desea tener perturbaciones y que en su vida no hay lugar para sentimientos amorosos: “desde hacía mucho tiempo siempre había huido del amor, ya que lo concebía como una especie de trampa que enseguida enseñaba su otra cara, su cara de sombras, el sufrimiento, los conflictos insolubles y esa manera tan absoluta de absorber sin dejar espacio para la soledad” (34-35). En este ensalzamiento pertinaz de la soledad queda manifiesta una incapacidad para establecer relaciones satisfactorias y una negativa rotunda a la entrega, condición de cualquier amor cumplido. Por lo visto, el amor no está al alcance de la protagonista o, según sugiere Mercedes de Grado al respecto de Alicia, el amor simplemente ha dejado de interesarle: “su renuncia voluntaria al modelo de mujer que una sociedad patriarcal establece, representa lo que Alborch denomina “llaneras solitarias” o las mujeres que han rechazado el matrimonio como fin en sí mismo y han abandonado la idea de que sólo casándose podrán realizarse” (Grado, 2001-2002: 430). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el comportamiento de Alicia no se opone al matrimonio patriarcal (en ningún momento del mutuo encantamiento se ha ideado una relación formal entre Pedro y Alicia) sino a la posible desilusión que el compromiso afectivo pueda ocasionar. Por lo tanto, la vida solitaria, interpretada aquí como un acto de valentía —“Pedro reaccionó sorprendido y fascinado ante la osadía y el valor de entregarse a una vida tan radicalmente solitaria” (31) — representa en realidad su reverso: la cobardía, el miedo a entrar en una relación que requiere entendimiento y dedicación.

Visiblemente, las mujeres en la narrativa de García Morales han perdido la ilusión por la satisfacción amorosa. Prefieren y eligen la soledad a la vida afligida de una relación desgastada. Se separan de los hombres por “la necesidad y urgencia de ser feliz” (44) según el testimonio de Agustina (*Agustina*) para quien la soledad, desde la

separación de su marido, representa “un interesante experimento” (44) o como Celia (*Celia*), que tras el dolor y el desconcierto del abandono (su marido se marcha con otra mujer más joven) experimenta “una ligera euforia” (80). La libertad recuperada abre un espacio de sugestivas posibilidades, una “desmesurada esperanza” centrada “en su nueva vida, en su soledad incluso” (*Celia*: 84) y arroja una sombra sobre el pasado marcado por un monótono matrimonio o una relación conflictiva que apresan a las mujeres en el malestar. La ruptura supone salir del túnel, aunque a la salida se perfila tan sólo un horizonte de soledad. Las protagonistas de García Morales parecen anhelar esta vida en solitario, exenta de las relaciones redundantes y gestos inútiles, creyendo en una “soledad habitable y serena” que nunca fuese corroída por la costumbre y la rutina (*La desconocida*: 162). Según observa Mercedes de Grado, la narrativa de García Morales deja constancia del creciente número de mujeres que rechazan las ataduras con un hombre y dejan de forjar su imagen conforme a los deseos de éste (Grado, 2001-2002: 430). También es cierto, sin embargo, que la soledad, supuestamente buscada por estas protagonistas, está marcada por la amargura del fracaso y, por muy impasibles que parezcan estas mujeres, equivale a una dolorosa renuncia al amor, pues no se trata de que no sientan deseo sino de que renuncian más o menos conscientemente a él. Hay muestras más que suficientes de que estos personajes femeninos siguen albergando deseos amorosos. La misma Celia pierde la cabeza por “un hombre de gafas oscuras” que ha conocido en la calle. En seguida, vive “esa dichosa plenitud que sólo se alcanzaba a través del amor” (98), para recibir desmoronada al día siguiente la noticia de que éste tiene una compañera. En líneas generales, sin embargo, la desilusión ante cualquier forma de relación amorosa es tan grande en estas mujeres que prefieren instalarse en la soledad, esperando en ella al menos una forma de alivio.

“Estoy sola, y me gusta” (325), constata Lucía en *La hija del caníbal* de Rosa Montero, aludiendo a la misma soledad descubierta a raíz de la desilusión de un matrimonio roto y una aventura sentimental con un joven, también frustrada. Lucía recibe la soledad con

una sensación de alivio e incluso de placer: “recupero mi casa con la misma avidez con la que un país colonial se independiza del imperio” (326). Según observa Javier Escudero en su ensayo dedicado a la escritora, Lucía experimenta un proceso de maduración vital mediante el que asume sus traumas personales y alcanza una nueva sabiduría: “la soledad final de esta mujer no es un impedimento para enfrentarse a la vida de forma más esperanzada” (Escudero, 2005: 177).

En torno a los cuarenta años, las mujeres se enfrentan a una crisis de autoestima generada, por una parte, por el progresivo deterioro del cuerpo y la pérdida del atractivo femenino¹³¹, y por otra, por la sensación de fracaso y el miedo a la vejez, a la soledad, a la muerte. Las mujeres padecen esta situación de forma especialmente aguda; frecuentemente traicionadas o abandonadas por sus parejas, deben resistir la sensación de una vida fallida o errónea o asumir la derrota, tal como lo hace la protagonista del cuento de Puértolas, *La hija predilecta*. La mujer viaja a ver a su madre agonizante; siente mucho remordimiento por no haberse hecho cargo de ella cuando necesitaba ayuda y, en general, por no haber cultivado esta relación. La muerte de la madre le genera una nostalgia por lo «no vivido». En el viaje de vuelta reflexiona sobre el paso del tiempo y sobre su situación de desconcierto personal: “Pienso en la vida que se escapa. He perdido a mi madre para siempre, tengo más de cuarenta años, ya no puedo tener hijos. He pasado la noche con un joven a quien probablemente no volveré a ver. Estoy sola aquí, en esta litera, en este vagón, en el tren, en el mundo” (Puértolas, *La hija predilecta*: 137).

Entre los cuarenta y los cincuenta años de edad las protagonistas se dan cuenta de que ya han vivido más de la mitad de su vida y que ha llegado el momento de hacer balance. Invasadas por el sentimiento de la desilusión, indagan en su infancia y adolescencia con la esperanza de poder entender el sentido de su vida, que mu-

¹³¹ La merma en la autoestima femenina provocada por el paso de los años ha sido objeto de análisis en la parte I.3.

chas veces perciben como fallida o simplemente insatisfactoria. En *Atlas de geografía humana*, de Almudena Grandes, las cuatro protagonistas —Fran, Ana, Marisa y Rosa— se sumen en el pasado en busca de la explicación de sus fracasos vitales. “No puedo hacer nada por rescatarme a mí misma de todos los lugares, de todas las personas, de todas las mañanas y noches que fueron un error” (18), se lamenta Rosa que además de un matrimonio malogrado debe asumir el fracaso de una relación reciente con un fotógrafo, Nacho Huertas. El rechazo por parte de este personaje será interpretado por Rosa como el primer indicio de su propia vejez. Porque la edad, según nos dicen respecto a Lucía, otra cuarentona en crisis (Rosa Montero, *La hija del caníbal*), no se manifiesta sólo en el cuerpo: “El desierto peor era el mental” (111), cuando a una “se le apaga el motor” (116) y cualquier intento de establecer una relación se convierte en una fuente de insatisfacciones.

“¿Qué vida he tenido?” (Regás, *La canción de Dorotea*: 212), es la pregunta que les agobia a las mujeres maduras, provocando estrés y crisis de ansiedad. Aurelia, en la novela de Regás, expresa su depresión de los cincuenta en un tono exasperante: “No tengo remedio, no tengo remedio, sollozaba en mi desespero” (213). Le invade el temor a la postración y a la soledad, a no poder conseguir lo que antes creía a su alcance. Según observa Santos Sanz Villanueva respecto a esta novela, aparte de la pasión amorosa, motivo central de la desesperación de Aurelia, se trata aquí de algo más elemental: de los impulsos que dan sentido a la vida. “Es una novela sobre el tedio y la frustración; un triste y melancólico canto de las existencias que no llegan a realizarse y sufren por tener conciencia de ello” (Sanz Villanueva, 2001). Las mujeres en esta novela buscan desesperadamente la «canción» de su vida, su destino individual. Tal como indica el título de la novela (*La canción de Dorotea*), cada uno tiene una canción que cantar. Lo fundamental es reconocer su propia melodía, para no desafinar el destino: “todos hemos venido al mundo a cantar una canción, ¿cuál era la mía?” (139), es la pregunta que se hace Aurelia, confundida como está, atrapada en un lío de anhelos y pasiones inciertas a las que no encuentra solución.

Con semejante desconcierto (aunque menos melodramatismo), atraviesa su crisis de los cincuenta Regina Dalmau, la escritora que protagoniza la novela de Maruja Torres *Mientras vivimos*. Recapitulando su vida, Regina llega a la incómoda impresión de haberla desaprovechado, de haber huido, como persona y como escritora, de su vocación identitaria, la de vivir y contar la vida de mujer. No se trata en su caso de una identidad construida en función de una relación sentimental, en referencia al varón, como en general se ha definido a las mujeres en la tradición literaria, conectando la felicidad femenina con el amor y el matrimonio (cfr. Masanet, 1998: 20). Regina representa el ascenso del individualismo femenino identificado por Gilles Lipovetsky (1999: 218-219) en la figura de “la tercera mujer” o “la posmujer”, caracterizada sobre todo por su autonomización en la relación con el hombre. A través del proceso de autocuestionamiento, Regina comprende que debe buscar el origen de su crisis “en algo más profundo y esencial” que un desencanto o una separación amorosa (54). Otras protagonistas de la novela —su maestra, Teresa y su alumna, Judit— pertenecientes a generaciones distintas y con otros problemas diferentes, comparten con Regina la necesidad de autodefinirse y, al igual que ella, para conseguirlo recurren a la escritura. Estas mujeres, según afirma la propia autora en una entrevista, “están unidas por esa necesidad que las mujeres de este fin de siglo tenemos de encontrar nuestro lugar en el mundo”. Los hombres no son determinantes —continúa Torres—: “por la sencilla razón de que para mis protagonistas femeninas, como para las mujeres fuertes y solas de nuestro tiempo, los hombres son importantes, pero no son ni el verdadero problema ni la única solución. Ellas quieren ser personas. Con o sin hombres” (Torres, 2000). De esta manera, la escritora viene a confirmar la tesis de Gilles Lipovetsky sobre la época actual que para el sociólogo francés supone una ruptura histórica en la manera en que se construye la identidad femenina (Lipovetsky, 1999: 213). Las mujeres de *Mientras vivimos* manifiestan un deseo explícito de verse reconocidas en la condición de ser mujer. Como en muchos otros casos (*Nubosidad variable* de Martín Gaité, *Una vida inesperada* de Puértolas, etc.), la solución se

ofrece a través de la escritura. En la escena final, Regina se desahoga frente a Judit, estimulando a la joven a que su vocación literaria tome un rumbo más comprometido: “Encuentra tu fuerza dentro de ti, canaliza tu rabia, la rabia de las mujeres” (Torres, *Mientras vivimos*: 253).

«¿Quién soy yo?»¹³²

La búsqueda de identidad constituye el tema central de la mayor parte de los textos considerados. Tanto la queja “no me entiendo yo misma” (Gaite, *Irse de casa*: 81) como la pregunta directa de “¿Quién soy yo?” (Freixas, *Entre amigas*: 7) resuenan a lo largo de las narraciones. El reto fundamental es saber reconocer sus propios deseos y fijar con claridad las coordenadas vitales. La nueva exigencia identitaria, señalada por Lipovetsky para la mujer contemporánea (la “posmujer”) es la reivindicación de la autonomía en el seno de la pareja y la negativa a depender del hombre: “lo que caracteriza a la condición de la mujer posmoderna es la repulsa de una identidad constituida de manera exclusiva por las funciones de madre y esposa” (Lipovetsky, 1999: 203). Si bien es cierto que las mujeres se disponen a cuestionar la identidad femenina convencional, relacionada con los roles sociales predeterminados, no hay premisas para desactivarla por completo. A la luz de los textos estudiados, la tesis del sociólogo francés según la cual el soporte primordial de la identidad social de las mujeres actuales es el trabajo profesional (Lipovetsky, 1999: 207), resulta bastante discutible. Algunas mujeres siguen enfocando su identidad en los papeles de esposa o madre, dando prioridad a la familia antes que a cualquier proyecto profesional, intelectual, artístico, etc. Los ejemplos de Eli de la novela de Freixas *Entre amigas*, o de Águeda en *Lo raro es vivir* de Martín Gaité ilustran muy bien esta posición.

¹³² Laura Freixas, *Entre amigas*: 7.

De un modo o de otro, “la búsqueda de identidad es el gran tema”, según había constatado Biruté Cipliauskaitė (1994: 85) en su obra pionera sobre la novela femenina en España: “Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya sólo contar o contarse; es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados” (Cipliauskaitė, 1994: 17). La necesidad de autodefinirse y de autoafirmarse constituye el fundamento para la prosa femenina. Es una literatura de preocupación, de autoanálisis, de indagación constante que asume el esfuerzo por explicar su propia existencia. Para definir las bases de su identidad, los personajes femeninos emprenden un penoso proceso de concienciación, una introspección psicológica que implica una vuelta al pasado y un diálogo íntimo consigo misma. Éste es el desafío planteado para la protagonista de *Una vida inesperada* de Puértolas, protagonista anónima, cuyo nombre, señal primaria de identidad personal, queda oculto a lo largo de la novela. Es una mujer de carácter melancólico, insatisfecha y apenada, incapaz de sacarle placer a la vida. Sin embargo, la pesadumbre y la inseguridad la motivan a autocuestionarse: en los monólogos interiores que escribe en las largas noches de insomnio intenta recomponer su identidad. Según admite Puértolas en una de las entrevistas, lo que le motivó a escribir esta novela fue precisamente “la construcción de un personaje femenino que va definiéndose [...], un personaje muy dubitativo al que le ha costado mucho encontrar su definición, y su definición tampoco es muy precisa, pero sí es algo a lo que ella se va a ir aferrando” (1998). Para la protagonista de la novela, la revelación, su “vida inesperada”, es la escritura, un espacio que permite descubrir su condición, aunque ésta se vislumbre en forma de carencia y descontento.

La definición de los fundamentos identitarios resulta esencial para aspirar a lograr la satisfacción. Las mujeres en los textos examinados realizan una continua exploración de sí mismas, “siempre intentando a la desesperada averiguar quién soy, en permanente búsqueda de una identidad” (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 150). El inicial “no sé lo que me pasa” promueve un autocuestiona-

miento que, a su vez, origina los cambios y permite replantear la configuración de la identidad. Según observa Jorge Jurado Morales acerca de los personajes femeninos de la última novelística de Carmen Martín Gaité, todos ellos pasan por un proceso dirigido a reencontrarse consigo misma, originado por una desorientación existencial. De la desorientación, arguye Jurado Morales, sólo se puede salir mediante la definición de las señas de identidad. Refugiándose en la intimidad, a través de la autorreflexión y la rememoración del pasado, estas mujeres alcanzan finalmente la realización personal y la felicidad (Jurado Morales, 2003: 435-436).

El autoconocimiento lleva por el camino de la memoria, del diálogo (de preferencia, con otras mujeres) y de la autoexpresión, con la primacía de la escritura, pero en referencia al arte en general. Por ejemplo, Ruth se indaga por sí misma a través de la cámara, “desde el pudor de la máscara”, protegida del interlocutor por la distancia que impone la pantalla (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 105). Los filmes le permiten visualizar su condición. El arte facilita la expresión del dolor, pero también —a través de la distancia, de la ironía y de la ficcionalización— representa un ejercicio de autoexamen apuntado a la identificación de los motivos y deseos más profundos, ya que uno de los mayores problemas de Ruth, como de tantas otras protagonistas de esta narrativa, radica “en que Ruth no sabía cómo era Ruth” (181). La protagonista de Etxebarria está escindida en varias identidades; algunas veces moderada, controlando la situación y otras intranquila, infeliz, “invadida por el espíritu de otra persona” (308). «La otra» que anida en su interior la induce al suicidio y le hace ingerir las pastillas. En las situaciones de mayor intensidad, cuando por ejemplo se complica su relación con Juan, la sensación de la división interna se agudiza y Ruth tiene la impresión de estar viviendo una verdadera “escisión mental”: “casi llegaba a oír claramente las voces de cada una de sus inquilinas, la una pugnando contra la otra, las dos condenadas a vivir con la otra, un ni contigo ni sin ti interior que la estaba volviendo loca” (364). El motivo del «yo desdoblado», tan significativo para la crisis de identidad, reaparece como una constante en los textos de las narra-

doras. Las más de las veces se trata de un *yo* fragmentado que se inventa varias identidades o, en algunos textos, como por ejemplo *Melocotones helados* de Freire, de una identidad (destino) borrosa, compartida por un grupo de mujeres que, para mayor confusión, llevan el mismo nombre (Elsa). El desdoblamiento lleva siempre a la introspección, observa Biruté Cipliauskaitė (1994: 217), señalando que las preguntas a veces surgen mirándose al espejo¹³³. Amparo Miranda (Martín Gaité, *Irse de casa*) se obsesiona con este “vicio antiguo” (54) tomado de su amiga de la infancia: viendo su imagen desdoblada en el espejo, habla consigo misma, como si para alcanzar la plenitud necesitara fabricarse un doble. El mismo motivo del espejo que induce al cuestionamiento de la identidad aparece en *Nubosidad variable* donde Mariana, por un lado asustada por los problemas que reconoce en el reflejo de su rostro, manifiesta una necesidad de mirarse en él para satisfacer su anhelo de la figura del interlocutor (cfr. Sobejano-Morán, 2003: 149-150). En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Etxebarria, la personalidad desdoblada de Rosa se refleja en la imagen de su armario: la ropa de trabajo aparece almacenada en un orden ejemplar y el resto es un caos. “Supongo que este armario dividido en dos podría interpretarse como una metáfora de mi personalidad” (65), observa con razón esta ejecutiva atenazada por la incapacidad de cumplir sus deseos, probablemente relacionados con su homosexualidad. Según observa al respecto de este personaje Carmen de Urioste, Rosa no se atreve a asumir su propia sexualidad disidente: “la dualidad vital en la que se halla sumergida Rosa se debe a la carencia de modelos culturales lesbianos que le sirvan de orientación” (Urioste, 2000: 129).

Cabe subrayar que la autoafirmación de los personajes se establece en un determinado contexto social, en función de un modelo de feminidad impuesto y sancionado socialmente. La inadecuación a este modelo convencional produce el efecto de aislamiento («chica

¹³³ Cipliauskaitė hace notar que la imagen del espejo sirve hoy casi siempre para desencadenar el proceso de concienciación y dedica al fenómeno un apartado de su libro (Cipliauskaitė, 1994: 73-81).

rara»), y la adaptación forzosa puede repercutir en el sentimiento de malestar y vacío interior. Es muy difícil cumplir a la vez con las exigencias sociales de la entrega familiar y gozar de la autonomía, supuestamente ofrecida a las mujeres en esta época de avance igualitario. Tal como había observado Patricia Spacks (1980: 215), la sensación de identidad femenina depende de los demás. “Soy lo que creen que soy”, afirma la narradora de un cuento de Ana Rossetti (*Érase una vez*: 164). Los textos aquí considerados enfocan la búsqueda del difícil equilibrio identitario en el mundo de mensajes contradictorios que frecuentemente conducen a las mujeres a una relación conflictiva con los demás o con ellas mismas. “No me gusta lo que soy. No me gusta mi cara, ni mi cuerpo, ni mi historia, ni mi vida” (Grandes, *Atlas de geografía humana*: 214), declara Marisa, mujer tartamuda, con baja autoestima, que para autoafirmarse y combatir la soledad necesita encubrirse en un doble. Las cuatro protagonistas de la novela de Grandes demuestran una mermada capacidad para afrontar los problemas y, sobre todo, para reconocer la naturaleza de sus propios deseos. Tal como ha anotado Fernando Valls en la crítica de la novela, “se debaten entre las ideas tradicionales que les inculcaron, que no las han hecho felices, y una manera distinta de vivir, más acorde con los tiempos, pero que tampoco acaba de funcionar, por lo que sufren y tienen mala conciencia” (Valls, 1998: 68). Grandes refleja cómo estas mujeres aprenden a expresar sus preocupaciones y reconocer sus aspiraciones. En sus múltiples entregas narrativas, Almudena Grandes ofrece una sistemática textualización de la identidad femenina en conflicto, situando los diferentes *modelos de mujer* (título del libro de relatos que publicó en 1996) en un amplio entramado de circunstancias personales y sociales. Sus protagonistas se debaten entre el deseo de establecer una identidad propia, partiendo de sí, y la presión de adaptarse a las normas identitarias infundidas socialmente. “Virgen María, por favor, hazme niño, [...] es que yo para niña no valgo” (*Malena es un nombre de tango*: 30), escribe en su diario de adolescente Malena, conciente de que no encaja en el modelo femenino que le inculcan su madre y las monjas del colegio. Tal como están planteadas las

cosas en la sociedad, Malena cree que va a ser más bien “un desastre de mujer” (112). Rehusando el perfil de género convencional, Malena pretende, ingenuamente, evitar las frustraciones inherentes a este concepto de feminidad y, por otro lado, evitar la marginación.

En el mundo en que crecen estas chicas está muy claro cómo debe ser la mujer. Según había demostrado Germaine Greer (1971), la tradición patriarcal les asigna a las mujeres un rol pasivo, orientado a la dependencia y la servidumbre. Desde niñas aprenden a reprimir su energía vital, su sexualidad, su ansia de libertad y su ambición de poder. A diferencia de los niños, recuerda Cristina en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Etxebarria: “nosotras teníamos que volver a casa con el uniforme limpio y aseado y el lazo de las coletas en su sitio” (16). Para reivindicar su autonomía, el derecho a expresar y cumplir sus propios deseos, la joven Beatriz se somete a una prueba de hambre voluntaria que la llena del “placer del rechazo” (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 36) y le permite detener la transición hacia la edad adulta¹³⁴. Ante las imposiciones de un sistema social opresivo y reduccionista, las protagonistas de Etxebarria mostrarán disconformidad y oposición. En el caso de la homosexual Beatriz, el desafío se incrementa todavía más. Beatriz es consciente de no tener espacio en las categorías que le ofrece el patriarcado, observa Carmen de Urioste: “con la exploración del homoerotismo se van plasmando en el texto las limitaciones en que se sustenta el modelo de pensamiento patriarcal” (Urioste, 2000: 133). La muchacha rechaza el concepto de género binario heterosexual y una identidad no querida, por mucho que los demás traten de imponérsela, y, según afirman varios estudios (Everly, 2001; Orsini-Saillet, 2003; Folkart, 2004), su postura representa una problematización y una desconfianza respecto a los modelos de feminidad tradicionales, ofreciendo otras formas de concebirla. Es un proyecto narrativo acertadamente definido por Gonzalo Navajas:

La nueva narración femenina propone una exploración de la subjetividad y la identidad en la que el movimiento inicial de destrucción de la

¹³⁴ Sobre la anorexia de Beatriz como una negativa a adoptar el rol femenino, véase la parte I.3. Págs. 194–195.

herencia cultural rechazada se continúa con la exploración de nuevas formas del yo. Además, el descrédito de los códigos clásicos, adheridos a lo masculino, se sustituye con una configuración ética y asertiva de la feminidad (Navajas, 1996b: 38).

A su vez, Ana Rossetti, en una ingeniosa revisión de los cuentos enfocados en la figura de la princesa (*Érase una vez*), articula el posicionamiento de la mujer dentro del sistema patriarcal. La narradora, en el deseo de romper con la realidad de su cuento donde el deber femenino consiste en “ser la deseada” (163), decide conocer a otras mujeres/princesas, suponiendo que pueden ayudarle a “encontrar el camino hacia sí misma” (164). Para su sorpresa, descubre que en otros cuentos las mujeres sufren igual o más: las Odaliscas de los Harenes sólo existen “durante el momento que nos desea nuestro señor” (165), las Prostitutas de los Burdeles resultan explotadas y subyugadas “al capricho de quien pague por terneros” (166), las Vestales pertenecen “a un dios que nos reclama como víctimas de su culto” (166). En la galería literaria del desastre femenino no han faltado las Repudiadas Genuinas: las mujeres rechazadas por no tener hijos o las de los santuarios, desdeñadas por tenerlos, además de las solteras que habían sido madres o de las casadas con vientres cerrados¹³⁵. Desesperada ante tanta reprobación y convencida de que para la mujer no existe el camino de la satisfacción, finalmente la protagonista de Rossetti encuentra a las Mujeres sin más, que no pretenden ser otra cosa que ellas mismas y vivir una vida libre de imposiciones. Ellas tampoco alucinan con falsas razones. Sus vidas, “contadas con toda su crudeza y desesperación, sirven de advertencia y denuncia” (170), pero por lo menos ofrecen la posibilidad de vivir con dignidad.

Tomadas en su conjunto, las princesas del *Érase una vez*, figuras simbólicas de la feminidad en el patriarcado, no se hacen ilusiones sobre las posibilidades de satisfacción en el cuento en que les ha tocado vivir: “representamos el reino de nuestros padres” (164). En

¹³⁵ Para un análisis más detallado de este cuento, véase la parte III.1. Págs. 312-314.

estas circunstancias hay dos opciones, las dos marcadas negativamente: asumir la identidad impuesta socialmente, exponiéndose al ultraje y a la humillación, o entrar en el camino de la disidencia, llevando el sello de «la diferente» y por tanto: rara, loca, desgraciada. No obstante, éste es el único camino de la liberación: reconocer su propio ser, liberar el espíritu rebelde y desenvuelto. Este es el orden simbólico femenino, afirma Alicia Redondo Goicoechea en su introducción a la teoría y crítica feministas: un proceso de reflexión y empatía que lleva a la “conversión” a lo femenino y sus valores, lo que significa un incremento del poder personal pero también, todavía, optar por la marginalidad (Redondo, 2001: 37).

Sin duda alguna se trata de un proceso penoso, marcado por una serie de vivencias negativas, tal y como manifiestan los textos en cuestión. Reconciliarse consigo misma significa resistirse a la frustración, afirmar el alma rebelde e interceder por su propio cuerpo angustiado; indagando en su propia esencia, superar uno de los mayores problemas femeninos, “quizá el Problema, con mayúscula” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 181), el de “no saber quién soy”. Las autoras actuales describen ese camino emprendido por las mujeres para consolidar su identidad, demostrando que quizás demasiado a menudo las acompañan en este camino la confusión y la angustia.

**«Todo se disfraza de amor»¹³⁶:
la pervivencia del ideario
romántico-victimista**

Este amor no está muy lejos del «opio».
Andrés Amorós

La lectura de la narrativa femenina no deja lugar a dudas respecto a la implicación de las mujeres en el tema del amor. La búsqueda del amor constituye el eje de la trama novelesca y la obsesión de muchas de sus protagonistas. Las mujeres se desviven por encontrar a su *príncipe azul* y por satisfacer el ansia de afecto en una relación proyectada en términos de entrega y dedicación absolutas. A la luz de los textos considerados, no puede negarse el hecho de que el amor siga funcionando como base de la identidad femenina. Hay que tener en cuenta, sin embargo, de qué concepto de amor se trata y en qué consiste ese sentimiento que las mujeres convierten en la esencia de su compromiso vital y artístico.

Los críticos comparten desde ángulos muy diversos la constatación de que las mujeres en general han estado, a lo largo de la historia, mucho más implicadas que los hombres en el tema del amor.

¹³⁶ Rosa Regás, *Azul*: 198.

Lipovetsky lo explica con la división sexual de los roles afectivos. Según el sociólogo, la representación del papel femenino consiste en “entregarse, en existir para el otro, en dedicar su vida a la felicidad del hombre” (Lipovetsky, 1999: 19). La evidente sobreimplicación femenina en el amor hay que relacionarla con una socialización realizada al dictado de los valores tradicionales¹³⁷. A su vez, Pierre Bourdieu explica que el amor existe como una excepción a la ley de la dominación masculina: significa una suspensión de la violencia simbólica y hace posibles las relaciones desinteresadas, basadas en la plena reciprocidad y en «la felicidad de dar felicidad» (Bourdieu, 2000: 133-134). Por el contrario, Victoria Sau sostiene que en el patriarcado el amor no es posible ya que éste sólo puede darse entre iguales. El diseño de la sociedad patriarcal, basado en la dominación de los hombres sobre las mujeres, impide por definición el amor entre estos dos colectivos sexuales (Sau, 2000: 36-37). Si el amor —según sugiere la feminista catalana— no tiene cabida en el orden de cosas existente, entonces, ¿qué es lo que cantan las mujeres en esta literatura centrada en la indagación de los sentimientos?

Para la psicóloga María Asunción González de Chávez (1993: 111), el amor es el recurso preferencial femenino para mantener la ilusión de la unidad. En la misma clave se pronuncia Mariana, psiquiatra de profesión, en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: “Por eso nos agarramos como a un clavo ardiendo al encuentro amoroso, por nostalgia de la continuidad perdida, ya lo dice Bataille, porque nos resistimos a morir encerrados en nuestra individualidad caduca” (189). Remontando a la obra de Teresa de Jesús, Alicia Redondo Goicoechea afirma que la escritura de mujeres nace del deseo y produce textos centrados en la experiencia amorosa con «un yo siempre en relación con un tú» (Redondo Goi-

¹³⁷ Lipovetsky cree que la mujer de hoy ha conseguido independizarse de los modelos impuestos y sostiene que “la existencia femenina ya no se construye exclusivamente en torno al ideal amoroso” (Lipovetsky, 1999: 28). Sin embargo, las obras que hemos estudiado no parecen confirmarlo. Las protagonistas actúan más que nada por impulsos afectivos y los textos, en general, presentan un marcado sentimentalismo.

coechea, 2001: 24-26). Las protagonistas contemporáneas no hacen más que confirmar esta necesidad prioritaria en la mujer que es amar, tener a alguien a quien querer, “lo único que importa de verdad en este mundo” (Grandes, *Atlas de geografía humana*: 303). Se entregan a la pasión con una fiebre incontenible, sin considerar los inconvenientes, los obstáculos, la razón. El deseo de amar y ser amada domina cualquier otro proyecto vital de estas mujeres. “Si has vivido alguna vez una pasión amorosa entenderás la fiebre de Lucía, porque la pasión siempre se repite” (Montero, *La hija del caníbal*: 290), dice la narración respecto a Lucía que se enamora de Adrián, un chico veinte años menor que ella. En *Bella y oscura* dice la misma autora, por la boca de la enana, que la pasión es una enfermedad del alma que hace perder la libertad: “El amor es la droga más fuerte y más perversa de la naturaleza” (Montero, *Bella y oscura*: 151).

Las mujeres recurren cómodamente a la retórica del *amor-pasión*¹³⁸, identificándolo con “un desarreglo del alma” que supone un proceso de idealización del objeto amoroso y un apartamiento de la realidad (Mayoral, *Dar la vida y el alma*: 74). A ese fenómeno alude Giddens afirmando que el *amor-pasión* está marcado por una urgencia que lo sitúa aparte de la vida cotidiana, con la que tiende a entrar en conflicto (Giddens, 2004: 44). Los textos considerados hacen notar que esta disposición a la entrega incontrolada e incondicional resulta prioritaria para las mujeres (y no para los hombres). Las novelas en cuestión narran centenares de historias amorosas, algunas veces poco fundamentadas argumentativa y psicológicamente, en las que las protagonistas se enredan en sucesivos líos sentimentales que suelen desembocar en graves crisis y en la desilusión¹³⁹. Como afirma la narradora de la novela de Mayoral, disponiéndose a describir una historia de amor desesperado de una lejana pariente: “no conozco a ningún hombre que siga queriendo durante

¹³⁸ Término introducido por Stendhal en *Del amor* (1994 [1822]).

¹³⁹ Baste recordar en este contexto el peregrinaje de un hombre a otro en la búsqueda insatisfecha del amor que realizan las protagonistas de Puértolas en *Una vida inesperada* o *Queda la noche*.

mucho tiempo cuando no es correspondido, o que haya enloquecido por amor" (*Dar la vida y el alma*: 11). La propia pareja ("él") de la narradora, incapaz de entender esta obsesión por el amor, abandona a la mujer sumida en la elaboración del texto: "Es muy posible que esto a él le parezca romántico, decimonónico y literario en exceso. A mí me parece la felicidad, y la añoro y la envidio" (*Dar la vida y el alma*: 190).

Precisamente, al analizar las coordenadas de este sentimiento reinante en la escritura femenina uno llega a la conclusión de que sigue tratándose de una visión del *amor romántico* que mantiene a las mujeres en la ilusión y en la fantasía, que a la larga son engañosas y nocivas porque éstas, aparte de condenar a las mujeres a la dependencia, simplemente no se cumplen, sumiendo a las protagonistas en la angustia de la insatisfacción. A diferencia de lo sugerido por Lipovetsky, los textos de las escritoras actuales vienen a demostrar que el ideal amoroso sigue siendo fundamental para la existencia femenina y sigue estructurándose, como veremos, en los códigos literarios del romanticismo sentimental (novela rosa) más que en función de las nuevas exigencias de la individualidad y autonomía personal supuestamente asumidas por las mujeres. El corpus estudiado ofrece diversas pistas que invitan a cuestionar la presunta emancipación del sujeto femenino frente a la tradición literaria y el contexto social. Una lectura persistente pone de manifiesto la inclinación de las autoras por los arquetipos de conducta y las estampas narrativas prestadas por la ficción de corte sentimental. El amor, por un lado, queda ensalzado como razón única de la existencia, y por otro lado, a fuerza de abuso y de la retórica de la exageración, es banalizado y despojado de importancia y de credibilidad.

Amores efímeros

Tomemos como punto de partida la novela de Soledad Puértolas *Queda la noche*, galardonada en 1989 con el Premio Planeta. Su protagonista, Aurora, es una mujer de 32 años, sumida en una crisis

interna (acaba de romper con Fernando, un hombre casado). Se está enfrentando al vacío del verano cuando inesperadamente recibe una invitación para realizar un viaje a la India. La acepta, desde luego: viajar a Oriente siempre ha servido de acicate a los europeos en búsqueda de inspiración.

Aurora llega a Delhi. Ya en el taxi percibe “la atmósfera caliente” de la noche india y en seguida intuye que “todos los pasos que había dado para llegar hasta allí eran el preámbulo de algo” (23). Pronto vivirá una aventura exótica que no dudará en calificar de «amor». Esta misma noche, en el restaurante del hotel, Aurora se deja seducir por un joven indio, Ishwar. Antes de que termine la cena, Aurora sabe que “las cartas estaban echadas” (32). Quien hubiera ideado aquí una historia de transformación vital ocasionada por el encuentro con el Otro quedará decepcionado. El *amor* de Ishwar y Aurora queda reducido a un par de actos sexuales, evocados luego en un recuerdo del placer corporal y conciencia de lo efímero.

Aunque el atractivo de la protagonista no es nada convincente —es más bien sosa, inestable y manifiesta una notable incapacidad para la acción— Aurora enamora a otros tantos personajes del escenario. Alejandro, su siguiente amante, pierde la cabeza con sólo verla en las fotos. Cuando luego tropieza con ella una tarde de invierno, la reconoce enseguida, iniciando, “una nueva aventura, una historia de amor” (111). Pasados unos meses, en un hotel de la costa española, Aurora traiciona a su vez a Alejandro con James, un agente del servicio secreto británico que había conocido en la India. Las relaciones de Aurora con los hombres carecen de motivación psicológica y también de fundamento en la trama argumental del libro. Empiezan de manera trivial y terminan sin razón visible. O se desvanecen en la lejanía (es el caso de Ishwar) o en la indiferencia (Fernando, el político casado), o en un “sin saber por qué” (Alejandro).

Junto a las aventuras amorosas observamos intrigas de espionaje. En Delhi, Aurora conoce a una tal Gudrun Holdein, alemana de origen, en aquel momento agente soviética de la KGB. Las manio-

bras de los espías son bastante disparatadas: no se sabe en qué consiste su misión (ni la del británico, James, ni la de la soviética Holdein), qué hacen en la India y por qué se empeñan tanto en conocer a Aurora, a no ser que nos valga la sugerencia de que ellos también hayan caído víctimas de la pasión. La espía soviética, Gudrun Holdein, efectivamente pierde la cabeza por Aurora: le hace una visita a España, le regala un brazalete, y, en una carta enviada poco después desde Honolulu, le declara su afecto oculto: “Usted despertó en mí un viejo, eterno sentimiento, la única emoción por la que merece la pena vivir y sin la cual morimos lentamente. Le estoy hablando de amor, sí” (214).

El tejido sentimental de la trama perjudica la verosimilitud de la narración. Aunque demos por sentado que el repudio a la lógica sirve a la autora para realzar el misterio de los sentimientos, resulta difícil conformarse con las incoherencias del argumento o aceptar a personajes estrambóticos actuando en escenas carentes de fundamento.

En *Una vida inesperada*, Puértolas reproduce el perfil del personaje proclive al melodrama. Entre el sufrimiento y la melancolía, la protagonista (sin nombre) se deja llevar por la ilusión del amor respecto a sus sucesivos amantes: Jacobo, Luis, Rafael, José Ramón y Carlos. Cada vez que se enamora y cada vez que fracasa la relación, la narradora (la novela representa un obsesivo monólogo interior), recurre a una retórica exagerada de gestos y palabras ostentosas. Tras descubrir el engaño de Luis, anota: “todo mi cuerpo se congeló; el alma se me fue encogiendo y el corazón era un órgano perdido que trataba torpemente de empujar la corriente de sangre que recorría mis venas con inconmensurable lentitud” (54). Más tarde, en el vaivén de una relación con un chico veinte años menor, dirá: “me estoy muriendo [...] mi vida está desapareciendo” (214).

Márgara Russotto, en su descripción de la psicología de la heroína melodramática, señala los puntos de referencia de este discurso patético marcado por el exceso. Esto es lo que escribe respecto a este tipo de personaje:

[...] es la desproporción de las desgracias lo que aporta una lógica defectuosa al enredo, todo él sometido al imperio del íntimo desastre.

Hay, además, una suerte de inconsistencia en este personaje, cuyo único atributo parece ser el sufrimiento, y que se mantiene desvinculado de la vida y los actos de los demás, respecto a los cuales no obtiene respuesta ni repercusión alguna. La historia familiar de la protagonista [...] no contribuye a su configuración integral, sino a confirmar su aspecto fantasmal y de ausencia, estableciendo lo que la psicología de la persona ha denominado *relaciones disyuntivas* entre un sujeto y el contexto humano que lo rodea (Russotto, 1993: 97-98).

No deja de ser sorprendente la facilidad (la inmediatez) con que se emocionan éstas mujeres y su disposición para caer en estados extremos, descritos invariablemente en un lenguaje sentimental y libresco, típico del subgénero rosa. En *Una casa con jardín*, otro texto de Puértolas, Susana, hasta el momento sumida en una abrumadora dejadez, se enamora de un actor que ha aparecido en su casa para rodar un anuncio. La mujer enseguida accede a la felicidad ofrecida por “el mayor amor que se haya vivido nunca” (107), frase con que concluye el cuento. Con la misma sencillez las mujeres en estos textos se entregan al sufrimiento y a la desgracia: el fracaso de la relación amorosa (al que, dicho sea de paso, pocas veces tratan de oponerse) les hace sentirse “muerta” o por lo menos “asomada al abismo”, según la expresión de Marta Berg (Puértolas, *La señora Berg*: 249).

¿Qué es el amor, tan gustosamente nombrado y vivido por los personajes de Puértolas? Indudablemente, una realización del ideario femenino, eficazmente promovido por el mercado. No puede pasar desapercibido que las relaciones (carentes de fondo psicológico y de compromiso personal) y las situaciones (forzadas) se presentan con una intencionalidad que tiene su origen en la sub-literatura sentimental. Con razón señalaba Andrés Amorós que “estas novelas están hechas a partir de la fantasía y de la literatura, no de la realidad que nos rodea” (Amorós, 1968: 64). En *Sociología de una novela rosa* el célebre académico español ha realizado un análisis, hoy clásico, de la ficción sentimental, protagonizada en su época por Corín Tellado¹⁴⁰. El estudio de Andrés Amorós aporta claves fundamen-

¹⁴⁰ Figura central de la creación folletinesca de la época franquista. Cfr. el capítulo *Una breve historia de la literatura femenina en España*. Págs. 62-63.

tales para entender el ficcionario de esta narrativa dirigida al gran público, promocionada con premios, con apoyo mediático y una potente industria editorial respaldándola. “No cabe duda —arguye Amorós— de que estas novelas intentan ser la proyección más fiel posible de los sueños de sus lectoras. [...] Se trata de un hecho sociológico. [...] No son novelas que adquiera la gente por la novedad de su contenido ni por su perfección estética, sino por la facilidad de identificarnos con los protagonistas (con la protagonista, esencialmente) y participar imaginativamente en su vida” (Amorós, 1968: 71).

La narrativa de mujeres ofrecida en la actualidad aprovecha muchos de los esquemas elaborados por Corín Tellado. Ante todo, es una literatura obsesionada con el tema del amor: el amor planteado como solución a todos los problemas, motor central de la narración. El amor se convierte en un factor que elimina, por insustancias, otras esferas de la realidad: “Hemos buscado con lupa las referencias realistas que pueden hallarse en estas novelas: a España, al momento presente. Son mínimas”, anotaba Andrés Amorós en los años sesenta (Amorós, 1968: 71).

Ciertamente, el público de este tipo de literatura es mayoritariamente femenino. Se trata de mujeres, ávidas consumidoras de un espejismo literario que en vez de proponer un convincente análisis de la afectividad humana ofrece una serie de enlaces anodinos desprovistos de cualquier trascendencia. ¿Por qué no declina, en esta época de la emancipación y auto-creación femeninas, este interés por las novelas de amor? Para Lipovetsky, es consecuencia de un legado de la tradición empeñada en socializar a las mujeres en lo romántico:

Los estereotipos del romanticismo sentimental, los clichés del flechazo, las escenas de castos abrazos, suspiros y miradas encendidas, los sueños acerca de un hombre tierno y adinerado se han convertido, en el siglo XX, en una evasión y consumo femenino de masas. Mediante lo cual se ha generalizado un sentimentalismo sensiblero, así como una ideología que identifica la dicha femenina con realización amorosa (Lipovetsky, 1999: 22).

Amores eternos

Otra de las constantes de la narrativa femenina centrada en el amor es el carácter irracional y desmesurado de los sentimientos. *Dar la vida y el alma*, la novela de Marina Mayoral publicada en 1996, nos ofrece un ejemplo muy ilustrativo. En el mismo principio del texto, se pronuncia la narradora: "Me gustan las historias de amor eterno y no correspondido" (11). La protagonista, Amelia, es heredera de una fortuna familiar. A los dieciocho años contrae matrimonio con un aristócrata, hombre cínico y ruin. En la noche de bodas, en París, Carlos abandona a su esposa, llevándose las joyas y las maletas. A pesar de la tremenda desilusión que Amelia vive en el plano personal y la humillación experimentada en el plano social, la mujer no se deja vencer por el odio ni por la sed de venganza. Carlos se escapa a los Estados Unidos y ella sigue «loca de amor». Por extraño que parezca, en su corazón reina el sosiego. Sigue creyendo en el matrimonio y sigue creyendo en el amor.

Amelia realiza varios *gestos de amor*: no permite que se denuncie a Carlos ni acepta separarse legalmente de él. "Me casé para toda la vida y así seguiré hasta que me muera" (63), declara en más de una ocasión. Cuando el marido infiel pide su ayuda, ella se ofrece con toda la generosidad y vuelve con él. Agotada la fortuna familiar, Carlos la abandona por segunda vez. Ella, como si nada, sigue atada a su marido, emocional y psíquicamente. Cuando, años más tarde, la envejecida Amelia se entera de que el marido miserable padece cáncer y está al borde de la muerte, pasa de nuevo a vivir con él con la intención de ayudarlo a morir dignamente.

¿Cuál es el impulso real por el que actúa Amelia? Según la narradora es una pasión irresistible, uno de estos "amores eternos, [...] un sentimiento que el tiempo ahonda y hace indestructible" (95). De paso, el amor de Amelia se reviste del ideal cristiano "que todo lo da y nada exige; un amor que no pasa nunca, que permanece siempre" (66). Amelia está dispuesta a dar la vida y el alma, como reza el título, por un hombre malvado, y la interpretación con la que nos tragamos esta historia es que "tenía una locura por él" (48).

En una de las ocasiones en que la trama novelesca reúne a Amelia con su marido, la narradora confiesa al lector que tiene debilidad por “situaciones melodramáticas” y que éstas podrían poner “la piel de gallina a la mayoría de los escritores actuales, porque el peligro de despeñarse por el folletín abajo es obvio” (75). Sin embargo, parece que a Mayoral no le importa lanzarse a tumba abierta en el subgénero rosa a pesar de las falsedades manifiestas. El hilo sentimental de la novela no termina con la muerte de Carlos. Fallecido el marido infiel, aparece otro candidato a los afectos inagotables de Amelia. Se llama Enrique. Ya son viejos los dos, pero no por ello renunciarán al hechizo del amor todopoderoso. Enrique, dichosamente enviudado, la colma de placeres; ella le devuelve la mirada con “una sonrisa de que todo está bien, de que las cosas son así y que ella está contenta de este final” (183). La narración termina con una escena idílica, un final feliz tan insípido como infundado, guión infalible del patrón rosa: “La tarde va cayendo sobre el mar. Venus cruza despacio el horizonte. En el cielo azul oscuro [...] brillan las primeras estrellas” (189). Sólo queda el epílogo en que leemos que “lo que sentían —Amelia y Enrique— les duró toda la vida. Sus sentimientos fueron más fuertes que el tiempo (190)”.

Este amor que llena cumplidamente a Amelia es el mismo tema único y obsesivo de las novelas rosas analizadas por Amorós. En la moralidad de la novela rosa, el amor realizaba y enaltecía a la mujer. En los estudios críticos surgidos en torno a la sociedad patriarcal¹⁴¹, al amor se le acusa de estar al servicio de la ideología que trata a la mujer como un objeto y de degradar la vida auténtica. Antes identificado con la *mística del corazón*, en el presente el amor queda situado en el contexto de la *política del macho*. En relación con las críticas feministas, Lipovetsky hace notar que lo que se ataca no es el amor como tal sino la manera en que se socializa a las mujeres sometiéndolas al ideal romántico sentimental (Lipovetsky, 1999: 22). La ideología del amor romántico está basada en la categoría de sa-

¹⁴¹ Me refiero ante todo al libro de Kate Millet *Sexual Politics* (1970) y a todo el caudal de crítica feminista surgido en el ámbito anglosajón en los años setenta.

crificio femenino y oculta, según afirma Cristina Brullet (2004: 211), la doble moral sexual masculina y la subordinación de la mujer como objeto sexual. En el centro de la mitología romántica está el impulso de la entrega: las mujeres se someten a la visión patriarcal de la pareja creyendo que la renuncia voluntaria a los deseos del hombre lleva a la satisfacción.

Una relación basada en el dominio masculino y la abnegación femenina puede conducir a la mujer a una progresiva desapropiación de sí misma: el yo femenino no se construye desde la autonomía (como sujeto) sino desde la dependencia (como objeto) y la mujer sólo espera realizarse a través del hombre. Así, la protagonista del cuento de Ana María Navales, *Té sin azúcar*, siente y declara respecto al hombre amado “la extrema necesidad de moldear mi vida contigo, de acoplarla a la tuya en cada instante” (142). Su confesión, surgida ante la muerte de éste, expone el ideal amoroso basado en la absoluta sumisión de la mujer. Al recordar el tiempo pasado, C. (otra vez se le niega el nombre completo al personaje) recurre a la retórica exaltada que evoca el género rosa: los dos sentados en el suelo frente a la chimenea, ella “atenta a cada palabra tuya, transparente de felicidad, llena de adoración, asombrada de que toda aquella riqueza fuese para mí, una bohemia romántica, temerosa siempre de hacer las cosas mal” (141). La entrega de la mujer equivale a la renuncia y roza los límites de la autonegación o, como ocurre en este caso, la autodestrucción. C. reconoce haber cuidado y servido al hombre a lo largo de los años sin preocuparse por sí misma. Su pasión de pintora ha quedado olvidada, los cuadros inacabados. C. decidió poner más energía “en que tu vida fuera apacible que en luchar por sacar a flote mi talento” (142). Muerto el objeto de su adoración y cuidados, la mujer pierde la razón de vivir. En el epílogo, leemos que a la mañana siguiente, C. se disparó un tiro con una escopeta.

La idea que se hacen del amor las mujeres de esta narrativa equivale a los patrones de la novela rosa basados en las categorías de dependencia y sacrificio, con la diferencia de que para las protagonistas contemporáneas no se trata forzosamente de un único amor

para toda la vida. Según admite Cristina Brullet, entre las mujeres jóvenes de España el *amor romántico* ha dejado atrás el mito de un amor para siempre, ya que se incrementan las rupturas conyugales y cada biografía individual puede mostrar la existencia de varias parejas a lo largo del trayecto vital (Brullet, 2004: 212). No obstante, las mujeres siguen dispuestas a dedicar al ideal romántico muchas ilusiones y varios años de su vida. En *Declaración*, Rosa Pereda representa a una mujer seducida y trastornada por un hombre desterrado a su pueblo en la época franquista. Lo que empieza con un piropo trivial —“en el río me dijo que cómo brillaba mi pelo al sol” (127)— termina en una peligrosa dependencia afectiva. La muchacha queda atrapada en una ilusión amorosa de la que no sabe liberarse ni siquiera cuando resulta que el hombre tiene una novia y cuando abandona el pueblo para siempre: “ya ves cómo soy de idiota —desespera la joven— más que idiota. Tengo la cabeza llena de pájaros, y cuando veo el coche de línea espero que baje [...] porque no se me puede quitar de la cabeza” (129). Las protagonistas de estos cuentos siguen identificando el amor con una dependencia sentimental en la que el interés y la aprobación masculina condicionan el respeto hacia una misma.

Almudena Grandes reproduce el mismo mecanismo sometiendo a la protagonista del cuento *Vocabulario de los balcones* a la mirada de un hombre misterioso del que no sabemos casi nada aparte de que sus ojos persiguen a la muchacha (y su imaginación) desde los tiempos del colegio. Con un lenguaje lleno de clichés sentimentales, una sintaxis amanerada de repeticiones e inversiones (“y yo fui tras él, y tras él salí a la calle”, 152), una acumulación de tropos (“seguía apostado frente al balcón, como un muñeco, como una estatua, como un cadáver”, 159) y, en general, una retórica exagerada, la narración hace creer que el dueño de la mirada penetrante representa el destino de la mujer. Así, ella alquila un piso enfrente del suyo con el fin de corresponderle con la entrega. Un día, observada por el hombre desde el balcón, llega a desabrocharse la blusa con lo que aquél finalmente decide cruzar la calle para consentir el encuentro. El cuento, como tantos otros, centrado en el hechizo amoroso, re-

presenta el tópico de la satisfacción femenina condicionada y otorgada por la mirada aprobadora del macho. Según observa acerca de este relato Bettina Pacheco Oropeza (2001: 189), la obra de Grandes reproduce una ideología del amor que para la mujer continúa significando una dependencia sentimental o una cierta esclavitud con respecto al hombre. Con ello, Grandes contribuye a la mitificación literaria del hombre como único agente capaz de dar sentido a la vida de la mujer y salvarla de su egoísmo o su mediocridad.

El príncipe azul

Los distintos enfoques de los relatos considerados convergen en la configuración del personaje masculino en el tópico del *príncipe azul*. Se trata de una de las figuras más estereotipadas de la tradición literaria femenina: el hombre extraordinario, todopoderoso, el príncipe que viene al rescate de la dama en apuros. El anhelo de sus brazos masculinos —símbolo de la potencia y la seguridad— constituye uno de los lugares comunes de la narrativa en cuestión. El hombre es comparado al puerto, a la casa, a la cueva, al capullo y al refugio; se añora su fuerza, su olor, su sudor. Es una visión con una estricta delimitación de los roles de género en que la mujer queda reducida a la condición de objeto de seducción y sumisión. Desde esta óptica, el atractivo femenino depende directa y exclusivamente del beneplácito del hombre.

En el cuento *Modelos de mujer*, Almudena Grandes contrapone a dos mujeres en el propósito de atraer a un hombre. Eva, como modelo y actriz, representa el atractivo femenino depositado en la belleza. Lola se entrega a la seducción a través de la inteligencia. La rivalidad existente entre las dos mujeres reproduce el tópico de la belleza reñida con el intelecto. Juntas viajan a los Estados Unidos donde Eva ha sido contratada para rodar una película. Lola debe servirle de intérprete. Pronto entra en escena el agente masculino, un cineasta ruso (Rushinikov). Su aparición es muy espectacular. Lola (la narradora) lo describe como “un eslavo típico”, “un cosaco

de toda la vida, el pelo negro, los ojos claros, la piel blanquísima, cejas muy pobladas, la mandíbula potente”, un “Taras Bulba, Miguel Strogoff, Pedro el Grande” que “tan violentamente gesticulaba con los brazos” que Lola concluye el párrafo con un “Dios nos coja confesados” (177).

Rushinikov enseguida se convierte en el núcleo narrativo del texto y, con eso, en el medio y meta de las ambiciones de las dos protagonistas. En un principio no exhibe más que “un ceño fruncido, una frente huraña, un inmovible muro de dos metros” (178). Con el tiempo, se deja seducir por la belleza de Eva. Con esta seducción Grandes nos indica una de las bases fundamentales del interés masculino que reside en el atractivo físico de la mujer. Sin embargo, Rushinikov se cansa de los encantos de la modelo, desviando su interés hacia Lola. No se olvida con ello de ejercer de macho eslavo: en los ensayos de la película se porta mal, instruye a gritos, es bruto y malhumorado. Cuando, por una vez, le habla a Lola “sin levantar la voz”, ésta se conmueve tanto que empieza a perder la cabeza. Tras varias escenas de complicidad, cuando ella manifiesta sus conocimientos de cultura rusa (emocionado él) y él le cuenta su divorcio de una norteamericana (emocionada ella), viene el instante en que “él eligió para besarme los labios, y mis labios besaron los suyos, y Eva estalló en sollozos” (186).

El cuento de Almudena Grandes narra la conocida historia de la Cenicienta, elegida y rescatada por el *príncipe azul*, aunque en este caso la autora cometa la audacia de colocar el valor de la mujer no en su belleza sino en su inteligencia. No obstante, el premio, como siempre, viene de parte del príncipe: el hombre indica cuál de las dos mujeres y por qué puede verse satisfecha. La única aspiración de la mujer es ser elegida y realizarse tras la figura del hombre extraordinario. Es de notar la convicción del personaje femenino sobre la aprobación masculina como factor determinante de la autorrealización y autoestima de la mujer.

El final del cuento es puramente melodramático, con escenografía romántica y abundancia de adornos. Lola, de noche, oye la música de las balalaikas: Rushinikov, ante su casa, representa el baile

de los cosacos; ella “la emoción temblándole en los labios”, “las lágrimas escapándose de sus ojos” no puede dejar de llorar (192). Lola no se lo puede creer, todavía piensa que es “un sueño, un delirio estruendoso y benévolo, una trampa de mi amor dolorido” pero “él rodeó mis muslos con sus brazos de carne verdadera” (193). A Eva le dicen: “dile que se vaya”. Lola arrastra a Rushinikov al interior de su piso...

Triunfa Lola y triunfa el valor espiritual, pero el combate que vemos es fingido y aparente. Rushinikov elige a la mujer que le resulta más atractiva, despreciando a la otra sin dar muestra alguna de confusión. A Lola, sumida en un estado de afectación, no le alcanza la reflexión de que participa de un modelo de conducta secular y sexista en el que las aspiraciones de la mujer quedan reducidas al beneplácito masculino. La sumisión de las dos protagonistas del cuento al capricho del cineasta remite a la argumentación de Victoria Sau (2000: 37) sobre la imposibilidad del amor en una sociedad erigida sobre relaciones de poder en la que el varón, en lugar de amar, desea a la mujer.

En *Los ojos rotos*, otro cuento de la colección, el *príncipe azul* aparece encarnado en el fantasma de un soldado muerto que visita a Miguela, paciente de un centro de salud mental. Cuando aparece ante la protagonista, la coge de la mano, la besa, y Miguela cambia: se vuelve guapa, y con ello, feliz. La historia, aunque es soñada, cumple con los requisitos del ideal romántico. El problema surge cuando unos obreros excavan el cuerpo del soldado. Miguela pierde a su príncipe y con eso, su vida pierde sentido. “Se quedó como muerta, igual que una muerta se quedó” (61); el soldado deja de visitarla. Lo que sucede a continuación, los lectores del género rosa pueden imaginárselo a la perfección: a Miguela sólo la puede calmar la muerte. “Mátala para salvarla”, le sugiere a Queti, amiga de la desgraciada, el *príncipe azul* todopoderoso: “Dámela y yo cuidaré de ella”, susurra el fantasma y la Queti empuja a Miguela bajo las ruedas de un camión (68).

De nuevo han prevalecido aquí los parámetros de la ficción sentimental. Grandes reproduce el modelo de la relación amorosa ba-

sado en la subordinación y dependencia afectiva en un grado que puede llevar a la autodestrucción, como hemos visto en *Los ojos rotos* y también en el emblemático debut de Grandes, *Las edades de Lulú*. Como recordarán los lectores, la protagonista de aquella novela publicada en 1989 había quedado atrapada en una relación desarrollada en función de los deseos y dictados de un hombre carente de moral. Resulta llamativo que en esta novela el discurso amoroso, en primera persona de la narración, esté estructurado en apología de este personaje masculino al que Lulú llama su “tabla de salvación” o “la única razón de su vida” (75,167). Pablo, primero amante y luego marido de Lulú, posee todos los atributos del *príncipe*: es mayor, guapo, desenvuelto y atrevido. Para Lulú, encarna el hechizo y la potencia del amor que no se verán mermados ni siquiera cuando Pablo someta a su mujer a experiencias degradantes que la van conduciendo hasta un grave extravío personal. Lulú, en lugar de superar esta relación patológica se viste con una simbólica camisa de batista para refugiarse en el acomodado y sumiso rol de niña, esclava del poder masculino. Juliet Lynd y Carmen Moreno Nuño observan que la novela, con su propagación de los roles tradicionales de dominación-sumisión entre el hombre y la mujer, perpetúa los patrones del género literario de novela rosa. Al mismo tiempo, distinguen “la mirada crítica de Grandes sobre los extremos a los que puede llegar la cosmovisión rosa en su total humillación del individuo” (Lynd & Moreno Nuño, 2002: 11 y ss).

Entre las escritoras más propensas a organizar el relato en torno a la figura del *príncipe azul* debe mencionarse a Rosa Regás. Su novela *La canción de Dorotea*, galardonada con el Premio Planeta en 2001, perpetúa el modelo en cuestión en el personaje del “hombre del sombrero negro”, revestido de todos los accesorios rituales del tópico: se nos revela callado, misterioso e inaccesible, provocando en las mujeres ternura e inquietud. Es un vendedor de máquinas de coser, un impostor que engaña a sus clientes; no obstante, enseguida enamora a las dos protagonistas de la novela (Aurelia y su asistente). En una escena emblemática se nos representa este curioso mecanismo de la conquista a través del desprecio, propia de los perso-

najes masculinos de la ficción sentimental: “el hombre del sombrero negro” entra en el restaurante donde está comiendo Aurelia, se sienta a su mesa sin decir nada, sólo mirándole a la cara. Aurelia reacciona con un “jadeo cada vez más incontrolado” (110), pero él se da la vuelta y sale. Al día siguiente, Aurelia regresa, pero el misterioso caballero no vuelve a pisar el restaurante. La protagonista, en cambio, nos ofrece todo el repertorio de suspiros y lamentos, pues experimenta: “el excesivo temblor de mis labios” (137), desfallece “de dolor y miseria” (159), finalmente se deja “mecer por el consuelo de la muerte” (209). El final se celebra con la máxima expresión de la retórica sentimental: los suspiros, los aspavientos, expresiones ampulosas al estilo de: “lloraba mi alma en sus profundidades” (282). El príncipe, sin embargo, viene a salvar el cuento. Aurelia reconoce su silueta por la forma del sombrero: “Aquí estaba, para redimirme de mis terrores y apaciguar de una vez mis ansias y las tuyas” (301). Así termina esta novela rosa por excelencia, el género con razón calificado de inmoral “por falsear intencionadamente la realidad, situando la acción en planos sociales enfermizos y artificiales” (Gabrielli, 2004). Por más redundante que pueda resultarnos esta historia de amor, es la que triunfa: en la narración frente a las adversidades y triunfa en las librerías, donde el apetito romántico de las lectoras no parece verse nunca satisfecho.

En la configuración narrativa del ideal masculino llama la atención la insistencia en el físico del hombre anhelado, en su musculatura, hombros o espaldas. Las autoras ofrecen las cotas más elevadas de su poética amorosa para dar cuenta de esta fascinación por los brazos y las manos masculinas “a las que una puede, sin vacilar, confiar su futuro, su vida” (Freixas, *Entre amigas*: 138).

El imaginario referente al cuerpo masculino, salvo en algunas escritoras con su repertorio específico (Marina Mayoral), se centra en los brazos y su extensión, los hombros o las manos y reaparece incluso en las autoras que no suelen ser analizadas dentro del concepto de *literatura femenina*. En *La conquista del aire*, novela de Belén Gopegui, la protagonista elige como contraseña de su ordenador la palabra “brazos”. “A Guillermo —leemos en el texto— le costaría

adivinar esa clave. Guillermo se asombraría si supiera que no eran brazos en abstracto sino sus brazos morenos, rematados en dos manos anchas, los que Marta nombraba cada vez" (Gopegui, *La conquista del aire*: 98).

Esta misma imagen de los brazos masculinos marca la visión romántica de Zarza, protagonista de la novela de Rosa Montero *El corazón del tártaro*. Por muy feminista que se declare Rosa Montero, la novela, como tantas otras, reproduce el tópico del *príncipe azul*, poniendo de manifiesto la pervivencia de este ideal romántico según el cual para salvarse la mujer debe encontrar a un hombre fuerte y afectuoso. La protagonista, sumida en una profunda humillación, drogada y prostituida, tirada en la puerta de una discoteca con un portero insultándola, encuentra a un tal Urbano: "Fue como un paladín que salva a la doncella de un dragón en un momento crítico" (106). Urbano "irrumpió en su vida en medio de su desesperanza y consiguió el aparente milagro de rescatarla", leemos en el mismo párrafo, conmovidos ante el desinteresado ofrecimiento del hombre.

A su aparición le siguen los parámetros del milagroso papel que ha de desempeñar en la historia de Zarza: detrás del aspecto bruto y campesino se esconde un hombre tierno y generoso, capaz de soportar la traición y la partida para ver cumplido el sueño del amor. Urbano le ofrece a Zarza cobijo, cariño, amor; acoge a su hermano deficiente y consigue sacarla de la droga. Zarza lo traicionará, huyendo con el dinero robado. No obstante, cuando recurre a su ayuda unos años más tarde, Urbano, inalterado, sigue esperándola, deseándola, queriéndola.

La descripción de Urbano corresponde al modelo masculino recurrente en las narraciones de ficción sentimental: es un hombre fuerte, grande y alto; brazos musculosos, tronco robusto. Zarza vive momentos de auténtica felicidad cuando experimenta "su abrazo monumental". Sigue el texto: "El cuerpo del hombre la envolvía, una cueva caliente, un refugio de carne [...], las manos del carpintero en su espalda" (250). Más adelante el texto se refuerza con los mismos motivos: "Y volvió a apretarla entre sus brazos, que eran

diez, que eran cien, mil hermosos brazos de varón palpando y recorriendo hasta los más remotos recovecos de su cuerpo de hembra" (251).

El amor, el hilo conductor de la narrativa de mujeres, constituye, sin lugar a dudas, una promesa de felicidad para sus protagonistas, decepcionadas y atormentadas por la realidad. La obra novelesca de Montero, con su "renovada confianza en el amor y el erotismo, en la posibilidad de los seres de disfrutar plenamente del lado bello y feliz de la vida", ha recibido la calificación de una *ética de la esperanza* (Escudero Rodríguez, 2005: 189). No obstante, difícilmente encontraremos en la producción de las autoras actuales una visión del amor maduro e intencionado, desligado de toda la mitología romántica responsable de su lado fingido y convencional. Como hemos señalado en otro momento, Lipovetsky (1999: 27) tiende a interpretarlo como un caso sociológico, alegando que las mujeres, por lo tanto nuestras autoras, a diferencia de los hombres, son socializadas en lo romántico. En consecuencia, su comportamiento y su consiguiente producción literaria conllevan una mayor teatralización de los sentimientos. El apasionamiento de los personajes conduce a una retórica de la exageración: la acumulación de tropos, el abuso de los adjetivos, el alargamiento de las frases, una sintaxis amanerada (repeticiones caprichosas, inversiones, etc.) y una general grandilocuencia llena de tópicos, asociaciones ilógicas y afirmaciones triviales. Entre las características del discurso melodramático destacan la desproporción y la falta de economía. Los amores de estas mujeres son frenéticos e inmortales ("mi amor sería eterno, [...] moriría conmigo", Mayoral, *Recóndita armonía*: 147), las rupturas equivalen a dejar de vivir o a que el mundo se hunda (Grandes, *Malena es un nombre de tango*: 299; *Atlas de geografía humana*: 407). Para dar fe de su afecto, la protagonista de Grandes, Ana, lleva al extremo su capacidad de entrega y al mismo tiempo el amaneramiento estilístico de la narración. Nótese la acumulación de imágenes estrambóticas y la gradación semántica de los verbos:

[...] y no sólo habría dado mi vida por él [...], por él habría convertido mi propia vida en un infierno, y habría pedido limosna en la puerta de

una iglesia, habría hecho la calle mientras mis piernas me hubieran sostenido, lo habría perdido todo, y habría mentido, y habría estafado, y habría engañado, y habría robado, y habría matado, sólo por él, si él me lo pidiera (Grandes, *Atlas de geografía humana*: 413).

Los artificios hiperbólicos son responsables del registro patético de la narración. Para Amorós (1966: 64), este tono tan claramente libresco refleja hasta qué punto estas novelas de espíritu melodramático representan las fantasías, personales y literarias, en vez de la realidad. Según comenta Márgara Russotto en *Tópicos de retórica femenina*, mientras más fútil e inconclusa es la experiencia de la realidad de la heroína, más grandilocuente es su retórica de lo sublime, con abundancia de términos abstractos: *siempre, nunca, la vida* (Russotto, 1993: 99). En esta misma clave: cuanto más sensible a la realidad, material y psicológica, llega a ser el sujeto de la narración, tanto más auténtico, complejo y original resulta el discurso amoroso ocasionado por el mismo.

Posiblemente lo que permite a las autoras actuales desligarse parcialmente del legado romántico de la narrativa femenina sea la conciencia posmoderna del fracaso, la muerte de las utopías y el aire de agotamiento que invade la cultura finisecular. Las protagonistas actuales difícilmente alcanzan el final feliz de las novelas de Corín Tellado. El modelo rosa ya no se manifiesta en estado «puro». Se trata más bien, citando a Russotto (1993: 100), de una discreta “diseminación de lo melodramático” en el texto. Algunas autoras tienen la conciencia del exceso sentimental provocado¹⁴² y muchas se dan cuenta de que las expectativas idealizadas de amor suelen fracasar. Desde una perspectiva psicoanalítica, Nancy Chodorow ha explicado que cuando la gente tiene una necesidad extrema de apoyo emocional y posee, al mismo tiempo, muy pocas relaciones

¹⁴² Véanse por ejemplo los comentarios de Marina Mayoral en *Dar la vida y el alma*. Aludiendo a la narrativa de Eduardo Mendoza, la autora menciona la habilidad de este autor para frenar la emoción mediante un contrapunto irónico, “al modo galdosiano”. La autora tiene la conciencia de que su propia narrativa puede resultar excesivamente romántica (*Dar la vida y el alma*: 75).

y todas muy intensas para satisfacer esas necesidades, esas relaciones están destinadas, con toda probabilidad, a poblarse de conflictos (Chodorow, 1984: 310).

«El Amor es el Diablo»¹⁴³

Esta tendencia a concebir la pasión como circunstancia difícil o conflictiva se halla simbolizada por la metáfora del amor como cárcel, conocida en toda la literatura universal y presente también en la ficción femenina contemporánea. Varias narraciones vehiculan la visión del amor como una fuerza que engaña, causando daño y dolor. En esta óptica, el afecto está representado como una trampa o un error. Algunas autoras reproducen obsesivamente el proceso de pérdida de ilusiones resultante de las experiencias amorosas frustrantes. En la obra de García Morales, para poner un ejemplo, la pasión casi siempre conduce a vivencias traumáticas, por lo que sus protagonistas prefieren renunciar al amor antes que someterse a las perturbaciones. Respecto a la Alicia del cuento *Tres hermanas* nos dicen que

Desde hacía mucho tiempo siempre había huido del amor, ya que lo concebía como una especie de trampa que enseguida enseñaba su otra cara, su cara de sombras, el sufrimiento, los conflictos insolubles y esa manera tan absoluta de absorber sin dejar espacio para la soledad (García Morales, *Tres hermanas*: 34–35).

El legado de Amparo (García Morales) cuenta una historia en la que un impostor masculino engaña a una joven, crédula e inocente Ariadna. Contratada como asistente en una casa palaciega, la muchacha es seducida por el dueño, Alfonso. Pronto empieza a fantasear con la idea de que él le pida la mano (por otra parte, una idea procedente del imaginario rosa). Pero en lugar de cumplir las fantasías de Ariadna, Alfonso aparece acompañado de otra mujer (bellí-

¹⁴³ Lucía Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 162.

simas) a la que presenta como su prometida. Ariadna se marcha del palacio sin despedirse, humillada y resentida. El incidente pasa a representar “la desgracia de su vida” (88), provocando en su interior el creciente “rechazo ante cualquier forma de relación amorosa” (103).

Se comprueba con ello que el amor es un ideal frustrante e inalcanzable, y que perseguirlo puede resultar doloroso o incluso amenazante. Las mujeres que corren en pos de la pasión, más que envidia, provocan lástima y compasión. A Elsa, de la novela de Freire *Melocotones helados*, estas mujeres que dedican en la vida todos sus esfuerzos al amor, a conseguirlo o imaginarlo, le parecen enfermas: “Elsa odiaba verlas así; parecían animales sin amo” (248). En la obra de Espido Freire, el amor lleva una marca negativa: hace sufrir, decepciona y lleva a la desazón. El amor es una trampa y un engaño, un estado sometido a toda clase de confusiones, según deben aprender también los personajes de *Azul* (Regás): “todo se disfraza de amor, la envidia, el amor propio, el mismo orgullo, las ansias de triunfar, los celos, la cama, el trabajo, la comodidad y la historia” (198). En esta novela, la historia amorosa está edificada sobre las apariencias: la pasión es una gran estafa con que la protagonista manipula a su amante. Cuán lejos estamos aquí de los ideales amorosos basados en las relaciones desinteresadas y la generosidad.

La experiencia del amor resulta conflictiva y angustiante también para las protagonistas de Lucía Etxebarria. Las mujeres de sus narraciones caen víctimas de la pasión, desilusionadas o traicionadas en sus afectos. “El amor destroza. Profunda, hiriente, dolorosamente”, declara Cristina en la primera novela de la escritora (*Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 276). En la que publicará unos años más tarde, *De todo lo visible y lo invisible*, el subtítulo lleva una tesis explícita: *Una novela sobre el amor y otras mentiras*. Ruth se enamora de un hombre cínico y ruin, intuyendo el peligro pero incapaz de resistir el hechizo: “empezó a flotar en una piscina de autosugestión y recibió aquel sueño con los brazos abiertos, haciendo el muerto, sin querer ver que acabaría, inevitablemente, hundiéndose” (162). La relación entre Ruth y Juan representa una extraña combinación

de discusiones, peleas y arrebatos de pasión. La mujer se siente acosada, moral y psicológicamente, pero no se atreve a renunciar a esta relación mientras siga siendo capaz de cultivar en su interior la ilusión del amor, esta *historia que una construye en su mente*, según la cita de Virginia Woolf que la narradora evoca junto a otra, de Wilde: *cuando uno está enamorado empieza por engañarse a sí mismo y acaba engañando a los demás* (367 y 162). Ruth se da cuenta de haber sido presa de su propia imaginación:

Estaba enamorada de un hombre que no existía, porque si hubiera existido habría sido Dios, y Dios, que se sepa, no se entretiene en venir al mundo para solaz de treintañeras neuróticas (y eso suponiendo que el tal Dios también exista) (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 224).

La protagonista de Etxebarria es una mujer de inteligencia penetrante que se cuestiona a sí misma para comprender y superar la “obsesión” que está viviendo. En uno de los múltiples razonamientos dedicados a la experiencia amorosa saca en claro que tal fascinación sólo puede conseguirse a través de drogas o (y este sería su caso) a través de las endorfinas que el propio organismo genera cuando se enamora. Así pues, el amor pasa a representar un “desequilibrio químico” (199) difícil de apaciguar, que cautiva al individuo mediante una serie de fantasías. Ruth entiende que ha estado obsesionada con la idea misma del amor y no necesariamente con el objeto de sus sentimientos:

No había amado a Juan, sino a la idea que se había hecho de Juan. Había amado a un concepto, a una imagen por Ruth creada. En suma, se había amado a sí misma en Juan, y su amor por Juan no había sido más que un espejismo de transferencia, una ilusión (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 436).

En un acto de autoconciencia semejante, Raquel, en *Nosotras que no somos como las demás* (Etxebarria) intenta sobreponerse a la angustia provocada por la desilusión amorosa y la consiguiente ruptura de la relación. Está sumida en una grave crisis, desesperada ante el abandono y la perspectiva de la soledad. Sin embargo, consigue

vencer la zozobra y salir de la depresión. Decide romper el “hechizo” que la tenía atrapada, a ella y a tantas otras heroínas de la literatura románticoide, adictas al opio del amor. “Hay que sobrevivir al naufragio” —se dice Raquel —“Olvidar ese espejismo romántico. Recomponerse, aguantar a solas con una misma” (369).

Sin embargo, no es frecuente que las protagonistas tengan conciencia del impacto que los patrones del amor romántico ejercen sobre la subjetividad femenina, sometiendo a las mujeres a relaciones dependientes y experiencias desilusionantes. “Qué condena llevamos las mujeres con esta retórica de la abnegación” (61), observa Mariana en *Nubosidad variable*, una de las pocas heroínas con conciencia de la servidumbre emocional a la que lleva el ideario rosa. Mariana León es una psiquiatra que intenta recomponerse tras el fracaso de su relación con Raimundo. Es una mujer desgarrada entre la aún viva ilusión de vivir un amor y el desengaño. Relatando su último encuentro con Raimundo en una carta escrita a su amiga, llega a ironizar sobre su propia conducta que recuerda a las protagonistas de Carmen de Icaza¹⁴⁴: “Te parecerá de novela rosa, como me lo está pareciendo a mí, cuando te lo cuento” (55). Tal como observa Nuria Cruz-Cámara en un interesante artículo sobre esta novela, a través de esta sarcástica autoexploración en clave psicoanalítica, Mariana León lucha por desembarazarse de los modelos literarios rosas implantados en su subconsciente (Cruz-Cámara, 2003: 6-7). Lo consigue sólo a medias: cuando lee en un periódico local que su antiguo novio, Manuel Reina, está exponiendo sus cuadros en Cádiz, vive una súbita exaltación y el deseo de reanimar el antiguo sentimiento: “Era un deseo cada vez más frenético, que me ofuscaba la mente y debilitaba mi voluntad de gobernarlo” (271). Enseguida se impone el conjunto de los elementos propios del imaginario sentimental: el recuerdo de la playa al atardecer, la excitación, el mareo. Ante esta demostración aparatosa de los sentimientos, Mariana vuelve a la clave de la autoparodia, recordándose que “así terminan las novelas de amor con *happy end* ocultas en los re-

¹⁴⁴ Una prolífica autora de ficción rosa de la época franquista.

pliegues de tu subconsciente” (326). Martín Gaité no permite a su personaje reproducir todo el esquema. El reencuentro con Manolo resulta ser un fracaso: el pintor no comparte las evocaciones sensibleras de su antigua novia, antes al contrario, le recuerda que fue ella quien lo abandonó. Con este final que diverge de los patrones sentimentales, la autora consigue subvertir el género rosa:

[...] la escritora incorpora el discurso de este género popular para llevar a cabo una reescritura subversiva del mismo que ponga en cuestión la ideología patriarcal en que se sustenta. El análisis de las relaciones amorosas de Mariana pondrá en evidencia las contradicciones del personaje, quien se mueve entre una mirada distanciada e irónica (que desprecia la novela rosa y descubre lúcidamente sus trampas) y un inconsciente que, por el contrario, ha articulado sus expectativas amorosas en torno a este paradigma literario (Cruz-Cámara, 2003: 3).

La novela no se cierra, por tanto, con una imagen de amantes felizmente reunidos sino que intenta transgredir los modelos tradicionales de satisfacción femenina. Tanto Mariana como su amiga Sofía necesitan desilusionarse, descartar el sueño del *príncipe azul* perjudicial para su identidad personal. Lo consiguen a través de la amistad y de la escritura. Según señala en este contexto Estrella Cibreiro (2000-2001: 599), el hecho de que no sea necesaria la intervención masculina para rescatar y salvar a estas mujeres socava el relato tradicional, proponiendo en su lugar el renacer de la amistad femenina como elemento de redención y como hallazgo de autonomía personal.

Compañerismo

El gesto de Martín Gaité no debe entenderse como rechazo del amor como tal. No se trata, según afirma Kate Millet, de que el amor en sí sea malo sino de la manera en que es empleado para engatusar a la mujer y hacerla dependiente: “El amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas. Mientras nosotras amá-

bamos, los hombres gobernaban. Entre seres libres es otra cosa" (Millet, 1984). El amor puede verse cumplido en la idea del compañerismo o la camaradería y no en la práctica de control o influencia mágica sobre la mujer. La idea romántica del amor tiene alternativas. Desgraciadamente, pocas escritoras manifiestan la tendencia a explotarlas.

En *Un milagro en equilibrio*, Lucía Etxebarria intenta diferenciar el amor equilibrado, construido en el tiempo del que "causa vértigos, euforia, mareos, falta de apetito y una total necesidad de otra persona" (367). Este segundo sentimiento, tal como lo había definido la autora en obras anteriores, representa una especie de arrebató romántico, "una ilusión, un producto de la química cerebral y de la oxitocina" (367), y según añade Eva, la protagonista, en alusión a su relación frustrada con un músico negro, "también de mi propia imaginación, de la que brotó un amor inventado por el que me dejé llevar" (367). En oposición a aquel enamoramiento próximo a la dependencia, Eva quiere construir una relación madura con el padre de su hija. En el apartado final de la novela titulado "Aclaraciones y agradecimientos", Etxebarria glosa el asunto: el amor que se siente por una pareja estable no tiene que ver con el amor romántico sino que es el que se experimenta superando la fase de idealización del otro: "Este amor implica un compromiso mutuo de seguridad y refugio, en el que cada uno da y recibe a la vez" (419). Es una lástima que esta idea aparezca tan sólo en el apéndice de la novela y que la autora haya resultado incapaz de aplicarla al tejido argumental del libro. El novio de Eva como personaje resulta totalmente inverosímil, apenas habla, interviene poco, las más de las veces tan sólo para ilustrar las ideas progresistas de su mujer (por ejemplo, compartiendo con ella el cuidado del bebé).

En el caso de Ruth (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*), este amor maduro, "basado en el cariño y en la satisfacción mutua de expectativas" (208), contrapuesto al hechizo de la pasión experimentada con Juan, se presenta al final de la novela en la relación con Pedro. En la persona de su amigo y co-guionista Ruth llega a descubrir lo que realmente quiere: un compañero y un amante. En

un viaje trasatlántico, Pedro le declara su amor. Sin embargo, en este episodio termina la novela. No habrá posibilidad de ver desarrollado el ideal del compañerismo proyectado más allá de la pasión, fundamentado en la lealtad y consolidado por el tiempo. Es muy poco frecuente ver representado en la narrativa femenina un amor moderno, liberado del patrón romántico, condicionado por la vida real y el mundo contemporáneo. Como hemos podido ver, el esquema tópico obedece al de una mujer supeditada al hombre, siempre en pos de su beneplácito, seducida y apasionada (y luego frustrada ante el fracaso de la relación). Según comenta Etxebarria en una entrevista, es un patrón peligroso: “La trampa del amor excluyente como panacea es un remanente del imperativo heteropatriarcal [...]. Nos han enseñado a esperar mucho del amor y a sacrificar muchas veces nuestra propia estima a un ideal que no se corresponde con la realidad. Y ojo, que no es que no crea en el amor. Yo me siento muy querida y quiero a mucha gente” (Etxebarria, 2007b). El amor no puede entenderse como una fuerza que lo soluciona todo, ni limitarse a la pasión, y menos todavía, al sexo. “El amor es una energía que brota del amor a uno mismo y se puede ramificar en innumerables tentáculos, hacia muchas personas”, observa la autora (Etxebarria, 2007b). Etxebarria hace conocer a sus protagonistas varias facetas del amor, algunas veces en las relaciones homosexuales¹⁴⁵. Bajo los efectos de las experiencias negativas, las mujeres aprenden que la relación se mantiene, “a base de mucha

¹⁴⁵ De las relaciones lesbianas hablo en la parte III.2 dedicada a la libertad sexual. Lo que sí conviene señalar ahora es que posiblemente algunas mujeres pasen a la homosexualidad por encontrar la heterosexualidad poco satisfactoria (casi todas las mujeres experimentan primero con las relaciones heterosexuales debido a la “heterosexualidad obligatoria” inculcada socialmente). Tal como sostiene Germaine Greer, de un modo consciente o inconsciente las mujeres se ponen a buscar otro tipo de amor: “Todo apunta hacia la subversiva afirmación de que el amor homosexual no es un sucedáneo ni una imitación del amor heterosexual, sino su negación más absoluta” (Greer, 2000: 369). De este modo por ejemplo las protagonistas de Esther Tusquets consiguen rechazar el modelo romántico y heterosexual para ofrecerse (en alma y cuerpo) a otras mujeres liberadas.

voluntad y de pequeñas renunciadas compartidas" (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 265), según percibe Beatriz la relación con su amante inglesa, Cat. Otra vez la conciencia llega en el mismo final del relato sin que pueda ser verificada en el curso de la narración. En la conclusión de la novela Beatriz se refiere a Cat con una fórmula cristiana: "Puede que ni siquiera sea digna de que Cat entre en mi casa. Pero una palabra suya bastará para sanarme" (265). Esta intervención, en una escritora tan contraria a la Iglesia, podría ser considerada como una parodia, si no fuera expresión de un sentimiento sincero, profundo y generoso, tal como lo interpreta Alicia Redondo (2003: 114): "La búsqueda del amor como sentido de la vida sigue siendo el motor que moviliza a estas mujeres, en paralelo al modelo cristiano, aunque esta búsqueda se aleje de estas formas amorosas tradicionales".

A la luz de estas observaciones en torno al tópico del amor en la literatura femenina, podemos concluir que gran parte de las novelistas españolas que escriben en la actualidad produce narraciones convencionales que explotan el tema del amor, acompañándolo de una mitología romántica y exagerando los aspectos sentimentales. El modelo amoroso reproducido mayoritariamente se inscribe en el imaginario tradicional de la novela rosa; el ideal del compañerismo y la entrega tan sólo aparece en forma de un proyecto para ser imaginado más allá de la narración. Salvo algunas excepciones, las narradoras actuales en lengua española reducen el afán de búsqueda y no aspiran a la innovación, reanudando los esquemas del romanticismo sentimental. Sus protagonistas tratan el amor como meta única de su proyecto vital y solución a todos los problemas. Siguen obsesionadas con el éxito y la aprobación masculina. Esta posición, de permanente inferioridad respecto al hombre idealizado, provoca en las mujeres la dependencia o hasta un desapego de sí mismas. Además, ante el fracaso manifiesto de las expectativas, la visión romántica del amor conduce a la angustia y la autodepreciación.

Resulta francamente decepcionante que el amor, una de las experiencias humanas fundamentales y, a la vez, una de las más misteriosas (lo que la convierte en inspiración inagotable para la

vida y el arte), siga vertiéndose en la ficción femenina en forma de *cuento de hadas* en que la mujer recibe el papel de figura pasiva y subordinada a la voluntad y a la actividad del hombre. Éste, por otra parte, tampoco debe de sentirse muy a gusto en el gastado disfraz de *príncipe*.

No en vano el maestro del discurso amoroso, Roland Barthes, nos instruía que el amor goza de la categoría de *atopos*. La imagen elegida para ser idolatrada debe ser única, inclasificable (Barthes, 1977: 79). La literatura que no aspira a la creación de imágenes *atópicas*, originales y reveladoras, corre el riesgo de mostrarse insignificante, secundaria. En una época que hace resonar la voz femenina, es menester que la mujer utilice su potencia para crear ideas nuevas, nuevos mitos y proyectos que ensanchen los horizontes culturales alcanzados tradicionalmente. En el tema del amor, hasta el momento, sólo podemos hablar de una esperanza.

«Vampirizadas y vampiras»¹⁴⁶: en torno al conflicto madre-hija

La madre representa a la víctima que hay en nosotras.

Adrienne Rich

La relación con la madre es de importancia primordial en el desarrollo de la hija. También lo es para el hijo, pero en el caso de la mujer conlleva un proceso de identificación que acaba en la asimilación o, cuando la identificación se ve dificultada, en el rechazo del modelo social representado por la madre. Según había comprobado Dorothy Dinnerstein (1977), en todas las sociedades conocidas, son las mujeres las que se encargan casi exclusivamente del cuidado de las criaturas. Por lo tanto, ellas están en el mismo principio de las relaciones que el bebé establece con el mundo: “la mujer es la persona que representa para todo humano la primera experiencia sentimental y carnal del encuentro con el *otro*”, afirma Beatriz Suárez Briones, subrayando, junto a Dinnerstein, que estos lazos de dependencia material y emocional entre el infante y su madre prefiguran todas nuestras reacciones posteriores al entorno (Suárez Briones, 2004: 71). La figura de la madre representa una fuerte carga simbólica, y la relación con la madre se convierte en la relación clave en el proceso de la concienciación femenina.

¹⁴⁶ Rosa Montero, *La hija del caníbal*: 115.

En el campo de la literatura, la figura materna, la maternidad y el binomio afectivo madre-hija constituyen una fuente sustancial de exploración por parte de las mujeres, hasta tal punto que resulta “difícil encontrar una escritora contemporánea que soslaye el tema” (Concha, 2004: 176). Son los tópicos de la llamada «temática de género»: los temas literarios tratados casi exclusivamente por las mujeres escritoras. Entre ellos, el tema de la relación madre-hija, núcleo generador de buena parte de los relatos de autoría femenina, representa uno de los fenómenos silenciados o al menos marginados por la tradición literaria, sobre todo respecto a ese *amor de los amores*, la *díada eterna*, la madre y el hijo¹⁴⁷ (cfr. Rich, 1996a; Diego & Vázquez, 2002; Redondo, 2004). Como observa Laura Freixas en su penetrante *Literatura y mujeres*, una ojeada a los *Diccionarios de temas y motivos literarios* puede confirmarnos que la tradición literaria ha presentado a los personajes femeninos siempre a través de sus relaciones con los hombres, y no como mujeres por sí mismas y, tanto menos, en sus relaciones con otras mujeres. Encontraremos, por tanto, temas como *Búsqueda del padre*, *Gran Padre*, *Padre-hijo*, *Padre-hija*, *Madre-hijo*, pero no madre-hija (Freixas, 2000: 204). Las representaciones literarias del binomio madre-hija, observa Freixas (1996: 11) en su prólogo a la antología de cuentos *Madres e hijas*, son llamativamente escasas y todas muy recientes¹⁴⁸.

Como tema literario, la relación entre madre e hija se va formando a mediados del siglo XX, cuando las mujeres ingresan plenamente al mundo de la creación literaria. En España, se convierte

¹⁴⁷ Rosa de Diego y Lydia Vázquez (2002: 17-38), en su ensayo dedicado a las distintas *Figuras de mujer* construidas culturalmente, analizan en este contexto *La Madre* de Maxim Gorki y *El libro de mi madre* de Albert Cohen. Los textos producidos por las escritoras españolas contemporáneas raramente indagan en la relación entre madre e hijo. Entre los pocos ejemplos puede citarse la novela de Clara Sánchez *Últimas noticias* o *Una vida inesperada* de Soledad Puértolas. Esta última novela representa una relación sosegada de amor y entendimiento, falta de todo conflicto o rencor.

¹⁴⁸ Freixas (1996: 11-12) menciona en este contexto a *Sido* de Colette, *Una muerte muy dulce* de Simone de Beauvoir y, entre las autoras actuales, *Una mujer* de Annie Ernaux y *La pianista* de Elfriede Jelinek.

pronto en un tópico de la narrativa femenina de la posguerra, manifestándose mayoritariamente en forma de conflicto generacional. La hija se enfrenta a la madre, renegando de las reglas degradantes del orden patriarcal que la madre representa. En los textos producidos en las primeras décadas del franquismo, la madre es aquella “figura femenina convencional que reproduce lo que detestamos, que privilegia a quienes nos sometan y que genera, con su cuerpo y su consentimiento mudo, la esclavitud secular de todas las mujeres”, según define este personaje Rosa I. Galdona Pérez en su agudo análisis del *Discurso femenino en la novela española de posguerra* (Galdona Pérez, 2001: 331). La madre encarna, repite y defiende el modelo social heredado, el de la estricta división de los roles sexuales donde la mujer queda confinada al ámbito doméstico para servir y obedecer al hombre. En su casa, se desenvuelve “la lucha de la mujer contra la mujer, de la madre que ataca y condena sin paliativos a su propio sexo en defensa del ancestral privilegio masculino” (Galdona Pérez, 2001: 163). Más tarde, en *El mismo mar de todos los veranos* (1978), Esther Tusquets retoma este motivo viendo en la madre un ser castrador, responsable de la frustración vital de la hija. Abandonada en sus necesidades emotivas, la protagonista y narradora de la novela de Tusquets evoca a su madre con un fuerte sentimiento de hostilidad. Observamos cómo la carencia afectiva sufrida en la infancia y en la adolescencia puede marcar la vida de una mujer, trastornando su capacidad para dar y recibir amor. En relación con las recientes teorías psicoanalíticas, Estrella Cebreiro resalta las consecuencias que derivan de la ausencia de amor materno experimentado por la narradora de la novela: “La relación entre madre e hija se propone en esta obra como el factor más determinante de la configuración psicológica femenina y su naturaleza fallida se señala como el punto nuclear de la esencia del deterioro personal sufrido por la protagonista” (Cebreiro, 2000-2001: 588).

La narrativa femenina actual hace hincapié en las complejidades inherentes a la relación madre-hija, adentrándose en los agravios y resentimientos mutuos, explorando las causas de la actitud opresora de la madre. También descubre las otras representaciones emo-

cionales de la maternidad —el amor profundo, el cariño, el entendimiento— aunque, hay que decirlo, los textos que las destacan son más bien escasos. Los focos de conflicto se perfilan en torno a la negativa de la hija a reproducir el papel femenino encarnado e inducido por la madre. La incomunicación entre madres e hijas conduce al rechazo, la ruptura y la consiguiente «matrofobia», término acuñado por la poetisa norteamericana Lynn Sukenick y retomado por Adrienne Rich en *Nacemos de mujer*, donde indica que no se trata sólo del miedo a la propia madre o a la maternidad sino del miedo a convertirse en la propia madre:

Miles de hijas consideran que sus madres, que han ejemplarizado la resignación y el autodesprecio de los que las hijas están luchando por liberarse, han sido las transmisoras forzosas de las restricciones y degradaciones características de la condición femenina. Es mucho más fácil rechazar y odiar abiertamente a la madre que ver, más allá, las fuerzas que sobre ella actúan (Rich, 1996a: 339).

El papel de la madre en la cultura patriarcal es arduo, afirma María Rosal Nadales en su tesis doctoral dedicada a la *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970–2005)*:

[...] ya que debe debatirse entre el dilema de transmitir los papeles sexuales perpetuándolos o de transgredirlos y legar a las hijas una suerte de rebeldía que les puede crear muchos enfrentamientos con el medio. De esta manera, lo general que hemos encontrado es que las madres en su afán de protección perpetúen los roles de género, creando así una fisura y desconfianza con las hijas (Rosal Nadales, 2006: 738).

A fuerza del papel asignado a la madre por la sociedad (el de la formación y, al mismo tiempo, el de la protección de su prole), la madre pasa por el dilema de instruir a sus hijas o bien en la obediencia, garantizándoles la aceptación social, o en la autonomía, exponiéndolas a la resistencia y a los posibles disgustos. Su problemática situación consiste en que, actuando de buena fe y eligiendo la primera opción, puede ser considerada por su hija como una traidora:

Muchas hijas guardan rencor hacia sus madres por haber aceptado con demasiada pasividad «lo que sea». La conversión de la madre en víctima no sólo humilla a la madre, sino que mutila a la hija que la observa en busca de claves para saber qué significa ser mujer (Rich, 1996a: 349-350).

Por esta razón, por sentirse engañadas o abandonadas, las hijas muchas veces construyen su identidad en oposición a la madre, rompiendo con la visión del mundo que ella representa o incluso renegando de la relación con ella. En otros casos, menos numerosos, según el testimonio de la novela actual, las hijas asumen la herencia materna y adoptan los saberes transmitidos por vía matrilineal, de mujer a mujer, de «cuerpo a cuerpo»¹⁴⁹. En la búsqueda de su propia identidad, los lazos emotivos establecidos con la madre tienen un efecto crucial. Tal y como reclaman las autoras del feminismo de la diferencia —Luisa Muraro, Lucy Irigaray, y, en España, María Milagros Rivera Garretas (2003)—, para afirmarse en su identidad y para aceptarse y quererse a sí misma, la hija necesita reencontrarse con la madre, aprender a amarla y recuperar el orden materno perdido.

Sin embargo, a partir de la literatura actual, este proceso se ve dificultado. La relación con la madre parece aumentar la carga negativa que supone el ser mujer.

«La vida como un regalo envenenado»¹⁵⁰

El problema consiste en la connivencia o la complicidad materna con la cultura de corte patriarcal. Tal como dice la hija humillada por su padre y luego por su esposo en la cita que repasa el presente estudio: “Siempre había oído decir a mi madre que habíamos veni-

¹⁴⁹ Título del texto de Luce Irigaray *Cuerpo a cuerpo con la madre* (1985 [1981]) en el que la autora, adoptando el enfoque psicoanalítico, incita a restituir la primitiva relación con la madre, interrumpida por la «Ley del Padre».

¹⁵⁰ Lucía Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 341.

do al mundo a sufrir” (Regás, *Los funerales de la esperanza*: 147). Abofeteada por el padre, la niña no encuentra apoyo ninguno en la madre. Ésta parece aún más asustada que la hija y no se atreve a reprochar nada a su esposo. Su actitud ante la injusticia está marcada por el temor, el silencio y la pasividad. La lección que deja a la hija es: «hay que callar». En el patriarcado, tal y como afirma María Jesús Fariña Busto en su análisis de la figura materna en las escritoras latinoamericanas, las madres son portavoces de las exigencias del sistema, “las divulgadoras de la ley del padre, formadas dentro de sus parámetros y victimizadas por ellos” (Fariña Busto, 2004: 140). Las mujeres socializan a sus hijas e hijos en las pautas culturales del sistema dominante, convirtiéndose en las garantes de su continuidad. Lo hacen a pesar de que este sistema les siga atribuyendo una función marginal, de sujeto subalterno, supeditado a la dominación masculina. “La madre sigue ocupando el lugar que el sistema le ha reservado: un objeto de uso, humillada e ignorante de su «propia fealdad» moral”, apunta Fariña Busto (2004: 146). Las madres retratadas en la narrativa femenina intentan de forma obstinada reproducir en sus hijas los moldes en los que ellas mismas fueron educadas. Como había demostrado Nancy Chodorow en *El ejercicio de la maternidad*, de este modo, contribuyendo a la perpetuación de sus propios roles sociales, las mujeres reafirman la posición inferior que ocupan en la jerarquía de los sexos (Chodorow, 1984: 318).

En líneas generales, la única forma de disconformidad que estas mujeres demuestran respecto a su situación es la queja. Las madres literarias son bastante propensas a expresar el dolor y el disgusto. Tienen conciencia de las injusticias sufridas, lo que no quiere decir que resulten capaces de cambiar la situación. Antes que rebelarse exhiben la frustración que frecuentemente desemboca en una aversión hacia los hombres. “Todos quieren lo mismo”, instruye a su hija la madre de Eli en la novela de Freixas *Entre amigas*: “en cuanto lo consiguen te dejan tirada como una colilla” (48). No hay que olvidar —advierte la madre— “que ellos tienen la sartén por el mango” (49). La amiga de Eli le explica este mecanismo secular de la sumisión femenina manifiesto en su madre, responsable de que

las mujeres permanezcan en inferioridad: “es que ha entendido las reglas del juego y se somete a ellas porque no tiene más remedio, pero en su foro interno las desprecia” (54). Para la madre de Eli, el único modelo de realización femenina es aceptar (e inculcarle a la hija) el rol convencional: casarse, “porque no queda más remedio, porque conviene, para no ser una solterona” (67).

De esta forma, a fuerza de su propio ejemplo, las madres se convierten en las transmisoras de la ley del padre, en las protectoras del orden que invita a las mujeres a reproducir el mismo papel de objeto sexual, esposa sumisa y madre abnegada. Este último cometido, idealizado por los dictámenes religiosos, funciona como una norma social inapelable. En el patriarcado, la madre debe consagrarse por entero a su función: renunciar a sus ambiciones personales y “hacer ofrenda de sí misma en el altar de la familia” (Lipovetsky, 1999: 193), aunque esto, paradójicamente, muchas veces origine una falta de consideración en los familiares y el rencor o hasta el repudio en las hijas. La narradora de *Una vida inesperada* de Soledad Puértolas habla con desdén de su madre que se había dejado “arrastrar” por la ideología patriarcal, viviendo a merced de su esposo, malhumorado y egoísta, en una absoluta sumisión al modelo convencional de esposa-madre-ama de casa. La hija percibe en su madre los dos aspectos inherentes a la figura de «la madre patriarcal»: el desafecto a la(s) hija(s) y la frustración: “Posiblemente se odiaba a sí misma por tener que ponerse por detrás de mi padre y de mis hermanos, por tener que ocuparse de ellos y admirarlos” (136). A la hija simplemente le hace poco caso, pasando por alto sus necesidades, sus dolencias y, desde luego, sus deseos. Las dos mujeres viven una extraña mezcla de amor-odio. La hija, carente de cariño y de apoyo, entiende que para salvar su integridad debe apartarse de la madre; y lo hace. Aun así, desarrolla un profundo sentimiento de rencor, culpando a la madre de sus fracasos afectivos de adulta, de su constante malestar: “creo que, si ella me hubiera hecho caso, yo no me hubiera pasado la vida atada a este recurso que me sangra, enfermedad tras enfermedad, cada vez más desgastada y desesperada” (236). El desamor materno, así como las directas

alusiones de la madre a la pena femenina —“¿qué esperas?, ¿qué crees que es la vida? una mujer no es nada sola y, menos, una madre” (137)— expresan y perpetúan los sentimientos de inferioridad, impotencia y autodesprecio que la hija absorbe en esta herencia relacional. “Todos sus comentarios concluían en frases desesperanzadas sobre el destino y la debilidad de las mujeres” (138), confiesa la narradora, destacando el papel perverso que las madres desempeñan en la conservación de la dependencia y la sumisión femeninas. “Lo siniestro es que son las madres las agentes del sistema y el instrumento del que éste se vale para perpetuarse”, observa Ángeles de la Concha en su artículo dedicado a la figura materna en la literatura (Concha, 2004: 172). Lo mismo se le imputa a la madre en el análisis de la literatura femenina en la posguerra española ofrecido por Galdona Pérez¹⁵¹:

La madre que reconocemos como origen de nuestra existencia, la que calla lo que siente para repetir lo que le han enseñado, yace tras el modelo social castrador que la devora con su parafernalia oficial. El arquetipo maternal propugnado y extendido por el Franquismo se erigió como una ficción devastadora para la vida de muchas mujeres, que no aprendieron a quererse y que sólo supieron legar a sus hijas la abnegación rendida que ellas mismas heredaron (Galdona Pérez, 2001: 332).

En opinión de Victoria Sau, la relación madre-hija es la más dramática de todas las relaciones humanas: la madre se ve obligada a transmitir a la hija la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre, poniendo en evidencia la condición servil de la mujer. “La hija recibe con la asistencia de la madre la preparación necesaria para seguir perpetuando el sistema de relaciones patriarcales en el seno del cual será por una generación más, una esclava”, concluye la feminista catalana (Sau, 2000: 146). La herencia materna representa, por tanto, un legado envenenado: junto con el don de la vida, la madre transmite una visión del mundo cuyas normas de-

¹⁵¹ Sobre el papel de la maternidad en el franquismo y su literatura, véase *Discurso femenino en la novela española de posguerra* de Galdona Pérez (2001). Págs 153–165.

sembocan en la frustración y destruyen a la hija como sujeto (Fariña Busto, 2004: 142).

Para crecer en autonomía, actuar y sentir positivamente, la hija no tiene más remedio que rechazar a la madre y el modelo de vida que ésta representa, una vida “tediosa y estéril” (42), según queda definida en uno de los cuentos de Lucía Etxebarria, en *Nosotras que no somos como las demás*. Susi percibe a su madre como una mujer opresiva y al mismo tiempo, infeliz. La desgracia materna origina en la hija una mezcla de pena y hostilidad, agravadas por el sentimiento de culpa. “Susi temía y odiaba y quería a la vez a su madre” (43), al igual que otras muchas protagonistas de la narrativa de Lucía Etxebarria entre las que destaca Beatriz, debatiéndose “entre la indignación y el hastío” (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 170) respecto a su propia madre.

En *Beatriz y los cuerpos celestes* el tema de la incomunicación entre madre e hija se convierte en el núcleo del problema femenino. Las dos protagonistas del relato, Beatriz y Mónica, han tenido unas madres desacreditadoras, frías y distantes, que por medio de una “cantinela de quejas” (14), según expresa la postura de su madre Mónica, han cargado la infancia de sus hijas de ansiedad, y las relaciones mutuas de resentimiento y ambivalencia. Se trata del *topos* de la madre castradora, dominada por el esposo y, a su vez, dominadora de las hijas, frustrada en su rol y por tanto depresiva, poco cariñosa y poco dada a la empatía, una madre que no soporta la independencia de la hija, descalificando sus éxitos y negándole la posibilidad de vivir en libertad. Las tensiones vividas en el seno de la familia hacen que Beatriz abandone Madrid a los dieciocho años de edad, que es cuando la agresión o, por qué no decirlo, el maltrato psicológico que ejerce la madre, viene a centrarse en su propia hija. Beatriz trata de abstraerse, “no dejar que su cháchara me enrede, no ceder a la tentación de sentirme otra vez feúcha y poca cosa, y fracasada, como me siento siempre que ella me habla” (53). Esta chica, como antes la protagonista de *Una vida inesperada* (Puértolas), tiene la sensación de que a su madre le molesta “el mero hecho de tenerme en casa” (73), y que el sentimiento que experimenta su madre respecto a su hija es

el desencanto. El hecho de menospreciar a la hija es muy dañino psicológicamente y suele producir sentimientos negativos: “Empecé a odiar a mi madre con todo mi corazón [...]. Estaba harta de que pusiera pegas a todo: a mis vaqueros, a mi pelo suelto, a mi forma de andar e incluso de mirar” (100).

Beatriz recuerda los tiempos de su adolescencia, cuando a través del hambre trató de evitar la madurez y conservar su estatus de niña, ya que convertirse en una mujer equivalía a adoptar el modelo representado por la madre. Se sometía a una dieta atroz porque comer significaba crecer, y en consecuencia, hacerse mujer:

El ayuno consistía en una prolongada resistencia al cambio, el único medio que yo imaginaba para mantener la dignidad que tenía de niña y que perdería como mujer. No quería ser mujer. Elegía no limitar mis decisiones futuras a las cosas pequeñas, y no dejar que otros decidieran por mí en las importantes. Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 36; el subrayado es mío).

Beatriz representa a una mujer forzada a reproducir un patrón cultural degradante y al mismo tiempo frustrada en su anhelo del amor materno. Esto le conduce a la crisis, la depresión nerviosa, los episodios de anorexia y hasta los intentos de suicidio: “Ni aguanto esta vida, ni la aguanto a ella, ni me aguanto a mí misma” (74). El legado materno es sumamente problemático: al rechazar el modelo representado por la madre, la hija termina despreciándola, con lo que perjudica su propia identificación de género y su autoestima. Además, la hija arrastra una herida de alguien que no alcanzó a ser querido, una herida que marca para toda la vida, según el testimonio literario (y psicológico). Con todo ello, Beatriz experimenta con la evasión de la realidad (por medio de las drogas) y del modelo patriarcal (manteniendo una relación con una mujer). Su rebelión y su subversión están directamente relacionadas con la falta del modelo de feminidad con el que identificarse. Beatriz y su amiga íntima, Mónica, están atrapadas en una gran necesidad amorosa y bastante desconcertadas por el mundo adulto que les espera,

según comenta Alicia Redondo respecto a esta novela. Al haberse opuesto a unas “madres excesivas” —sigo a Redondo—, “han perdido el modelo de mujer que les sirva de guía en el intrincado mundo de las relaciones amorosas” (Redondo, 2004: 48).

El único camino para construir una identidad personal independiente es rebelarse, no sólo contra la propia madre sino también contra la raíz materna que la hija lleva dentro de sí. Se trata de un proceso doloroso, que supone asumir el sufrimiento de un ser querido y la imposibilidad de favorecerle en la desgracia. Así lo entiende Eva, la protagonista de *Un milagro en equilibrio* de Etxebarria, confesando: “Lloré por el amor que le había tenido y que tantas veces se había transformado en odio cuando caía en el crisol de la impotencia” (413). Eva se debate entre el amor filial y el rencor con que reprueba a su madre el haberle inculcado un modelo de sumisión del que no sabe librarse. Es al alumbrar a su propia hija, Amanda, cuando la mujer hace frente a la problemática herencia matrilineal. En la carta dirigida a la recién nacida, apunta:

Si yo sigo empeñándome en ser la mujer que quieren los demás que sea, la víctima, la loca, la sufridora, entonces voy a convertirme a ti en lo que mi madre me convirtió: una réplica.

Primero me odiarías, frustrada ante la impotencia de tu incapacidad por ayudarme y ahogada por la compasión y por sentirte culpable por odiarme, y finalmente acabarías por imitarme y te convertirías sin darte cuenta en una víctima más que yo habría creado a mi imagen y semejanza, una mujer que se dejara aplastar por la bota verbal del primero que viniese a machacarla. Es la lógica del vampiro: el que ha sido mordido a su vez acabará mordiendo. Yo no quiero seguirla. Yo nunca me he querido, Amanda¹⁵² (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 413).

No obstante, pocas mujeres de las retratadas en la narrativa femenina en España tienen la fuerza de los personajes etxebarrianos.

¹⁵² Amanda, el nombre que la protagonista da a su hija, significa en latín “digna de ser amada”.

Lo más común es sufrir en silencio el trauma del desamor materno y la práctica del terror que la madre ejerce sobre sus descendientes femeninas.

«Ese implacable desamor»¹⁵³

Se trata de la autoridad ejercida por una madre represora e impasible, “más verdugo que víctima” del sistema patriarcal (Redondo, 2004: 15–16), madre feroz, posesiva e intransigente que envenena la vida de la hija con “los sermones inacabables” (Rivière, *Lo imprevisto*: 148) acerca de las pautas de conducta y el destino de la mujer (en el caso del cuento de Rivière: desposarse).

La figura de la madre dominante que atormenta a su hija exigiéndole obediencia y servicio eternos representa un motivo recurrente en la obra de la escritora madrileña Almudena Grandes. En sus textos encontramos una verdadera galería de personajes femeninos marcados por el desamor. Todas estas mujeres sufren crisis de identidad y autoestima vinculadas directamente al trauma del rechazo materno. La principal peculiaridad de estos relatos descansa en la conducta de la madre, que rehúye una relación afectiva y de confianza con su hija, demandándole al mismo tiempo dedicación y disponibilidad absolutas.

Berta, la protagonista del cuento titulado sarcásticamente *La buena hija*, es víctima de una de esas madres despóticas: a sus 37 años, no dispone de una mínima libertad: vive dedicada al cuidado de la madre, lo que le impide vivir su propia vida íntima, familiar y profesional. La hija no puede ausentarse de la casa de campo en la que viven las dos aisladas de la civilización porque su madre no deja de llamarla por cosas insustanciales poniendo todos sus esfuerzos “por arrancarme del mundo, por tenerme entera para ella sola, los dolores fingidos, chillidos, pesadillas y tantas lágrimas...” (218)¹⁵⁴. El

¹⁵³ Esther Tusquets, *Carta a la madre*: 84.

¹⁵⁴ Este mismo motivo —“los suspiros de mi madre, sus quejas apagadas, ¿cuándo vas a volver?” (308)— queda recreado en la figura de la madre de Marisa en

título, con su burla disimulada, apunta a la equiparación tan común y moralmente tan vergonzosa que algunos hacen entre *bueno* y *útil*. La hija es buena por hacerse cargo de la madre a pesar de haber sufrido una infancia infeliz en la que la “deserción afectiva” (Alcalá Galán, 2001: 181) de su progenitora la convirtió en una huérfana. Según avanza la narración, nos enteramos de que el cuidado de la pequeña Berta fue confiado a una niñera, Piedad. Ella es la persona que había representado para Berta el cariño de la maternidad: “Piedad era *mamá*” (195), afirma la protagonista-narradora del cuento, reservando a doña Carmen un seco calificativo de *madre*. El drama empezó cuando Piedad tuvo que abandonar la familia, a los trece años de la niña. De adulta, Berta se dará cuenta de la “desgarradora sensación de orfandad” (217) experimentada en aquel momento, junto a la certeza de la soledad que le iba a acompañar desde entonces. La falta de cariño, la incompreensión y el desamor sufridos complican sustancialmente el reconocimiento de lo materno y con ello el reconocimiento de lo femenino en la mujer, y conducen a una baja autoestima o directamente, a un complejo de inferioridad. En este sentido y con relación a la duda acerca del afecto materno, la vida de Berta será, en palabras de Mercedes Alcalá Galán (2001: 180), “una inconsciente negación de sí misma, un espacio vacío en el que se instalan las demandas prosaicas de los demás”.

Son valiosas a este respecto las observaciones de Christine Arkinstall (2001), quien ha estudiado la relación entre madres e hijas en los cuentos de Almudena Grandes. Arkinstall señala que en *La buena hija* ambas protagonistas se someten a las reglas del patriarcado, desempeñando respectivamente los roles del violador y el violado¹⁵⁵. La maternidad, tal y como está concebida en la cultura patriarcal, induce a Carmen a ostentar el poder, muchas veces

Atlas de geografía humana (Grandes). Al morir la madre, Marisa queda totalmente indefensa ante los sentimientos ambivalentes de tristeza y alivio. El relato aborda el tema de la orfandad originada por el abandono, primero simbólico y después definitivo, de la madre.

¹⁵⁵ “In Grandes’s framework, both Carmen and Berta play out the roles of violator and violated” (Arkinstall, 2001: 21).

impuesto o desplegado mediante el abuso. Por el otro lado, el mito del sacrificio interiorizado por Berta reduce a la hija a la categoría de sirviente u objeto (Arkinstall, 2001: 20-22).

La tiranía y el egoísmo maternos llegan al extremo en el cuento *Amor de madre* (otro título irónico de Grandes), que refleja la corrupción absoluta del ideal materno. La madre de Marianne no tolera la independencia de su hija adulta. Un súbito accidente de moto que sufre la hija le viene como “un regalo de la Divina Providencia” (130): la niña debe guardar cama, en dependencia total de la madre y bajo su control. Narcotizada por los medicamentos, la hija no tiene capacidad para mostrar su disconformidad con los proyectos maternos que, como es de esperar, corresponden a los valores y modelos de conducta propios de la tradición patriarcal: “necesita casarse y yo necesito que se case, celebrar la boda, vestir el traje regional” (133), declara la madre, autora alevosa de lo sucedido y narradora del cuento. La falsa simbiosis en que viven las dos mujeres no es otra cosa, en realidad, que un totalitarismo disfrazado (Arkinstall, 2001: 9-11), un sistema que no contempla la posibilidad de un desacuerdo individual. Con ayuda de la pistola, la madre hace llegar a un “novio” para que la hija pueda casarse y parir hijos, es decir, cumplir con los roles sociales predeterminados para la mujer. De este modo, la madre actúa como transmisora de las normas patriarcales, formando y disciplinando a su hija conforme a los ideales de la feminidad patriarcal. Marianne es “alegre, dócil, ordenada, obediente” y, además, “guapa” (125).

Independientemente del tono surrealista del relato y la caricaturización de la figura materna (“y todos mis sacrificios habrán servido de algo, porque, a ver... ¿qué no haría una madre por su única hija?”: 134), la conducta de la madre pone en claro cómo se reproduce el modelo de feminidad exigido por el contexto patriarcal y —observación de Christine Arkinstall (2001: 11)— cómo la maternidad se envuelve en una ideología política. El poder de la madre es un poder perverso y paralizante, causa daño intencionadamente y corrompe la libertad de la hija. Además, al negarle a la hija el afecto debido, la madre perjudica a su sucesora: una infancia caren-

te de amor suele generar graves desequilibrios emocionales, una dificultad para relacionarse o el peligro de elegir inconscientemente relaciones destructivas.

Este último caso queda reflejado en el personaje de Lulú (*Las edades de Lulú*), mujer afectada por la falta del amor materno. Es la séptima hija en una familia de nueve hijos en la que no pudo gozar de atención ni cariño. Lulú desarrolló hacia la madre sentimientos ambivalentes de pena y de repulsión: “nunca había dejado de quererla, pero no la soportaba” (151), declara la mujer ya independizada. Para sentirse amada y protegida, Lulú se casa con Pablo, un amigo de su hermano, mucho mayor que ella. El matrimonio se convierte en una relación adictiva en la que Lulú tolera o incluso busca actitudes sexuales abusivas y maltratos físicos y emocionales. Lulú desarrolla una actitud de dependencia en la que no sabe valorarse a sí misma, aguardando el afecto y la aprobación por parte de un marido violento y manipulador. Desde el punto de vista del psicoanálisis, las personas que no han recibido la protección y el respeto necesarios en la infancia y no han podido cubrir sus necesidades emocionales básicas, pueden desarrollar conductas masoquistas, afirmándose en la sumisión y humillación. A este respecto, siguiendo a Gaylyn Studlar y a Gilles Deleuze, Mercedes Carballo-Abengózar apunta al papel que la madre, como figura primordial en el desarrollo infantil, puede haber tenido en el origen de la perversión sexual de Lulú que persigue diferentes formas de ser vejada o maltratada:

Lulú deja de sufrir por el desamor de su madre cuando se somete a las prácticas masoquistas de Pablo y del desamor de Pablo, cuando se somete a las que busca después de dejarlo, hasta que al final de la novela, después de una dura escena masoquista, es rescatada por el mismo Pablo y se despierta en su casa, vestida con la camisa blanca de recién nacida, hecha a la medida de una niña grande, que había comprado tiempo atrás para excitarlo. Él aparece con un desayuno de porras y la despierta tocándole la nariz y susurrándole, como haría una madre amorosa a una niña pequeña vestida con camisita blanca: «Abre los

ojos, Lulú, sé que no estás dormida...». Es, por tanto, a través del sexo como Lulú recupera su niñez y el cariño perdido. Con esta escena Lulú vuelve a la niñez y, aunque sólo sea por un momento, recupera todo el amor de su infancia y de su vida madura (Carballo-Abengózar, 2003: 16).

La traición de la madre no tiene por qué manifestarse en forma de enfrentamiento. El abandono muchas veces se expresa a través de la retirada de una mujer que deja de cumplir su papel materno, desaparece, se encierra en su cuarto, como la madre de Zarza en *El corazón del tártaro* (Montero), que “se pasaba la vida en la cama, entre penumbras, coronada por un halo de pañuelos empapados de lágrimas” (41). Es una madre-víctima del sistema al que no sabe hacer frente, ni para proteger sus intereses, ni en defensa de su propia hija. La madre de Zarza debe de saber que su esposo abusa sexualmente de sus hijas, pero carece del valor (¿o del poder?) para oponerse a estas prácticas. Intenta suicidarse¹⁵⁶ pero fracasa y entonces claudica, se mete en la cama para siempre “como quien se cae por un precipicio” (73). Su vida a partir de entonces se convierte en “la oscuridad, el cuarto en penumbra, el olor a lo humano, sábanas revueltas, cabellos enredados, muñecas heridas por viejas cicatrices” (143), aunque la hija guarde un confuso recuerdo de su madre “levantada, de una madre vertical y mundana” (73). Siguiendo esta analogía, la madre retirada sería la madre «horizontal» que falla cuando su hija la necesita, las más de las veces huyendo en la depresión, “encerrada en su habitación sin hablar con nadie” (*Nosotras que no somos como las demás*: 41), “con sus neuras y medicada” (51), como se comporta también la madre de Elsa, otra niña de la que abusó su padre, en la novela de Etxebarria *Nosotras que no somos como las demás*. La imagen de una niña desamparada, perjudicada por el padre y carente de la protección materna aparece con

¹⁵⁶ Finalmente lo consigue, ya que un día la encuentran “suicidada o asesinada o tal vez confundida a la hora de tomarse pastillas” (90). En la narrativa femenina el motivo del suicidio materno aparece reiteradamente como tema que incide en la vida adulta de la hija. Es también el caso de Ruth en la novela de Etxebarria *De todo lo visible y lo invisible*.

frecuencia en la narrativa escrita por mujeres. Beatriz, después de haber estado a punto de que la ahogara su padre enfurecido ante su inesperado cambio de color del pelo, ni siquiera espera a que su madre acuda en su ayuda: "Supuse que mi madre, como de costumbre, se habría encerrado en su cuarto pretextando una de las jaquecas que le sobrevenían cuando se llevaba algún berrinche" (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 123). Con tanto fracaso, en la esperanza de afecto, con la pérdida de las ilusiones y el rencor, las hijas terminan por avergonzarse de "esa madre sufriente y en eclipse" (Montero, *El corazón del tártaro*: 171) que no sabe (y no se propone) darles protección ni apoyo. Martillo, una joven traficante de armas que vende a Zarza una pistola, define a su madre rudamente: "Mi vieja vivió una vida de mierda. [...] Yo no quiero ser así. Vivir muchos años de este modo me da asco" (*El corazón del tártaro*: 86).

Hay una evidente insistencia temática en el desamor materno, motivo generador de una abundante literatura matrofóbica. "La madre es el origen de todas las frustraciones del futuro", apunta Isabel Romero a este principio manifiesto en la literatura de las últimas décadas: "en la madre se busca el modelo, y como éste es imposible, [las protagonistas] se hallan con un presente desconcertante, sin identidad, y por consiguiente no pueden crecer" (Romero et al., 1987: 345). En este contexto escribe Esther Tusquets su *Carta a la madre*, unas amargas confesiones de la hija que toma conciencia de que nunca logrará la aprobación de la madre. Es un texto de acusación radical por el egoísmo materno, el "implacable desamor" (84), motivo y carga de la frustración filial. Varios personajes femeninos recreados en las páginas de la narrativa de mujeres se enfrentan a esta figura de la madre distante, insensible a los deseos y necesidades de la niña, "aquella walkiria de ojos de acero, helada y fría como un iceberg" (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 71) que sólo cobra vigor entre varones y no ha sido capaz de establecer nunca, según le imputa la narradora de *Carta a la madre*, "un vínculo de afecto importante con otra mujer" (79). Las hijas, desatendidas en su deseo de ser amadas, carentes de entendimiento y de tolerancia ante su propio modo de ser, lloran con "lágrimas de rabia" (Martín

Gaite, *Lo raro es vivir*: 166) la quiebra de esta relación. Ante la muerte de la madre representada en *Lo raro es vivir* de Martín Gaité, su hija, Águeda, pone el tela de juicio la convicción del médico de que “a usted la quería mucho” (16). “Eso ya no lo sé. Pero da igual” (16), concluye perpleja y desesperada ante el recuerdo de tanto amor frustrado.

«El abismo que nos separa»¹⁵⁷

La incompreensión y el progresivo distanciamiento entre madre e hija constituyen otro motivo reiterativo. En muchas ocasiones, conducen al conflicto, a la rebeldía de la hija o, directamente, al rechazo de la madre. En el origen de la conflictividad madre-hija, tremendamente compleja, está, precisamente, la incomunicación: los afectos reprimidos e inconfesados, el aislamiento, la soledad. Las hijas suelen poner mucho afán en la lucha por ganar la atención y el apoyo maternos pero, conforme el tiempo avanza, pierden la ilusión de conseguirlos, de ser correspondidas en su amor. Poco a poco, caen en la cuenta de que no sirve de nada abrigar esperanzas ni hacer reproches o decirle a la madre —según reflexiona la protagonista de Puértolas en *La necesidad de marcharse de todos los sitios*— “que hubiera podido organizar su vida de otro modo, y tratarme y considerarme de otro modo” (119). Arrastran la penosa conciencia de que nunca consiguieron y nunca conseguirán “hablar con ella de verdad” (119).

En una novela sumamente importante para el tema en cuestión, *Un milagro en equilibrio* de Lucía Etxebarria, observamos cómo la protagonista-narradora, aparte de desmitificar la experiencia de la maternidad, intenta superar la relación conflictiva que ha tenido con su propia madre. Eva siente pena, contrariedad y arrepentimiento por no haber podido establecer con ella una relación de entendi-

¹⁵⁷ Lucía Etxebarria, *Amor curiosidad, prozac y dudas*: 23.

miento y complicidad. En una serie de escenas emotivas con su madre agonizando en el hospital, Eva llora su muerte inexorable y, de paso, la posibilidad de comunicación que nunca se dio y ahora es irre recuperable, la infancia que habría querido tener y nunca tuvo o “la cantidad de cosas no dichas que se han quedado para siempre a este lado de la vida” (395). Como mujer feminista, consciente del papel determinante que ejerce la madre en la vida de cada mujer —según la famosa cita de Virginia Woolf (1997: 78): si somos mujeres pensamos a través de nuestras madres¹⁵⁸— Eva se da cuenta de haber perdido la posibilidad de afirmarse en su identidad femenina a través del modelo materno. En la carta a su propia hija, manifiesta la conciencia de que: “no sé nada de mi madre, de tu abuela. Peor aún, [...] nunca me he parado a escucharla” (160).

La falta de comunicación y el conflicto generacional entre madres e hijas poseen un papel destacado en las narraciones de numerosas escritoras españolas: Esther Tusquets, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria, entre otras. Josefina Aldecoa explora este tópico del arte femenino en la primera parte de su trilogía, *Mujeres de negro*, representando en la madre, Gabriela, al grupo de las mujeres enviudadas, solitarias y austeras, marcadas por la dramática historia de España, y en la hija, Juana, la libertad y el deseo, lo cual genera el enfrentamiento y la rebeldía de la hija, que no soporta “la rigidez de mi madre y su actitud pesimista ante las cosas” (33). Gabriela no alcanza a librarse de la preocupación y el sufrimiento inherentes a su condición de mujer y madre, incluso cuando se casa con Octavio, un millonario mejicano pudiente y cariñoso. Tras el inicial estado de bienestar y alegría, “renacieron los viejos temores, el miedo a la vida, a todo lo que de inesperado y espontáneo y arriesgado tiene la vida” (177), observa la hija, apuntando a la opresión materna como condicionante de su rebelión y su consiguiente marcha a Europa:

[...] yo había necesitado dejar atrás la pesadumbre de mi madre, sus trajes negros enlutándola desde tan joven, yo me había ido para vivir

¹⁵⁸ «We think back through our mothers if we are women».

sin remordimiento mi propia vida. No era un acto de rebeldía. Yo quería a mi madre, admiraba su entrega a los demás, le agradecía todo lo que me había dado, lo que me había exigido. Pero necesitaba huir de ella, del rictus ácido de su boca, del reproche callado de sus miradas. El reproche nos alcanzaba a todos, nos envolvía en un cerco oprimente, pero especialmente a mí. Me sentía siempre culpable de un error, una omisión o un exceso. [...] la opresión que me producía era más profunda, venía de atrás, de la niñez, de los años de guerra, de cualquier momento que pudiese recordar (Aldecoa, *Mujeres de negro*: 176-177).

Aldecoa se hace eco de la conflictividad en la relación madre-hija y sugiere que esta última, para consolidar su identidad, necesita separarse de la madre, especialmente cuando se trata de una *mujer de negro*, con tendencia a las emociones negativas, como la ansiedad o el temor. No obstante, en la propia novela el enfrentamiento no supera el nivel declarativo: la supuesta opresión se manifiesta tan sólo en los comentarios y apenas en el argumento. De hecho, Gabriela demuestra ser partidaria de la libertad, la educación y la emancipación femeninas. Es ella quien anima a Juana a viajar, a buscar su propio camino y a emprender sus estudios en la universidad. Tampoco resulta estar tan atemorizada ni ser tan reacia a lo inesperado o a lo arriesgado, si decide contraer matrimonio con un viudo mejicano y mudarse con él a Méjico. De todos modos, en los textos de autoras de generaciones posteriores —de las que Lucía Etxebarria constituye un buen ejemplo— el enfrentamiento entre madres e hijas es mucho más violento, además de estar marcado por la penosa conciencia de que, por más que lo intente, la hija resulta incapaz de hacer feliz a una madre atrapada en los sentimientos de rabia y temor. En *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, la relación entre Cristina y su madre, complicada aún más por la ausencia del padre, está cargada de

un trenzado de reproches velados y suposiciones absurdas, que hemos tendido sobre el abismo que nos separa. No sabéis cuánto me cuesta, cuánto me duele, reconocer que entre la autora de mis días y yo no queda otro vínculo que el de la mutua desconfianza (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 23).

Las dos mujeres descargan el odio en disputas fuertes y violentas, en silencios, desoladores y persistentes, hasta que la hija decide —motivo recurrente en toda la narrativa de Etxebarria— marcharse de casa o incluso romper la relación con la madre.

«Me voy porque te detesto»¹⁵⁹

A pesar de los esfuerzos de las hijas por entender a sus madres, en muchos casos la paz no se establece y no se produce la reconciliación. Ante una madre tiránica, obstinada en reproducir e imponer una conducta servil (hacia los hombres) y opresiva (hacia las mujeres), el conflicto se recrudece, concluyendo en el rechazo de la figura materna o incluso en la destrucción del vínculo materno-filial. Según observa María Ramblado Minero en alusión al personaje de Beatriz de la novela de Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*, la racionalización de la experiencia materna no lleva necesariamente al entendimiento y reconciliación, al contrario, puede provocar una escisión y con ella una interrupción de la continuidad generacional ya que la experiencia de la madre no es asimilada ni entendida, sino solamente racionalizada y rechazada (Ramblado Minero, 2003: 8)¹⁶⁰. En el caso de una madre fría y distante, con instintos reprimidos y deseos frustrados, no puede sorprender que la hija intente rehuir-la. Es más, desde esta perspectiva —observa Ángeles de la Concha— es lógico que la hija necesite “exorcizar su figura” y que la convierta en el blanco de su resentimiento, culpándola por la escasa valoración que, no como hija pero sí como mujer, percibe desde niña (Concha, 2004: 158). Así pues, las hijas recriminan a sus madres su vida en servidumbre y dan la espalda a todo lo que ellas represen-

¹⁵⁹ Martín Gaité, *Lo raro es vivir*: 186.

¹⁶⁰ No obstante, en algún momento Beatriz, al igual que Águeda en *Lo raro es vivir* de Martín Gaité, comprende que los actos y los sentimientos de la madre resultan de una serie de condicionantes externos, sin culpa propia. Cfr. la parte I.1. Págs. 88-89.

tan en tanto que víctimas y reproductoras del sistema patriarcal. A falta de un modelo con el que identificarse, las jóvenes protagonistas de la narrativa femenina se convierten en seres solitarios y rebeldes, en oposición absoluta al modelo encarnado por la madre.

Lucía Romero no quería parecerse a su madre. [...] era el fantasma de su madre el que la perseguía, era el destino de su madre lo que la sofocaba, eran las mismas carnes de su madre las que descubría, con horror, en el espejo de los probadores de las tiendas [...]. A Lucía le espantaba ese destino, no quería parecerse a su madre de ningún modo, y menos aún teniendo en cuenta que ella, que era hija sin hijas, solamente hija para el jamás de los jamases, nunca podría proyectar su propia imagen sobre los genes de su sucesora, rompiendo así la cadena materna interminable de vampirizadas y vampiras (Montero, *La hija del caníbal*: 115).

Sobre el personaje de Lucía, Rosa Montero proyecta la obsesión de las mujeres por desviarse del camino trazado por la madre, mujeres empeñadas en apartarse de ella y horrorizadas por la idea de que pudieran repetir o reflejar su destino, su carácter o hasta su aspecto. No quieren parecerse a sus madres en absoluto, ni en lo físico, ni en lo interno. Lucía abomina de su madre como modelo y como persona, es una de las heroínas que, según observa lúcidamente Athena Alchazidu, consideran su naufragio “como algo heredado, que sale de su condición de ser mujer” (Alchazidu, 2001: 41). Para evitar ese mismo destino, Beatriz abandona la casa materna nada más cumplir los dieciocho años. Las tensiones con su madre le causan molestias y un sufrimiento que la conduce al borde del suicidio. Según confiesa a su amiga, Mónica, tras un intento ineficaz de cortarse las venas en el cuarto de baño del colegio:

Es que no puedo soportarla más, te lo juro [...]. Esta mujer va a acabar con mi salud mental. Desde que se acabaron las clases le molesta el mereo hecho de tenerme en casa. Lleva tres días gritando a todas horas, quejándose por todo [...]. Me quiero morir, en serio (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 73-74).

Las dos muchachas reniegan de sus madres, viendo en ellas unos seres abominables que merecen ser rechazados y repudiados. “Me revuelve el estómago lo pija que es. Más cursi que un repollo con lazos” (78), así reseña a su madre Mónica, que entiende también que su amiga Beatriz no pueda aguantar a la suya (“Ni tu propio padre la traga”: 78) y esté aguardando el momento para librarse de ella. El rechazo de la madre y la consiguiente carencia del modelo de feminidad con que puedan identificarse contribuye a los sentimientos de orfandad e inadecuación y sumerge a las jóvenes en el mundo de las adicciones: la droga, el sexo compulsivo, etc. Perder el respeto a la madre significa perder uno de los referentes vitales más importantes, lo que suele generar una crisis. Muchas veces, como observa Alicia Redondo (2004: 16) respecto a las heroínas de Ana María Moix, esa falta de espejos exteriores donde mirarse convierte a estos personajes en seres solitarios, que buscan de forma ansiosa un amor de mujer que sustituya el cariño que les negó su madre. Este perfil psicológico observado por Redondo reaparece en los personajes de la narrativa actual, en *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria o *Con la piel en los labios* de Esther Tusquets. Generalmente, cuanto más joven es la autora, tanto más radical y más temprana es la quiebra de la relación con la madre representada en sus textos. En las novelas de Etxebarria, las mujeres ajustan las cuentas y abandonan la familia nada más hacerse mayores, mientras que las mujeres en la narrativa de Grandes, Montero o Tusquets necesitan más tiempo para cobrar valor y oponerse a la opresión materna, e incluso entonces algunas de ellas evitan hacerlo directamente y desahogan sus penas en las cartas o esperan hasta que la madre fallezca. La “buena hija” de Grandes tarda varios años en darse cuenta de la tiranía materna, aquella “dictadura del timbre” (Grandes, *La buena hija*: 218) que había gobernado su vida de criada interna. Entonces, al final del relato, contrata a una enfermera y escribe una carta a sus hermanos: “Estimado señor/a, motivos familiares [...] me impiden seguir haciéndome cargo de su señora madre por más tiempo...” (224). Decide abandonar la casa y el pueblo donde la obediencia servil la había convertido en esclava,

y emprende un viaje hacia otros lugares y otra vida. Quizás, tal como sugiere Christine Arkininstall (2001: 22), habiendo dejado de ser la “buena” hija, ahora puede empezar a ser una buena madre para sí misma.

También en *Carta a la madre* de Tusquets, la narradora elige la forma epistolar para dar cuenta del resentimiento vivido y justificar su rebeldía como “el único modo de afirmarme y de no sucumbir” (92), de oponerse a la depreciación y humillación experimentadas de mano de la madre.

Notemos, sin embargo, que en algunos de los textos considerados las hijas demuestran cierta determinación para estimar la relación con la madre y llegar a la reconciliación. En *Nubosidad variable* de Martín Gaité, la hija logra superar el conflicto materno-filial a través de los sueños¹⁶¹. Tras una infancia marcada por el desamor y atormentada por los dictados de una madre despótica, Sofía siente por aquélla una fuerte aversión que no consigue combatir del todo mientras su madre siga viva. Le abrumba el rencor y el sentimiento de culpabilidad inculcados por la madre, habituada a someter y reprimir la libertad, la de la hija y la suya propia. Cuando la madre muere, Sofía se ve necesitada de la paz que pretende restituir evitando el ánimo reivindicativo. Según observa Estrella Cibreiro, “el viaje que emprende Encarna hacia Sofía desde la muerte constituye el instrumento terapéutico que brinda a la hija la salvación de su culpabilidad y que cura el mal de la indiferencia y el reproche” (Cibreiro, 2001: 590). Será a través de los sueños cómo Sofía consiga acceder al alma materna y a la posibilidad de entenderla y de establecer la

¹⁶¹ El espacio de los sueños ha sido aprovechado por varias autoras para adentrarse en la relación materno-filial. En el cuento de Cristina Fernández Cubas *El columpio*, la hija reencuentra a su madre muerta en un sueño que remite a otro sueño que la madre había tenido antes de que naciera la hija, cuando por primera vez estaban “las dos frente a frente mirándonos con curiosidad” (9). En la visión experimentada por la hija durante la noche en un jardín se renueva el sentimiento de unión entre ambas mujeres. A su vez, Ana María Moix (*Ronda de noche*) coloca la imagen de una madre doliente en una pesadilla que atormenta a la hija después de la muerte de aquélla.

concordia. Cibreiro comenta que el tratamiento de la relación madre-hija por parte de Martín Gaité y Tusquets (en su artículo, Cibreiro coteja *Nubosidad variable* y *El mismo mar de todos los veranos*) pone en evidencia el impacto de este lazo fundamental para la consolidación de la identidad femenina, “demostrándose en estas narraciones que la auténtica realización personal sólo es alcanzable si la mujer ha conseguido previamente una asimilación y una identificación plena con la figura materna” (Cibreiro, 2001: 591). También para Mercedes Carbayo Abengózar, autora de una interesante monografía sobre Martín Gaité, *Nubosidad variable* revela la importancia del “continuum materno que a través de mi madre, su madre, la madre de su madre, etc., nos remite a los principios de la vida” (Carbayo Abengózar, 1998: 155).

«Mi apoyo y mi sosiego»¹⁶²

Al margen de estas madres autoritarias y posesivas que impiden a sus hijas ser ellas mismas, las hay también tiernas y afectuosas, con conciencia de la situación opresiva de la mujer y decididas (algunas) a evitar a las hijas el destino penoso que ellas mismas habían padecido. Cabe insistir, sin embargo, en que las imágenes de estas madres cariñosas y sensatas, que atienden a las necesidades de las hijas y estimulan su desarrollo personal, son bastante escasas. Cuando aparecen, evocan un ambiente conmovedor de confianza y respeto, en el que las mujeres se ofrecen muestras de afecto y solidaridad. “Ana Luisa, cariño, ¿estás bien?” (156), suena la intervención materna en una de estas escenas recreadas por Almudena Grandes en *Atlas de geografía humana*. Tres mujeres —abuela, madre e hija— cenan juntas, compartiendo unos momentos maravillosos de complicidad. En *Primer amor* de Cristina Peri Rossi, una niña de tres años revela a su madre que quiere casarse con ella. Es una declaración de amor que, fortalecida por varios años de apoyo y enten-

¹⁶² Josefina Aldecoa, *La fuerza del destino*: 70.

dimiento, le permite manifestar a la hija crecida, y no por ello menos conmovedora: “cuando vuelvo a ver a mi madre, la alegría y la ternura son las mismas” (105).

Así que existen también madres capaces de tratar a su descendencia femenina con generosidad e hijas que miran a sus progenitoras sin resentimiento, compañeras de toda la vida, unidas por unos lazos importantísimos y, al mismo tiempo, autónomas, libres de control y de servidumbre y de cualquier otra sujeción impuesta bajo condiciones moralistas. Cuando Elena, en el cuento de Fanny Rubio *Una razón de amor*, toma la sorprendente decisión de quedarse en el extranjero, abandonando a su marido (traidor y egoísta), su hija adolescente no le reprueba en ningún momento esta decisión a pesar de que esto suponga la desintegración de la familia. Al contrario: en las cartas que envía a su madre a Yemen, revela un profundo entendimiento de la conducta materna, mostrándose favorable a cualquier decisión suya: “En fin, mamá, haz lo que te parezca mejor, yo confío en ti y entiendo tus motivos”, y manifestando, en este mismo párrafo, gestos de solidaridad y camaradería femenina: “¿Necesitas algo, libros, cosméticos, etcétera?” (150).

Entre las escritoras que conforman un discurso mitificador de la relación madre-hija, cabe mencionar a Josefina Aldecoa, en cuya obra quedan estampadas algunas de las imágenes arquetípicas de la maternidad. Donde mejor está representada la exaltación de la condición de madre es en *Historia de una maestra*, la novela que incluye además una dedicatoria dirigida a la madre de la autora. La protagonista, Gabriela, rememora su vida en la Segunda República, realzando el peso de la experiencia materna: “ahora, con la niña cerca de mí, creía percibir todas las vibraciones de la tierra” (112). Incluso en la antes mencionada *Mujeres de negro*, marcada por el conflicto generacional, cuando la madre queda viuda, la hija no tarda en manifestar su amor, adoptando en esta situación el papel de consejera y protectora: “por favor, cuídate mucho. No caigas en tu eterno negativismo” (195). La confianza fomenta una relación de concordia y beneficio mutuo, y permite, como vemos en la última parte de la trilogía, *La fuerza del destino*, ver en la mujer más próxima biológi-

camente también a un ser espiritualmente muy cercano. Juana llama a su madre “mi apoyo y mi sosiego” (70), a pesar de que la enviudada Gabriela se empeña en vivir sola, como si quisiera experimentar forzosamente todo lo molesto y amargo que comporta la vejez.

Entre las situaciones básicas en que puede enfocarse la relación madre-hija, Victoria Sau, en su exposición del pensamiento feminista, menciona a las madres liberadas o ansiosas de libertad, que desean que sus hijas sean tan liberadas como ellas o que vayan aún más allá. En este segundo caso, se trata de las madres que han tomado conciencia de su condición y desean que la hija sea más libre; algunas creen incluso poder liberarse en la hija (Sau, 2000: 147). Como ya he señalado, la narrativa femenina actual apenas ofrece representaciones de esta situación. Es más, los retratos maternos legados por las autoras españolas hacen pensar que la emancipación de la mujer puede ser un espejismo: en su gran mayoría las mujeres siguen transmitiendo a sus hijas los modelos de conducta que sancionan la inferioridad y sumisión femeninas. Una excepción a esta lista de figuras maternas dominantes y represivas es Eva, madre de la pequeña Amanda, de la novela de Etxebarria *Un milagro en equilibrio*. Esta mujer, frustrada en el amor hacia su propia madre e humillada en una serie de relaciones fallidas, no quiere que su hija repita su destino. Es más, y ésta es la circunstancia más destacable, Eva sabe que para criar a su hija en libertad necesita liberarse ella misma, librarse del papel de “la víctima, la loca, la sufridora” (413) infligido por la sociedad que ahora, probablemente, pretende que Eva imponga lo mismo a su propia hija. Sin embargo, Eva no piensa convertir a Amanda en una víctima más, una mujer resignada y sumisa que no sepa quererse a sí misma y, con ello, resulte incapaz de amar a los demás. De acuerdo con las pautas determinadas por Victoria Sau, Eva desea liberar a la hija liberándose a sí misma. En su carta-diario dirigida a Amanda recién nacida, le expone la necesidad de aprender a vivir por su cuenta. Para ello, una tiene que dejar de definirse en relación a los demás, como mujer o madre (práctica universal femenina), y reconocerse en su individualidad. Sólo entonces puede empezar a ser una persona por sí misma. Es un

cometido que Eva toma muy en serio. Quizás esta sea la primera cosa que ella habrá hecho bien en la vida: “habré criado a una mujer con autoestima, entera, segura, a una mujer que no sea como yo” (383).

La lección de Eva no está muy difundida entre las protagonistas de la narrativa actual. Ni las madres ni las hijas parecen dispuestas a seguir el camino de la reconciliación. Las madres, incapaces de rebelarse contra su destino de seres relegados a la inferioridad, sumidas en una perpetua insatisfacción, cultivan su desgracia en contra de las hijas a las que maldicen, viendo en ellas el reflejo de su propia vergüenza y debilidad. Las hijas pronto descubren que, por mucho que se esfuercen, la madre no permitirá que la hagan feliz (Tusquets, *Carta a la madre*: 92). Con todo ello, desarrollan sentimientos de frustración y de rencor, en algunos casos transformado en odio (y ruptura) y en una penosa falta de diálogo y comunicación.

Quebrantando el lazo materno, las unas y las otras sucumben, transmitiendo el malestar a otras personas a las que permanecen unidas. Según el testimonio de los textos estudiados, la quiebra de la relación madre-hija lesiona un elemento constitutivo del ser femenino, no le permite a la mujer estar conforme consigo misma y perjudica la posibilidad de establecer relaciones satisfactorias con otras personas. La única manera de salir de este tormento es poner el esfuerzo en la emancipación, intentar ser autónomas, tal como lo hace Eva en la consabida novela de Etxebarria. Desde la autonomía, liberadas de las ataduras sociales impuestas y perjudiciales, las mujeres lograrían una actitud más optimista ante la vida, también más responsable, pues entonces podrían generar unas relaciones libres de dependencia y, finalmente, tratar a sus madres y/o hijas con respeto y generosidad.

Por todo lo anterior, y a pesar de que las aproximaciones a la relación madre-hija sean muy variadas, la literatura de mujeres pone de manifiesto una situación traumática en la que las madres, sumidas en una infelicidad perpetua, envenenan a su descendencia femenina, causándole amargura y resentimiento. A las hijas retrata-

das en las páginas de esta narrativa les resulta difícil “evocar una imagen del rostro materno que no refleje dolido desacuerdo con el entorno, profundo desagrado o insatisfacción” (Moix, *Ronda de noche*: 114). El relato de Ana María Moix representa un ejemplo muy ilustrativo: a la protagonista del cuento le persigue una visión de su madre muerta, vagando por la calle, apenada o trastornada, en busca de un taxi para ir no se sabe adónde. Con esta figura del desconsolado fantasma materno, el texto de Moix revela cómo la estampa de una madre infeliz queda grabada en la hija, perturbándola incluso después de la muerte.

PARTE III

TRANSGRESIÓN: UN NUEVO ESPACIO DE LO FEMENINO

«Ser persona por sí misma»¹⁶³: la reivindicación de la autonomía

Abandonment of slavery is also the banishment of the chimera of security.
Germaine Greer

Según se ha podido observar en los capítulos anteriores, la mujer representada en la narrativa de las escritoras actuales, en contraposición a la supuesta autorrealización y emancipación femeninas, asumidas mediáticamente y afirmadas por los sociólogos (Lipovetsky, 1999), no ha conseguido liberarse de un modo definitivo de las imposiciones patriarcales ni lograr una autonomía plena en su relación con el hombre. Sin embargo, es necesario señalar que también hay personajes femeninos que pretenden buscar la independencia, y autoras que intentan oponerse o subvertir el sistema dominante a través del texto literario.

El feminismo literario

La literatura ofrece un campo idóneo para observar la concienciación del sujeto sobre el carácter problemático de la realidad establecida. Cuando ésta es percibida por la mujer como limitadora

¹⁶³ Lucía Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 413.

y opresiva, se prefigura un proceso de emancipación, que arranca con “este darse cuenta” (Ciplijauskaitė, 1994: 46) para desembocar en las obras que relatan las experiencias femeninas ligadas a la posición de la mujer como ser marginado y dominado. Si a eso se le añade, comenta Susana Reisz (1995: 196), la voluntad de subvertir el sistema social generador de esas experiencias y de proponer un sistema alternativo, entramos en el terreno de las posturas feministas. El feminismo es, primeramente, eso: la toma de conciencia de la opresión, dominación y explotación de que han sido y son objeto las mujeres (Sau, 2000: 121), pero más que eso: aparte de desacreditar el sistema, el feminismo aporta un potencial transformador y la posibilidad de cambio, cualidad destacada por Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism* (2002: 137-164). Practicar el feminismo en la literatura equivale, por tanto, a practicar la sospecha, a cuestionar el orden, y a transgredir las normas establecidas. Como se verá en lo sucesivo, las autoras españolas se hallan en el proceso de construcción de una tradición al respecto.

Debido a una serie de circunstancias socioeconómicas, el feminismo en España arrancó bastante tarde respecto a otros países europeos. En el momento en que empezaron a forjarse las ideas feministas en Inglaterra o los Estados Unidos, a finales del siglo XIX y principios del XX, España era un país agrícola, con estructuras sociales anacrónicas, carente de una clase burguesa librepensadora y con una cultura controlada por la potente Iglesia Católica. A su vez, los avances igualitarios introducidos en la Segunda República (1931-1939) gracias a la actividad de las feministas españolas, se vieron malogrados por la dictadura franquista, que para las mujeres supuso una vuelta cincuenta años atrás: se abolieron los derechos conseguidos en la época republicana (el derecho al voto, al divorcio, etc.) y se reestablecieron los reglamentos del Código Civil de 1889 que sancionaban legalmente la sumisión y la discriminación de la mujer.

En el marco autoritario del régimen franquista era imposible practicar cualquier activismo disidente, y menos aún el feminismo, tan contrario a la ideología dominante que otorgaba a la mujer el

consagrado papel de *esposa-madre-ama de casa*. Las autoras de la época (Carmen Laforet, Ana María Matute, Elena Quiroga), según afirma Rosa I. Galdona Pérez (1997: 95), fueron bastante ajenas a las reivindicaciones feministas, que tardarían aún décadas en manifestarse en España. Seguramente no pretendían reclamar cuestión alguna relacionada con el activismo político o con la militancia feminista. Sin embargo, en sus páginas —sigo a Galdona Pérez— se plantean con manifiesta osadía temas como el divorcio, el aborto, el comunismo, la homosexualidad o el suicidio, condenados abiertamente por la represión franquista (Galdona Pérez, 1997: 107). A medida que el régimen se iba haciendo más flexible, permitiendo el contacto con las culturas extranjeras, las autoras y sus protagonistas, con mayor conciencia de sus derechos, empezaron a reivindicar autonomía. En los años 70, coincidiendo con las reivindicaciones de las organizaciones y grupos feministas que ya existían en España a partir de principios de los 70 (aunque no fueran en su mayoría legales), se publican los textos de Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets o Ana María Moix que problematizan la situación de la mujer desde la perspectiva de un sujeto en opresión. Las mujeres, como dice Isabel Romero, “empiezan a hablar de sí mismas y denuncian una situación de explotación con conciencia de marginación en que se encuentran” (Romero et al., 1987: 355).

La muerte de Franco (1975) y la aprobación de una nueva constitución (1978) inauguraron una serie de cambios que devolvían a las españolas la libertad y los derechos políticos. Asimismo posibilitaron el desarrollo del movimiento feminista: se legalizó el Partido Feminista de España (1981), se fundó el Instituto de la Mujer (1983), se aprobó nuevamente el divorcio (1981) y el aborto (en determinadas circunstancias: 1985). No obstante, las españolas en general se han mostrado bastante reacias a incorporarse a las organizaciones feministas o a asociarse con la lucha feminista¹⁶⁴. A su vez, las escritoras —volveré sobre este aspecto más adelante— se negaron a ser consideradas feministas y evitaron circunscribir su trabajo dentro

¹⁶⁴ Circunstancia destacada por las críticas anglosajonas. Véase Ordóñez (1991) o Davies (1994).

del feminismo. Así y todo, el rechazo a los sistemas de autoridad masculina generó una práctica de reinterpretación y cuestionamiento, tanto en la crítica feminista como en el discurso literario. En los textos analizados, las escritoras denuncian la situación opresiva de la mujer y (algunas) atraviesan las fronteras impuestas por las normas heredadas.

Es útil en este respecto la clasificación propuesta por Galdona Pérez (2001: 22-23) que define los textos femeninos en términos de reproducción, transgresión o marginalidad en torno a la referencia común del orden cultural masculino. Así pues, hay tipos femeninos que sostienen con su conducta los principios de dependencia y sumisión ensalzados por el Régimen (reproducción), y, por otra parte, hay modelos de mujer que protestan contra la opresión ejercida culturalmente hacia ellas (transgresión)¹⁶⁵. La tercera categoría recibe el rótulo de la *feminidad de silencio* y equivale a un modelo de mujer que no se somete pero tampoco protesta; se manifiesta en los textos a través de la mudez, la modestia y la humildad.

El feminismo literario está vinculado a la segunda de estas categorías. Es una práctica intencionadamente reivindicativa que conlleva un desafío: no solamente supone reexaminar la condición de la mujer a la luz de la marginación experimentada sino también elaborar alternativas y crear una nueva posición de la mujer en la cultura. Ciertamente, la primera etapa es esencial. Vale la pena a este respecto volver a citar a Galdona Pérez: "Las mujeres necesitamos tomar conciencia de los mecanismos instituidos por el Sistema para dar cuerpo a los estereotipos de la feminidad. Porque sólo así podemos cuestionar el Orden tradicional que nos ha reificado como ideal masculino y desestabilizarlo desde su mismo seno" (Galdona Pérez, 1997: 279). El movimiento inicial, según observó Gonzalo Navajas en uno de los primeros artículos críticos dedicados al análisis

¹⁶⁵ Entre las formas de transgresión más difundidas en la novela española de la posguerra, que es la que esta autora analiza, se mencionan la rebelión de la adolescente, la ruptura del vínculo matrimonial, la prostitución y la locura (entendida como alteración o vulneración diversa de la normalidad instituida) (Galdona Pérez, 1997: 22).

isis de la narrativa femenina contemporánea en España, es el de la destrucción de la herencia cultural rechazada, pero continúa con la exploración de nuevas formas del yo. El descrédito de los códigos clásicos, adheridos a lo masculino, prosigue con “una configuración ética y asertiva de la feminidad” (Navajas, 1996b: 38). Los críticos confirman que las autoras españolas en los años 90 se han incorporado a los cambios “de un modo vertiginoso” (Encinar, 2000: 329), elaborando nuevos modelos femeninos —“mujeres con autonomía propia, con comportamientos independientes, con una sexualidad y un deseo hasta hace poco no reconocidos— divergentes de los patrones hegemónicos, bien como reflejo de la sociedad española circundante o bien como ejemplo a seguir por las lectoras” (Urioste, 2004: 206).

En esta situación no deja de ser sorprendente la negativa de las escritoras a considerar su obra como feminista o femenina. Según los estudios (Freixas, 2000; López-Cabrales, 2000; Redondo, 2004), pocas de las novelistas actuales defienden la existencia de una literatura femenina con características propias, considerando probablemente (y con razón) que dichas calificaciones implican un juicio peyorativo¹⁶⁶. María del Mar López-Cabrales, quien ha entrevistado a dieciséis escritoras actuales, confirma la aversión que las autoras sienten hacia la posibilidad de que sus obras sean catalogadas bajo epígrafes de *literatura feminista* o *literatura de mujer*:

[...] el primero porque *feminismo* se asocia popularmente a una postura política radical, o incluso a lesbianismo, y el segundo porque la literatura de mujer es percibida como un subgénero plagado de estereotipos, de menor calidad que la Literatura con mayúscula, asociada en general a la producción de autores de género masculino (López-Cabrales, 2000: 51).

Las investigadoras coinciden en que el calificativo *feminista* posiblemente funcione como un estigma, sinónimo de molesto, amargado o rencoroso. Ante el mito de la feminista “fea, resentida, fanática, de sexualidad frustrada o desviante” no es de sorprender

¹⁶⁶ Cfr. el capítulo *El concepto de literatura femenina*. Págs. 33–34.

—dice Susana Reisz, recurriendo a la primera persona del plural en un gesto de identificación con el problema— “que la mayoría vacilemos o retrocedamos en algún momento” (Reisz, 1995: 202). En el mismo discurso crítico que expone el sujeto —personal y femenino— de la enunciación, Mercedes Carballo-Abengózar, en su condición de mujer española de una edad aproximada a las escritoras que está interpretando, en este caso —Cristina Fernández Cubas, Soledad Puértolas, Mercedes Abad (algo más joven)— ofrece una justificación al fenómeno: “Porque yo también he crecido con el miedo al feminismo o cualquier otra etiqueta política [...]. Ser feminista era sinónimo de ser “marimacho” o lesbiana o fea (es decir, incapaz de encontrar novio con el que dejar el vergonzante estado de la soltería)” (Carballo-Abengózar, 1998: 118). Además de la estigmatización social, responsable del rechazo espontáneo de la etiqueta, hay que tomar en cuenta la ambigüedad de la palabra *feminismo* (que para algunos representa el reverso de *machismo*) y la oposición de las artistas a cualquier tipo de encasillamiento u ordenación.

Al mismo tiempo es necesario apuntar que las escritoras —como ha demostrado López-Cabrales en su ciclo de entrevistas— coinciden en que su condición de mujer influye en la construcción del universo literario y que muchas de ellas, a través de sus narraciones, pretenden sensibilizar a los lectores sobre la situación de la mujer. En muchos textos, según admite en la entrevista Esther Tusquets, “está presente, por lo menos, el hecho de que las mujeres lo tenemos más difícil” (López-Cabrales, 2000: 162). La denuncia de la opresión, sin embargo, no parece bastar a los críticos para calificar a una escritora española de *feminista*. Geraldine Nichols, autora de uno de los primeros estudios dedicados a la literatura femenina en España (1992), afirma que, efectivamente, pocos de los textos en cuestión resultan feministas, es decir, son pocos los que, en lo artístico, aspiran a los siguientes fines: “primero, concienciar a su lector o lectora de las injusticias que conforman la vida de la mujer; segundo, animar a esta persona a emprender el cambio o rechazo de algunas de estas condiciones” (Nichols, 1995: 216). Muchas de esas obras, sostiene Nichols, tienen temas o temáticas feministas pero carecen del

segundo elemento que movilice a la persona que los lee. Para demostrarlo, recurre a la narrativa de Soledad Puértolas que, según la hispanista norteamericana, “retrata la amoralidad y falta de compromiso en la España contemporánea, pero no lo hace desde una postura feminista” (Nichols, 1995: 216).

Un buen ejemplo de escritora que provoca controversias a la hora de las clasificaciones es Rosa Montero, comprometida públicamente, como persona y periodista, con la causa femenina y, sin embargo, reacia a que su obra sea calificada de feminista. En sus textos, libros de ficción, ensayos y artículos de prensa, plantea una serie de temas relacionados con la situación social de la mujer: las relaciones de dominación, las conductas patriarcales y sexistas, la tiranía de la industria cosmética, la marginación laboral de la mujer. Los críticos han destacado esta preocupación “marcadamente feminista” (Escudero Rodríguez, 2005: 14, véase también Davies, 1994) de sus textos. Sin embargo, la propia escritora no permite circunscribir su literatura dentro del conjunto de ideas relativas al feminismo:

Me considero feminista [...]. Ahora bien, el hecho de considerarte feminista no implica que tus novelas lo sean. Detesto la literatura utilitaria y militante, las novelas feministas, ecologistas, pacifistas o cualquier otro *ista* que pensarse pueda, porque escribir para dar un mensaje traiciona la función primordial de la narrativa, su sentido esencial, que es el de la búsqueda del sentido. Se escribe, pues, para aprender, para saber; y una no puede emprender ese viaje de conocimiento llevando previamente las respuestas consigo (Montero, 2003: 138-139).

La intervención de Montero revela una vez más la confusión que provoca el término *feminista*, según la autora, un concepto limitador que reprime la capacidad de búsqueda y creación. Se identifica aquí la visión feminista con una doctrina autoritaria, desatendiendo la evidencia de que el feminismo representa el deseo y la promesa de libertad cuya conquista requiere, precisamente, disidencia y creatividad. Puede que vaya siendo hora ya de que tanto las escritoras como también todos aquéllos/as que nos dedicamos a estudiarlas reevaluemos lo que entendemos por feminismo para no caer en las

estrategias encaminadas a eludir el término, incluso cuando éste es el que mejor define la práctica textual. Es así como, en su monografía sobre la obra literaria de Montero, Javier Escudero Rodríguez trata de desestimar el fenómeno cuando afirma que la temática feminista en sus textos no es tan relevante como se ha venido sustentando: “En mi opinión, la preocupación por la temática de la mujer debe enmarcarse bajo una reflexión ideológica más general que se centra en el análisis y la crítica de los distintos sistemas de poder que cercan y doblegan al individuo en la sociedad contemporánea” (2005: 16). Este mismo mecanismo de negación ha sido empleado por José Jurado Morales (2003: 462) en su trabajo dedicado a Carmen Martín Gaité en el que sostiene que, apartándose de las polémicas feministas, la escritora “ha tenido siempre acierto” y que ha ganado con ello en universalidad y atemporalidad. Respecto a la narrativa de la autora, dice que “lo que manifiesta no es un grito a favor de los feminismos, sino una voz que descubre los entresijos de lo femenino” (Jurado Morales, 2003: 462), demostrando con ello una profunda desconfianza hacia las ideas feministas, compartida, dicho sea de paso, por la misma Martín Gaité que siempre negó cualquier vinculación con el feminismo (Carballo-Abengózar, 1998: 21).

«Algunas mujeres estamos hartas»¹⁶⁷

Entre las escritoras actuales que siempre han reconocido el perfil feminista de su creación hay que señalar a Lucía Etxebarria, un fenómeno absolutamente extraordinario —por aislado— en el panorama de las autoras españolas. El compromiso feminista está presente en toda su obra, tanto en la ensayística como en la de ficción. En los ensayos, podríamos incluso decir que aparece como tema central. Tal es el caso del libro *La Eva futura / La letra futura* o del prólogo a la selección de cuentos *Nosotras que no somos como las demás*,

¹⁶⁷ Lucía Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*: 9.

donde la autora interviene en representación de otras mujeres, formulando una especie de manifiesto:

[...] algunas mujeres no nos conformamos con trabajos infravalorados, infrapagados o no pagados en absoluto. Algunas mujeres estamos hartas de que nuestro aspecto importe más que nuestras acciones. Algunas mujeres no admitimos que nos llamen ninfómanas si manifestamos nuestros intereses sexuales o lesbianas cuando reclamamos nuestro derecho a no satisfacer por imposición los de otros. A algunas mujeres no nos gusta que se cuestione nuestra decisión de vivir solas aduciendo que hemos sido incapaces de encontrar un hombre de verdad. Algunas mujeres reclamamos salarios iguales y guarderías subvencionadas (Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*: 9).

El afán de manifestar la disconformidad con los modelos culturales existentes acompaña todo el proyecto narrativo de Etxebarria sin que éste pierda, por ello, autenticidad o universalidad. Es notable su análisis del *porqué* de la opresión femenina y el deseo constante de deshacerse de la construcción cultural que condena a las mujeres al sometimiento y la marginación. La escritora se rebela contra los preceptos que tradicionalmente han oprimido a la mujer: la represión del deseo, la maternidad institucionalizada, la instrumentalización del cuerpo, la dominación masculina, las enseñanzas de la Iglesia inductoras de la obediencia femenina y, en general, cualquier imposición que el sistema patriarcal ejerce sobre la mujer. Es la única escritora actual incluida en el reciente estudio de Estrella Cibreiro sobre el discurso feminista español (2007)¹⁶⁸ donde se sostiene que el feminismo de Etxebarria sobresale, dentro de la historia del feminismo español, por su carácter atrevido, así como por la fuerza y claridad de sus premisas. Según observa Cibreiro, la escritora utiliza el lenguaje como arma deconstructora para explorar la

¹⁶⁸ El libro de Cibreiro (2007) —*Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*— comprende seis capítulos dedicados a seis autoras: Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, Lidia Falcón, Monserrat Roig y, finalmente, Lucía Etxebarria.

sociedad contemporánea, la identidad sexual y, de manera particular, la condición femenina (Cibreiro, 2007: 176, 180)¹⁶⁹.

La reflexión feminista de Etxebarria, preponderante en sus ensayos, permea también las narraciones, de manera implícita y explícita, muchas veces en forma de alusiones directas a la llamada «temática de género». Así pues, la protagonista de *De todo lo visible y lo invisible*, Ruth, se considera abiertamente feminista, con formación al respecto (había leído “muchos libros escritos por feministas muy serias”: 185), y explora con detalle la compleja problemática de la identidad sexual, núcleo del debate feminista:

Las diferencias entre géneros, creía Ruth, como buena feminista, son culturales, impuestas, y no vienen marcadas en ningún patrón genético. Y Ruth se negaba a admitir, por tanto, que las mujeres fuesen más intuitivas que los hombres, que el hecho de vivir en medio de un ciclo permanente de regeneración, de necesitar sangre nueva cada mes, de ser ellas mismas sangre de su sangre, que el hecho de estar conectadas a la Luna, de descender de una estirpe de brujas y hechiceras, pudiera otorgarles ciertos poderes no explicables desde la racionalidad (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 176).

A su vez, Beatriz reconoce haber asistido a un seminario dedicado a la literatura femenina en la universidad, y aunque allí haya encontrado a un grupo de fanáticas que “discutían sobre problemas mil veces examinados” (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 192), admite haber aprendido cosas y deja constancia de su formación intelectual al respecto. Sus intervenciones podrían considerarse como exposición sistemática del pensamiento feminista:

El concepto de género está sometido a manipulaciones sociales. Una convención impuesta. No asociada a factores biológicos. Nacer hombre

¹⁶⁹ Cibreiro explica cómo algunos enfoques de su escritura —la labor deconstructora, el tratamiento abierto de la sexualidad femenina, la integración de la enfermedad mental al perfil del personaje— distinguen a Lucía Etxebarria de otras autoras en el panorama español y la acercan, sin embargo, a autoras americanas como Sylvia Plath y Naomi Wolf, con las que la autora misma ha confesado compartir ciertas afinidades temáticas y estilísticas (Cibreiro, 2007: 178 y ss).

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 (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 214).

En el posterior *Un milagro en equilibrio*, la protagonista se propone dismantelar la construcción cultural de la maternidad, acusándola de representar una más de las instituciones opresivas del patriarcado¹⁷⁰. Eva reconoce haber leído “algún que otro libro feminista” (76) y no se cansa —en el diario que escribe para su hija, en las cartas que envía a los periódicos— de reivindicar la autonomía y de expresar su desacuerdo con las normas sociales impuestas a la mujer, aún a sabiendas de los efectos que esta postura puede tener en su imagen y en sus relaciones con otras personas. Efectivamente, los compañeros la tachan de loca o exagerada, y alguno llega a decir: “Una chica tan buena como tú, ¿qué necesidad tiene de ir por ahí de feminista?” (76).

Ninguna de las obras estudiadas manifiesta la vinculación al feminismo de forma tan patente como lo hacen los textos de Lucía Etxebarria. Lo que encontramos en otras narraciones son algunas alusiones puntuales hechas ocasionalmente a las figuras o las ideas feministas, como por ejemplo el recuerdo de una bisabuela repartiendo folletos en favor del voto femenino, que además se niega a llevar el corsé por considerarlo “un artefacto antihigiénico, peligroso para la salud e insultante para la dignidad de las mujeres” (323), según leemos en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes, una novela cuyo personaje central, por otra parte, vive condicionado por el interés masculino, en la espera constante del beneplácito del hombre. El posible catálogo de las protagonistas que desarrollan alguna conciencia feminista debería integrar, sin embargo, a las protagonistas de Josefina Aldecoa: Gabriela, que encarna algunas ideas emancipatorias de la Segunda República (*Historia de una maestra*) o Juana, su hija, que confiesa haber participado de

¹⁷⁰ Para ver el proceso de desmitificación de la maternidad en *Un milagro en equilibrio*, véase la parte I.2. Págs. 162–163.

los “principios de independencia, feminismo incipiente y rebeldía” (*Mujeres de negro*: 186) vigentes en las universidades españolas a mediados del siglo XX.

En su conjunto, las mujeres retratadas en los textos analizados, con la excepción de la obra de Lucía Etxebarria, evitan la vinculación al feminismo. Es sintomática al respecto la reacción de Andrea en *Azul*, de Rosa Regás, ante la calificación de “debate feminista” que recibe su discusión con otra mujer sobre la sobrecarga del trabajo femenino: “No son excusas ni debates feministas —replicó Andrea un poco tensa—, son la verdad” (127). ¿Y qué son los debates sobre la situación social de la mujer, si no el núcleo de la reflexión feminista? Andrea manifiesta una evidente sensibilidad al respecto, pero rechaza la etiqueta *feminista*, comprobando una vez más la carga peyorativa del término. Por regla general, las escritoras y sus protagonistas prefieren soslayar los compromisos ideológicos, aunque compartan con el feminismo reclamos comunes en lo que atañe la eliminación de las conductas discriminatorias. Lógicamente, las escritoras están preocupadas por la situación social de la mujer e interesadas en que ésta cambie. Su práctica del feminismo se manifiesta en la expresión de la marginalidad y en la denuncia de las estructuras opresivas (temática puesta de relieve en la parte I del presente trabajo). Asimismo, se reflejan las respuestas de resistencia que las mujeres oponen al sistema patriarcal, cuando consiguen sobreponerse a su rol de víctima y reivindicar su autonomía por encima de las normas establecidas.

«Hay algo que puedes cambiar»¹⁷¹

Para desarrollar actitudes resistentes, es imprescindible que el sujeto tome conciencia del carácter opresivo de su propia situación. Hace falta una experiencia catártica, o un análisis riguroso de los arquetipos de conducta, para que se ponga en marcha el replante-

¹⁷¹ Ana Rossetti, *Érase una vez*: 169.

amiento del modelo y la adopción de uno nuevo. Los condicionantes socioculturales que actúan sobre la mujer son tan potentes que le hacen aceptar como propias las ideas perpetuadoras de su sumisión y marginalidad. El cambio, por tanto, necesita de un estímulo poderoso. El texto literario, como creador de significados y construcciones culturales, tiene todos los requisitos para promover una redefinición de la realidad e impulsar una «cultura de cambio».

Por ese camino de la revisión y el replanteamiento de los modelos, nos lleva la narradora de *Érase una vez*, un relato de Ana Rossetti que sigue los pasos de una princesa que empieza a hacerse preguntas sobre su propia condición. Es una “princesa de cuento”, de las que existen para ser conquistadas. Desilusionada con su cometido que consiste en “ser la deseada” (163), se escapa del cuento y emprende una aventura para “encontrar el camino hacia sí misma” (164). Se mete en el libro de al lado donde espera encontrar “las cosas de la vida” (163). Es, efectivamente, un libro de historia donde las mujeres, sin embargo, son también princesas (Princesas Reales) que se autodefinen con un resignado: “Tampoco nosotras significamos nada. [...] Representamos el reino de nuestros padres” (164). Como veíamos en el apartado “¿Quién soy yo?” (parte II.1), están allí las Odaliscas de los Harenes (“Sólo existimos durante el momento que nos desea nuestro señor”: 165), las Prostitutas de los Burdeles (“Perteneceemos al capricho de quien pague por tenernos”: 166), las Sacerdotisas de los Placeres (“Perteneceemos a un dios que nos reclama como víctimas de su culto”: 166), las Vestales (“nuestras familias nos han encerrado en santuarios y conventos” 166), y además las Repudiadas Genuinas o las Viudas Inmoladas, una revisión desgarradora de las existencias femeninas sometidas a conductas abusivas del entorno. Al final de este recorrido motivado por el afán de la independencia —la princesa no deja de preguntar si es posible desarrollar una existencia propia—, y que representa una especie de catarsis progresiva, la protagonista encuentra a las Mujeres, sin más. Ellas están en posesión de un secreto, que, la verdad sea dicha, no permite salirse del cuento —eso es imposible—, pero sí, cambiar algo. La transformación se consigue “cruzando la línea que separa la

víctima de la heroína" (168), según confiesan las Mujeres, advirtiéndole que la decisión de cambio supone correr riesgos. A ese peligro de la emancipación aludía Adrienne Rich cuando advertía que el intento de introducir una innovación siempre significa una pérdida de seguridad: "Cualquier mujer que decida ser dueña de su propia vida sabe muy bien que la consecuencia inmediata será el sufrimiento que le infligirá tanto el mundo interior como el exterior" (Rich, 1996a: 313). No obstante, es una apuesta que vale la pena intentar, y ése es el secreto de las Mujeres del cuento de Rossetti: "ganemos o perdamos, nadie nos arrebatará de nosotras mismas" (168).

Buscar la felicidad (o la *jouissance*) en la independencia y en la transgresión fue la llamada de Hélène Cixous quien, bajo el mismo título de "Érase una vez" habló de las mujeres que —ahora despiertas— sin embargo "recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*" (Cixous, 1995: 17; cursivas de la autora). Ahora vienen, de lejos, de fuera, y "de debajo":

Nosotras, las precoces, nosotras las inhibidas de la cultura, las hermosas boquitas bloqueadas con mordazas, polen, alientos cortados, nosotras los laberintos, las escaleras, los espacios hollados; las despojadas, nosotras somos «negras» y somos bellas (Cixous, 1995: 22).

Hoy en día, según plantea la escritora francesa, "ha llegado el momento de cambiar" (41) por lo que incita a las mujeres a que inventen una nueva lengua y escriban su experiencia a través del cuerpo. Las autoras transgresoras emprenden una lucha a través del texto para reivindicar la autonomía en el sentido social y artístico; en este segundo caso, para crear un espacio y una lengua para la voz, antes silenciada o *dormida*, de la mujer. Y no se trata de un gesto que apunte al tirano represor sino, más bien, a las *princesas dormidas*, a todas aquellas mujeres que no parecen "existir más que en función subordinada" (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 400), según califica Ruth al conjunto de mujeres encontradas en un banquete, encantadas de poder lucir como *pareja* de sus respectivos maridos, novios, jefes, etc., "agradecidísimas por tan grandes privilegios" que consisten en poder serlo todo para sus compañeros: "secretarias,

enfermeras, abnegadas amigas, apasionadas amantes, sus más fieles admiradoras" (401). Este espectáculo de obediencia y adulación al macho choca desagradablemente con las ideas emancipatorias de Ruth. Como tantas otras protagonistas de Etxebarria, se siente, por tanto, obligada a reexaminar su vida personal y su vida de mujer española a finales del siglo XX en vista de la marginación experimentada. Ante tanta renuncia, servilismo e hipocresía inculcados a las mujeres, Ruth, en un estilo directo y desafiante, asume como compromiso personal situarse fuera las imposiciones y deshacerse de las construcciones sociales que condenan a vivir en la falsedad:

De las mujeres se espera que mientan: que se depilen, que se tiñan las canas, que se pinten las uñas, que usen sujetadores con relleno para fingir que tienen más pecho, o fajas para simular que tienen menos barriga. Que finjan los orgasmos o que finjan no tenerlos, según les toque jugar a la puta o a la virgen. Que finjan ser más inexpertas o más tontas de lo que son. Y Ruth había crecido convencida de que su identidad como mujer se construía con mentiras y silencios. Por eso acabó convirtiéndose en una maniática de la verdad. Mantenía su sinceridad contra viento y marea, porque sentía que era lo único que le quedaba íntegro [...] (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 325).

Varias mujeres protagonistas manifiestan su disconformidad con las normas y papeles impuestos arbitrariamente a su sexo. Algunos relatos tienen un carácter claramente desmitificador, invitando a sus personajes a cuestionar el orden establecido y a deshacer *el cuento de hadas* que supone la vida de la mujer. En los textos, quedan redefinidas las relaciones conyugales y familiares, se deshacen las bases ideológicas del sistema y las instituciones inductoras de la sumisión femenina. "Es necesario destruir antes de crear", recuerda Biruté Cipliauskaitė referente a la idea de la escritura *deconstructivista* o *rebelde*¹⁷²: "La destrucción proyectada puede abarcar gran variedad de aspectos: las jerarquías sociales, la moral burguesa, el lenguaje [...]" (Cipliauskaitė, 1994: 165). El discurso eman-

¹⁷² El capítulo V de su libro *La novela femenina contemporánea* (1994: 165-203) está dedicado a "La escritura rebelde".

cupatorio representa una transgresión contra todas aquellas instituciones que inducen o perpetúan la sumisión femenina. Lógicamente, en la primera línea de las críticas se sitúa la Iglesia Católica, denunciada por colocar, desde los principios bíblicos de la humanidad, el sujeto femenino en un plano de inferioridad (Tubert, 1997: 51) y generar una ideología de la subalternidad de la mujer. De modo especial, queda condenado el elogio de la sumisión percibido en el culto a la Virgen María —encarnación de la abnegación maternal, pasividad y sufrimiento— que supone “la renuncia de la sexualidad y del cuerpo femenino como lugar de goce gratuito” (Russotto, 1993: 30).

En los textos que hemos ido viendo, la cuestión de la fe religiosa no es objeto de tematización. La conciencia o, mejor dicho, la intuición trascendental aparece en los márgenes de la narración y en otro plano diferente del ajuste de cuentas hecho a la Iglesia como institución. Incluso la Ruth rebelde de la novela de Etxebarria *De todo lo visible y lo invisible* (con un título alusivo al credo cristiano), se da cuenta de que una persona criada en la tradición católica no puede “por más que abjure de las creencias en las que se crió, desembarazarse de la noche a la mañana de las estructuras de pensamiento que, como puntales de obra, sostienen el edificio de su personalidad” (497). Lo más común en esta situación es distanciarse de la Iglesia pero profesar la fe en alguna forma de trascendencia, tal como hace Águeda en *Lo raro es vivir* de Martín Gaité —“[...] soy religiosa a mi manera. Quiero decir que no voy a misa, pero creo en el más allá y eso” (149)— o Lucía Romero que confiesa sentir “esta emoción del Más Allá” (Montero, *La hija del caníbal*: 34) a pesar de no ser creyente.

Ante el señalado resentimiento hacia la Iglesia Católica, resulta sorprendente en esta narrativa la ausencia de un discurso reivindicativo que cuestione las doctrinas responsables del sometimiento ancestral de la mujer. Salvo el caso único de Lucía Etxebarria, las autoras no se han enfrentado con esta tradición que implica la inferioridad femenina tanto en sus bases filosóficas como en su práctica sacerdotal. Esta posible y necesaria aportación de las autoras espa-

ñolas al pensamiento y la literatura feministas ha sido reclamada por investigadoras extranjeras: en 1985 Monica Threlfall apuntaba dos temas en los que las españolas podrían trabajar y a los que podrían contribuir a base de su experiencia propia y singular: un análisis de la relación entre las mujeres y el Catolicismo, y entre las mujeres y las ideologías totalitarias¹⁷³.

Otra vez, la única escritora dispuesta a entablar batalla y cuestionar de forma directa el modelo de mujer propugnado por la Iglesia Católica será Lucía Etxebarria. Sus protagonistas manifiestan un inconformismo inusitado hacia las normas impuestas a las mujeres por el catolicismo institucional, y hasta recurren al propósito (feminista) de cuestionar que Dios fuera hombre¹⁷⁴. Ruth, “que al principio creía, como Buñuel, que Dios era ateo”, luego pasa a profesar fe “en una diosa hecha de luz blanca que llevaba dentro de sí, como un árbol interno” (*De todo lo visible y lo invisible*: 335). Con esta idea irá subvirtiendo el discurso —“Hasta el jueves, *si diosa quiere*, Ruth” (157; subrayado mío)— escribe a su novio sorprendido. Del mismo modo Eva, al utilizar mecánicamente la locución común de “gracias a Dios”, en seguida rectifica: “Gracias a Dios, o a la Diosa, o a la Divina Providencia o al Famoso Todo Cósmico [...]” (*Un milagro en equilibrio*: 227). Al colocar a sus personajes femeninos en situaciones de crisis y angustia provocadas por su disconformidad con las normas tradicionales, Etxebarria arremete contra la idea de culpabilidad generada en las mujeres por las enseñanzas de la Iglesia, y contra la marginación que las mujeres sufren tanto en el ejercicio de su propia religión, excluidas de cualquier autoridad incluido el ministerio sacerdotal, como en la sociedad, asentada —en teoría— sobre la base de los valores cristianos tales como el amor, la solidaridad y la igualdad. La joven y rebelde Cristina, de la misma manera que la propia Lucía Etxebarria en *La Eva futura*¹⁷⁵, recuerda la

¹⁷³ M. Threlfall (1985). “The Women’s Movement in Spain”. Cit. por Davies (1994: 20–21).

¹⁷⁴ Sobre el *imago* de la mujer-madre-diosa, véase Sau (2000: 99–102).

¹⁷⁵ El ensayo *La Eva futura* contiene un capítulo titulado “Sobre la educación religiosa” donde la autora analiza el influjo doctrinal del catolicismo y, de modo

educación recibida de las monjas, una formación fuertemente adoc-trinante, sobre todo en lo que concierne a la división de los roles sexuales, según los que las mujeres, “Hijas de María”, a diferencia de los “Soldados del Señor”, estaban condenadas “a una frustrante inactividad”:

Una empezaba siendo una niña que no podía subirse a los árboles, y acabaría por convertirse en una mujercita buena y sumisa que nunca diría una palabra más alta que la otra. [...] La Virgen, por mucha Madre de Dios que fuera, no era sino un personaje secundario de las Sagradas Escrituras que aparecía en las ilustraciones del catecismo inmóvil y resignada sobre su nube, las palmas de las manos juntas a la altura del pecho; y con cierta cara de paciente aburrimiento (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 19).

En oposición a la figura de Eva, pecadora, y a la de la Virgen María, dócil y pasiva, la escritora recupera la figura de Lilith, un icono feminista que, según la mitología hebraica, fue la primera mujer de Adán, creada con arcilla al igual que él, que no quiso someterse a las imposiciones del esposo por lo que fue expulsada del paraíso. Para las feministas, Lilith se ha convertido en el símbolo de la mujer libre e insubordinada, capaz de oponerse al varón y encontrar su propio camino. La escritora utiliza a Lilith, a “aquella Lilith que un Dios padre masculino y vengativo expulsó del Paraíso” (*Un milagro en equilibrio*: 149), para representar la idea de una mujer nueva de futuro, independiente, rebelde y autosuficiente, polo opuesto de Eva, que recibirá el nombre de suplantadora (por haber quitado el puesto a Lilith) y segundona de Adán. La madre de *Un milagro en equilibrio*, que lleva el nombre penitente de Eva, le ofrece a su hija la posibilidad de transgredir la tradición: la pequeña recibe el nombre pagano de Amanda, para no ser Eva, “una Eva como la que no te llamas, porque tú nunca vas a ser una segundona” (150).

especial, del culto mariano, en la formación de las mujeres en España. Véase Etxebarria (2007a [2000]).

«Me niego a corresponder»¹⁷⁶

El reclamo de independencia por parte de estas «mujeres disidentes», en desacuerdo con los modelos heredados, puede manifestarse en diversas conductas desafiantes; en especial, en ciertos momentos de la vida, como en la adolescencia, cuando buscan la identidad propia y desarrollan actitudes de oposición a lo establecido. La rebeldía de los personajes adolescentes en los textos examinados está dirigida contra la familia, el lugar donde se controla a las mujeres, y de modo especial, contra la madre, repudiada por la doble razón de someter a su hija a la reproducción de los modelos de feminidad restrictiva y limitadora, y de representar ella misma una víctima y ejemplo negativo de la sumisión al hombre. Hemos visto cómo las hijas de estas madres tiránicas huyen de la custodia materna: Beatriz (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*), que sufre hambre voluntaria para no crecer y no parecerse a su progenitora a la que abandona nada más cumplir los dieciocho años, o Marianne (Grandes, *Amor de madre*) que prefiere la precariedad de la vida bohemia al control y el – «disciplinamiento de género» ejercido por su madre. En muchas ocasiones (y sirvan como ejemplo las jóvenes Cristina y Beatriz de las primeras novelas de Etxebarria), el rechazo a las normas tradicionales repercute en el desorden de las costumbres y en una desorientación identitaria y vocacional. Las muchachas conocen la vida de la calle y de los bares nocturnos, que, por un lado, les atrae con su faceta dinámica y libertadora pero, por el otro lado, las expone al riesgo del alcohol, las drogas, las relaciones accidentales, etc. La mencionada Marianne del cuento de Grandes, antes de que el accidente la condene a la merced de su madre perturbada, lleva una vida frenética, uniéndose a novios efímeros y extravagantes, como si pretendiera a propósito exceder las normas de la costumbre y la moral.

La erosión de las formas tradicionales de la familia, convertida en un espacio de enfrentamiento e insatisfacción, y señalada por los

¹⁷⁶ Carmen Martín Gaité, *La nubosidad variable*: 73.

sociólogos como “causa de conflicto, desigualdades y dificultades personales cada vez mayores” (Brullet Tenas, 1996: 296), provoca inseguridad y desaliento en las figuras centrales del grupo familiar, es decir, las mujeres en sus respectivos papeles de madres, esposas y amas de casa. Ante la opresión experimentada, algunas mujeres se sublevan contra el rol asignado en busca de su propia realización fuera de las ataduras del hogar. Al lado de mujeres como Ana en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Etxebarria o la narradora de *La rebelión* de Aldecoa, que requieren tiempo y coraje para realizar su: «acto de ruptura», otros personajes femeninos ni siquiera consideran la creación de una estructura familiar tradicional. Tina, la artista de *Entre amigas* (Freixas) o las compañeras de *Recóndita armonía* (Mayoral), Blanca y Helena, no están dispuestas a acudir al matrimonio o a la maternidad, que perciben como funciones sociales impuestas que relegan la individualidad de la mujer a un segundo plano, supeditando su vida al varón.

Lo que requiere una fuerza aún mayor es poner fin a una relación afectiva dependiente. En general, las mujeres que circulan por las páginas de estos libros tienen gran dificultad en encontrar su propia identidad por encima de la relación con el hombre, así como resolver el abandono o la pérdida. Muchas veces permanecen obstinadas en una relación que las oprime y tan sólo el fracaso de la misma —el abandono, la ruptura, el divorcio— por lo general indeseado pero finalmente asumido, les enseña el alto grado de dependencia, real y afectiva, en que estaban sumidas. Es cuando descubren que ser libre “no está tan mal” (Freixas, *Entre amigas*: 153), aunque para llegar a esta revelación tengan que pasar por un largo proceso de concienciación y desarrollo de hábitos de autonomía. Tal es el caso de la madre de Eli en la novela de Freixas: a ella la libertad, recuperada tras el divorcio, “no le inspiraba alegría, ni siquiera curiosidad, sino aprensión” (152). Pero su hija dirá de su madre puesta a prueba que la ve convertida “en lo que casi cincuenta años no habían conseguido convertirla hasta entonces” (70): en una mujer adulta, y que éste es el momento en que ha adquirido dignidad: “no la que tenía antes, que era puramente de fachada, que consistía en no

llevar una mancha o un descosido, sino una dignidad interna" (*Entre amigas*: 70).

Superar los miedos, la ansiedad y la inseguridad que se esconden detrás del apego afectivo no es fácil, pero resulta posible. Raquel, que ha puesto fin a una relación con un hombre casado, se propone "sobrevivir al naufragio" (Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*: 369) y con ello, "olvidar ese espejismo romántico. Recomponerse, aguantar a solas con una misma" (369). Es preciso reforzar la autoestima y librarse de la dependencia emocional. La auténtica revolución, según pregonaba Germaine Greer, vendría si las mujeres dejaran de amar a quienes hacen uso de la violencia para mantenerse en el poder. ¿Por qué admiran las mujeres la imagen de un hombre agresivo? Las mujeres deben evitar establecer dependencias exclusivas; si realmente quieren conseguir mejoras en la condición femenina deben rehusar el matrimonio (Greer, 1971: 313-329).

Varias autoras han representado a personajes femeninos decididos a interrumpir una relación que consideran abusiva, a mujeres hartas de desempeñar el papel de la "señora de" en un espacio (matrimonio o convivencia) que las mantiene en la secundariedad sin ofrecer oportunidad alguna para su propia realización personal, social o profesional. Tal es la decisión de la joven Ruth, insatisfecha y "asfixiada en aquel vegetar de planta parásita" (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 233) en la relación con un músico americano, bárbaro y egoísta, cuando le alcanza la conciencia de su potencial desperdiciado y la idea "de que ella valía para algo más que para novia de" (233). Con el propósito de construir su identidad por encima del vínculo emotivo, Ruth rompe con Beau y vuelve a Madrid para matricularse en la Escuela de Cine: "Todo menos quedarse inactiva y repetirse de mayor «yo hubiera podido», «yo hubiera sido». Todo menos dejar de vivir y resignarse simplemente a existir" (234). En otro momento, pero con la misma determinación se deshace de su compromiso Elena, en el cuento de Fanny Rubio, cansada y fastidiada de "ir de cónyuge de señor importante por la

vida" (*Una razón de amor*: 154). En un viaje de trabajo a Yemen, la protagonista, una geóloga, descubre una extraña piedra cuyas vibraciones "le han guiado a tomar la decisión mas importante de su vida: ser ella por vez primera, pasar la prueba de la vida sin pretextos externos, encontrar su voz en soledad" (157).

Es precisamente la negativa a seguir desempeñando —en términos de subordinación— los papeles asignados a la mujer en función del género, lo que potencia la capacidad de rebeldía y la consiguiente transformación. Es una declaración que resuena a lo largo de los textos que componen el acervo literario femenino: «estoy harta», «no puedo más» o, en la versión de Sofía, mujer madura y sin embargo capaz de abrirse al impulso de la renovación: "Me niego a corresponder, a representar el papel de esposa de alto status, que esconde su cansancio tras una sonrisa" (*Nubosidad variable*: 73). Tal como se ha puesto de relieve, la ruptura de las relaciones y la modificación de las prácticas vitales no es ni cómoda ni sencilla, pero resulta, también en la novela de Martín Gaité, que puede y suele ser liberadora para la mujer. Sofía, así como su antigua amiga del colegio Mariana, disgustadas y contrariadas con sus vidas actuales, encuentran —en la renovada amistad y en la creación literaria— un estímulo para el cambio y la rebelión frente a los patrones de la feminidad heredada. Ante la imposibilidad de establecer un diálogo con el orden falocéntrico, observa Antonio Sobejano-Morán en una interpretación de la novela, "ambas protagonistas recurren a la escritura para abrir puertas de su interioridad y lidiar con sus problemas emocionales" (Sobejano-Morán, 2003: 145). Sofía vuelve a componer relatos y María escribe cartas a su amiga. Sumidas en el placer de la creación, liberadas de los supuestos compromisos femeninos, logran recuperar la paz interior y recuperarse a sí mismas.

De este modo, Sofía y Mariana, a diferencia de otras tantas protagonistas de la narrativa femenina, encuentran la satisfacción por encima de la relación con el hombre y con independencia de los papeles que se imponen a las mujeres en términos de «vocación».

Ellas se otorgan el derecho a ser diferentes (diferentes al paradigma dominante), aunque esto equivalga a ser no más que una misma. Como afirma Salvador Oropesa respecto a *Nubosidad variable*, Martín Gaité reivindica aquí el derecho a ser normalmente «rara». “Es sobre todo rebelarse contra la sociedad que no permite a la mujer el derecho a su propia soltería e independencia sin que rápidamente se la clasifique de solterona o bicho raro”, puntualiza el autor (Oropesa, 1995: 60). En efecto, la novela, en su búsqueda y creación de nuevos modelos femeninos más allá del papel de madre, hija, esposa y finalmente también amante, representa una transgresión de las normas patriarcales y del relato tradicional. Las fuentes de renovación y autorrealización se hallan en el renacer de la amistad femenina y en la creación del discurso propio, lo que significa —la observación es de Estrella Cibreiro (2001: 599)— que para rescatar a estas mujeres no es necesaria, ni siquiera deseable, la intervención masculina. El hallazgo de tales fuentes de identidad, prosigue más adelante la investigadora norteamericana, permite a la mujer otorgarse un poder personal anteriormente asociado con lo masculino y con el mundo patriarcal (Cibreiro, 2001: 601).

El perfil de estas mujeres que tienen el valor de tomar una postura disidente respecto a las normas dominantes implica algo sustancial: la emancipación está condicionada por la autonomización del sujeto femenino en relación con el hombre. Para convertirse en la dueña de su destino, la mujer debe prestar oído a su propio deseo y no dejar que otros (principalmente, hombres) proyecten en ella sus necesidades. Cuando Ana, el ama de casa deprimida (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*), se imagina una identidad nueva, lo primero con lo que fantasea es con no haberse casado: “No tengo a un hombre a mi lado ni lo necesito, porque no soy la señora de nadie y no dependo de ninguno” (271). El principio fundamental de la liberación femenina, tal como sugería Greer en *La mujer eunuco* (1971: 324), es sustituir la compulsión por el principio del placer. Por ello, la mujer no sólo debe renunciar a hacer ciertas cosas sino también a querer hacerlas (Greer, 1971: 327).

«Rompiamos moldes»¹⁷⁷

En algunas obras de las escritoras actuales, las protagonistas femeninas se otorgan esta libertad de imponerse a los valores patriarcales y optar por un destino individual. Se trata de una nueva configuración de feminidad que contempla los proyectos vitales rompedores y transgresores, más allá del horizonte materno o matrimonial. Son las sucesoras de Lilith, las mujeres rebeldes, las *mujeres-sujeto* (Lipovetsky, 1999) que fracturan los esquemas de lo que la sociedad considera femenino para formular sus propios deseos. Siguiendo algunos ejemplos que voy a proporcionar, no se puede olvidar sin embargo que se trata de un fenómeno minoritario o marginal, y que la mayor parte de los personajes femeninos que circulan por las páginas de la narrativa femenina reproduce los roles sociales heredados, permaneciendo en el victimismo.

Hablando de transgresión, podríamos esperar un despliegue de personajes que representaran aquel “supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino” pregonado por Gilles Lipovetsky (1999: 10) para quien la mujer actual construye su identidad en una “apertura estructural” (Lipovetsky, 1999: 218), con independencia de su sexo y de las relaciones con el hombre. Pues bien, entre las varias autoras estudiadas, prácticamente sólo Belén Gopegui ofrece a sus personajes un perfil despojado de la carga de la experiencia específicamente femenina. *La conquista del aire* cuenta la historia de un grupo de amigos enfrentados a sus ideales de solidaridad, igualdad y resistencia al modelo social capitalista. En torno al préstamo de ocho millones de pesetas, el eje narrativo de la novela, se dibuja el fracaso intelectual y moral de una visión idealista, corrompida por el mundo capitalista que somete a sus reglas a todos aquéllos que aprecian su estatus económico y social. “*La conquista del aire* es un espejo en el que puede mirarse toda una generación”, señala María del Pilar Lozano Mijares, viéndolo en la obra “una novela de pensamiento”, un arte comprometido

¹⁷⁷ Nuria Amat, *Las supervivientes*: 140.

que retrata “la frustrante búsqueda de sentido, la pelea contra el consumo superficial y vacuo” (Lozano Mijares, 2007: 319) de la sociedad española de los noventa.

El proyecto narrativo de Belén Gopegui resulta excepcional en el panorama de la literatura femenina actual, precisamente porque aparta a sus protagonistas de una problemática que refleje exclusivamente los aspectos de la experiencia de mujer. Marta Timoner, el personaje central de *La conquista del aire*, es una treintañera profesional que no se plantea la vida en términos de satisfacción amorosa ni pretende realizarse a través del papel de madre o esposa. Sí, está casada, pero no está segura de querer tener hijos, y su matrimonio no se parece en absoluto al espacio opresivo reflejado por otras autoras. Marta y Guillermo viven una relación basada en el apoyo y el compañerismo; Marta ni siquiera debe consultarle a su marido el préstamo de los cuatro millones de pesetas que le pide su amigo, Carlos. Desde luego, Marta es una mujer, pero los temas relacionados con su condición femenina, a diferencia de las demás autoras contemporáneas, no adquieren relevancia dentro de la problemática planteada. *La conquista del aire* representa logradamente los mecanismos de la conciencia colectiva o generacional ya que enlaza, según observa Francisco Díaz de Castro (2000: 295), con una visión de literatura “profundamente imbricada con la convicción de la responsabilidad histórica del intelectual”. No es una visión del mundo construida «desde lo femenino». Marta, por independiente que sea, no representa a un ser en rebelión contra el patriarcado sino a un ser «normal», más allá de la visión bipolar de la sociedad en que los hombres ejercen el poder y las mujeres o se someten o se rebelan contra la autoridad impuesta. En este sentido, la obra de Belén Gopegui representa una práctica *postfeminista* en la que las mujeres participan de la realidad social (y literaria) de forma igual de protagonista que los hombres.

En otras autoras, el proyecto transgresor se dirige directamente en contra del modelo de feminidad impuesto tradicionalmente, aunque en muchos textos se perfila tan solo de una forma vaga o puntual, además de poco concluyente. No es convincente la frase

pronunciada por Malena —“Yo había elegido ser una mujer nueva” (Grandes, *Malena es un nombre de tango*: 455)— repetida luego por Fernando Valls para anunciar “la aparición de un nuevo modelo de conducta, de una *mujer nueva*” (2003: 182). Esta mujer que, según el crítico, lleva las riendas de su vida porque “toma decisiones sobre sus relaciones sexuales, elige con quién se quiere acostar” (Valls, 2003: 182), en esta misma escena manifiesta una atracción enfermiza hacia la brutalidad del hombre. Aunque finalmente decide marcharse y romper con Agustín, antes se deja seducir por la grosería del novio y recuerda “el escalofrío de placer” provocado por la voz de Agustín llamando “ven aquí, zorra” (432). De manera semejante, desconfiamos de la emancipación de Zarza en *El corazón del tártaro* de Rosa Montero¹⁷⁸. Víctima de abusos, abandonos y engaños sufridos de parte de su propia familia, Zarza no se salva en un proyecto de vida labrado individualmente sino en los brazos de un *príncipe azul*, poderoso y benévolo, reproduciendo el esquema de un cuento de hadas donde el amor triunfa ante cualquier adversidad¹⁷⁹.

Para una muestra de la configuración del personaje en clave feminista, hay que acudir a los textos de Esther Tusquets, Lucía Etxebarria o Carmen Martín Gaité. En las novelas de esta última autora publicadas en los años noventa, la reclamación de la autonomía personal se convierte en el tema central. En *Nubosidad variable*, observamos la transformación de los personajes generada por la amistad femenina y el ejercicio de la escritura. La independencia conseguida en *Irse de casa* tiene un carácter aún más radical: supone dejar el espacio doméstico, abandonar el hogar. Es una nueva propuesta para la escritura femenina, según afirma Bárbara Zecchi Monleón (2000: 455): “Este acto simbólico de irse de casa de la protagonista de la novela, es fuente de escritura: hace falta dejar el espacio doméstico para poder escribir”.

¹⁷⁸ Para Monica Wehrheim (2005: 169–183), la posibilidad de dar y recibir amor es efecto de la catarsis vivida por la protagonista.

¹⁷⁹ Para el desarrollo del tema amoroso en esta novela, véase la parte II.2. Págs. 257–258.

En esta novela, los personajes realizan la estimable labor de repasar la memoria a fin de comprender su vida y también para “esclarecer qué decisiones se tomaron libremente y cuáles bajo esclavitud”, entendiendo por esclavitud “la habitual sumisión femenina a las medias verdades” (*Irse de casa*: 93). El ensayo sobre la memoria que inspira este ejercicio de autoconciencia en la protagonista del libro, Amparo Miranda, es regalo de Valeria, representante de una nueva generación de mujeres emancipadas. Valeria abandona la odiosa casa de sus padres a los diecisiete años, vive con un chico sin casarse, etc. Este personaje secundario encarna el espíritu de libertad al que las mujeres de la generación de Amparo no pudieron ni acercarse. Observamos a Valeria cómo camina por la ciudad segura y feliz, percibiendo con placer esa sensación de capacidad y autonomía:

Valeria echó a andar y decidió olvidarse de todo mientras andaba. El eco de sus pasos resonando tan temprano por calles apenas transitadas era una de esas medicinas que por una parte aplacan y por otra estimulan. A medida que avanzaba, atenta al ritmo de su cuerpo, iba madurando el calor de la mañana y le inyectaba el vigor de sentirse viva, de no depender económicamente de nadie ni estar alistada en el paro (Martín Gaité, *Irse de casa*: 163-164).

El trabajo profesional, como generador de recursos y con ellos, de independencia, se ha convertido en el elemento fundamental del beneficio femenino, factor estimulante para el crecimiento personal y para la autonomía que comprende un distanciamiento respecto a las actividades hogareño-maternales. “El trabajo ha sido siempre mi válvula de escape” (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 468) declara Ruth, absorta en la producción de cortometrajes, y convencida de que el trabajo, además de la independencia económica, le ofrece el placer, el sentido, en fin, el estímulo vital. “Las cosas que muchas mujeres encuentran en un marido —dinero, posición social, lugar en el mundo, seguridad, viajes— a ella se las proporcionaba su trabajo. Y el amor también se lo daba su trabajo. Su trabajo le había enseñado a quererse a sí misma” (500-501).

Según afirma Inés Alberdi en *La nueva familia española*, en la actualidad, el trabajo profesional estructura la vida de las mujeres: “es lo que les da el perfil social de sí mismas, es en él donde buscan su autoidentificación más que en sus situaciones familiares o de pareja” (Alberdi, 1999: 233). Lejos de reducir sus aspiraciones vitales a la satisfacción laboral, las protagonistas de la narrativa femenina señalan el aspecto renovador del trabajo en la manera que éste posibilita nuevos vínculos humanos (diferentes de los familiares), el intercambio, la autorrealización, etc. Gabriela, protagonista de *Historia de una maestra*, aunque en su vida privada responde al esquema tradicional de esposa y madre, admite que la entrega al propio oficio produce una “profunda e incomparable plenitud”: “Me sumergía en el trabajo y el trabajo me estimulaba para emprender nuevos caminos” (39). “La rebelde” del cuento de Aldecoa (*La rebelión*) se obstina en salir a trabajar fuera de casa, aun sabiendo que esto le supone una sobrecarga de obligaciones. Su intervención tan irónica como acertada —“Y mire qué listas somos las mujeres: rebelarnos para trabajar más” (21)— no le mueve a desistir de la idea de salir del hogar: “yo aquí no sigo, que no hijo mío, que no” (17). La motivación predominante en la decisión femenina de asumir el compromiso laboral sobrepasa el horizonte económico. Las mujeres quieren, tal como dice Elena en el cuento de Fanny Rubio, “vivir mi profesión” (*Una razón de amor*: 154) ya que el trabajo, según consta, proporciona “una fuerza que no puedes imaginarte” (155). Como muy bien ha puesto de manifiesto Gilles Lipovetsky, la afición al trabajo profesional representa en las mujeres el deseo de que se las reconozca a partir de lo que *hacen* y no de lo que son «por naturaleza» (Lipovetsky, 1999: 206). Esta ambición puede conducir a la renuncia total de la vida familiar (Blanca y Helena en *Recóndita armonía*) o incluso afectiva, como ocurre en el caso de Rosa en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Rosa es una alta ejecutiva que desiste voluntariamente de su vida personal para estar sola y “no tener que soportar numeritos y humillaciones” (52). Si este personaje fracasa —Rosa funciona a base de pastillas de prozac— es porque en la realización de sus deseos no se muestra lo suficientemente valiente

o resolutive. Rosa podría encontrar placer en una relación con otra mujer, pero alguna restricción interna no le permite asumir su propia “sexualidad disidente” (Urioste, 2000: 126).

Hay que hacer notar que las relaciones eróticas o amorosas entre mujeres siempre han representado una transgresión de las normas y, por tanto, funcionan como señal de emancipación. En el patriarcado, observa Victoria Sau, el concepto de mujer emancipada “es sinónimo de mujer de sexualidad libre [...], o sea, la antítesis de la madre moldeada por el varón (pasiva, entregada a la maternidad como sacrificio)” (Sau, 2000: 169). La mujer lesbiana, la mujer sin hijos, la mujer soltera, la mujer de sexualidad exuberante y deseos manifiestos, siempre ha sido objeto de controversia o, directamente, de reprobación, en una sociedad edificada sobre los principios de obediencia y sumisión femeninas. En esta situación, la conducta de un personaje dispuesto a manifestar su compromiso homosexual “sin miedo a la vergüenza” (*Con la miel en los labios*: 142), como hace Andrea en la novela de Esther Tusquets, es digno de atención y registro, ya que no se sitúa en la tendencia principal de la cultura. Volveré sobre ello en el capítulo siguiente.

La emancipación se distingue por la autosuficiencia y, forzosamente, también por la soledad. Ésta última, sin embargo, no debe ser identificada con la frustración, al contrario: se trata de una soledad buscada como consecuencia de renunciar al modelo de mujer impuesto socialmente, y equivale, por tanto, a la libertad. *Las mujeres solas* de García Morales son muestra convincente de que la retirada de los roles femeninos constituidos por la tradición (esposa, madre, amante, ama de casa) puede resultar vivificante. “La suya —arguye Mercedes de Grado— es la soltería elegida en la que viven cómodas y contentas consigo mismas” (Grado, 2000–2001: 432).

Nuria Amat, en *Las supervivientes*, ofrece un singular manifiesto de aquellas «mujeres disidentes» que han crecido en oposición al sistema, peleándose contra la autoridad del padre: “Rompiamos moldes, sostenes, esquemas, pasividad, barreras [...]” (43). No obstante, a pesar de mostrarse contrarias a lo establecido, las mujeres, según observa la autora de la declaración, se vieron tan necesi-

tadas del amor de hombre que resultaron dispuestas a hacerlo todo por él. “La mayoría fracasamos” (46), afirma la narradora en alusión al desengaño amoroso generalizado. Las mujeres no han afrontado el reto sustancial, que no era encajarse en el modelo convencional, sino todo lo contrario: “Nuestro trabajo era otro. Ser nosotras. Ser (¡qué horror!) auténticas, realizadas” (46). El desafío que supone la conquista de la autonomía sigue vivo. Ha habido y va a seguir habiendo mujeres que pretendan situarse fuera de los patrones de conducta tradicionales, fuera de la dependencia, atentas a los deseos de su propio cuerpo y capaces de satisfacer las propias necesidades. “Calificadas de egoístas, cabezotas, otra vez: lesbianas, histéricas, solteronas, putas, amargadas” (46), saben seguir con su proyecto de cambio, con su «no a las normas» y el afán de «ser una misma»: “porque alguna vez fuimos víctimas, hemos terminado siendo algo más humanas” (47).

En las páginas de la literatura siempre habrá mujeres labrando el terreno de la subversión, firmes en su propósito de “romper con los viejos moldes para marcar pautas nuevas de pensamiento y comportamiento” (Cibreiro, 2007: 182), según define Estrella Cibreiro a los personajes de Lucía Etxebarria. Estas mujeres, remedando el título de una de sus novelas, «no son como las demás», se apartan de los roles tradicionales siendo conscientes de la posición marginal que ocuparán a consecuencia de su desviación. Su reivindicación de ejercer la vida —el amor, el sexo, la amistad, la maternidad— desde la igualdad de derechos tropieza con los papeles prefigurados para las mujeres en una sociedad patriarcal. Por tanto, Eva, cuando da a luz, se propone educar a su hija fuera de las normas de socialización heredadas, de los modelos de sumisión que tanto perjudicaron a su madre. Eva quiere criar a la “mujer con autoestima, entera, segura” (*Un milagro en equilibrio*: 383) que ella misma no ha conseguido ser.

A través de este breve repaso textual podemos afirmar que, si bien algunos personajes perpetúan los convencionalismos, protegiéndose de los cambios, hay también mujeres activas en busca de autonomía que acaban con el victimismo y construyen su identidad

conforme a sus propios deseos. Estas mujeres liberadas nos permiten contemplar, a través del texto literario, la reestructuración de los roles de género y la histórica transformación de la condición de mujer: de objeto a sujeto de su propia vida. El inconformismo y la disidencia de algunos personajes femeninos aparecidos en las páginas de esta narrativa fomentan la esperanza en que la cultura, al reintegrar lo subjetivo en el texto literario, pueda inspirar la creación y el afianzamiento de la mujer libre, *la mujer completa*: “sería una mujer que no existiría para dar cuerpo a las fantasías sexuales masculinas ni esperaría que un hombre la dotase de identidad y estatus social, una mujer que no estaría obligada a ser bella, que podría ser inteligente, que adquiriría autoridad con la edad” (Greer, 2000: 14). Por todo lo anterior, conviene concluir el capítulo con la frase con que Lucía Etxebarria cierra su primera novela: “mi madre se llama Eva. Pero espero que nosotras seamos hijas de Lilith” (*Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 315).

«La mujer que desea»¹⁸⁰: el reclamo de la libertad sexual

Quien dice emancipación sexual, a mi entender, dice democracia sexual.
Anthony Giddens

La introducción del cuerpo como objeto de investigación por parte de las mujeres ha significado una creciente tematización de la sexualidad en el discurso literario femenino. En líneas generales, como se ha visto en la parte I.1, lo sexual se vive como un trauma, relacionado con la experiencia del sometimiento, el control y la represión de los deseos. En otras narraciones, por temor a transgredir el tabú o por falta de interés, lo erótico se representa poco o no se representa en absoluto. No obstante, aparte de estas dos corrientes señaladas, hay también escritoras que expresan la sexualidad de forma más abierta, en armonía con las demandas individuales y en ruptura con la moral dominante. En sus textos, se produce un intento de transgredir una cultura que subordina las actitudes sexuales de la mujer a la satisfacción del hombre, reduciendo el cuerpo femenino al objeto sexual y/o reproductor. Para explorar a fondo la experiencia sexual de la mujer es por tanto necesario “liberar la sexualidad de todas las constricciones morales, co-

¹⁸⁰ Lucía Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*: 129.

nyugales y heterosexuales que obstaculizan la autonomía femenina" (Lipovetsky, 1999: 24). Como ha puesto de manifiesto Lucía Etxebarria en el prólogo a *Nosotras que no somos como las demás* (12), la mayoría hemos interiorizado lo que se nos ha enseñado sobre el sexo en vez de intentar averiguar por nuestra propia cuenta si lo que nos han dicho se adapta a lo que de verdad somos. El objetivo fundamental, en el terreno de la sexualidad y en cualquier otro, es, tal como lo había apuntado Adrienne Rich, "descubrir qué sentimos, en lugar de aceptar lo que nos han inculcado que debíamos sentir" (Rich, 1996a: 382).

Se trata de un proyecto subversivo. La reivindicación del derecho a la expresión libre de la sexualidad, según recuerda Biruté Cipliauskaitė, siempre ha formado parte de la escritura rebelde: supone una crítica de las estructuras sociales y aboga por un lenguaje no censurado que apunte a la importancia del aspecto sexual en la vida de la mujer (Cipliauskaitė, 1994: 181). El proceso de la redefinición de lo erótico se está llevando a cabo por una serie de autoras empeñadas en alterar los paradigmas literarios existentes.

La historia de la cultura, marcada en el caso español por una época de fuerte represión civil en pleno siglo XX, nos ha legado los modelos de comportamiento sexual femenino definidos por los ideales de la sumisión, humildad y heterosexualidad obligatoria. La socialización falangista, según recuerda Carmen Martín Gaité en su excelente investigación de los *Usos amorosos de la postguerra española* (1994 [1987]) daba por supuesto que "ninguna mujer podía acariciar sueño más hermoso que el de la sumisión a un hombre, y que si decía lo contrario estaba mintiendo" (Martín Gaité, 1994: 45). Algunas autoras actuales, al situar a sus personajes —principalmente, a las madres— en el periodo del franquismo, hacen referencia a aquella realidad de deseos reprimidos cuando el sexo "era algo por lo que había que pasar, que les gustaba a los hombres" (Mayoral, *Recóndita armonía*: 100) o, según dice la protagonista del *Primer amor* de Cristina Peri Rossi: "para mi madre el sexo era algo irrelevante, cuando no desagradable (hay que tener piedad y conmiseración por la vida sexual de nuestras madres)" (Peri Rossi, *Primer amor*: 105).

Hay que esperar hasta los años setenta y a la caída del régimen para ver la transformación de las prácticas sexuales y la ruptura del tabú y de los estereotipos sobre la sexualidad femenina. La mujer, gracias al uso de los anticonceptivos y la emancipación económica, logra una libertad en la disposición de su cuerpo y una autonomía en las relaciones de pareja. El movimiento liberatorio de la mujer puesto en marcha con la Segunda Ola feminista pone en evidencia el derecho de la mujer a experimentar el placer sexual¹⁸¹. Las mujeres pueden permitirse más abiertamente una vida sexual fuera del matrimonio e incluso fuera de la relación heterosexual.

Esta apertura a las vivencias sexuales queda reflejada en el discurso de una serie de autoras españolas —Esther Tusquets, Ana María Moix, Nuria Amat, Carme Riera, Montserrat Roig— que introducen la sexualidad en el discurso literario de la época, llegando incluso a “descripciones eróticas de cierta audacia” (Romero et al., 1987: 350). Sin embargo, según precisa Isabel Romero, en las narraciones, en especial en Tusquets y Moix, el sexo aparece ligado al pecado, a un mundo prohibido y culpable. Es posible que este matiz de condena tenga relación con el hecho de que las autoras mencionadas centran el tema de lo erótico en la homosexualidad femenina; en Tusquets evidente y manifiesta; en Moix sólo insinuada (Romero et al., 1987: 351). De todos modos, las obras de Ana María Moix —*Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973)— y de Esther Tusquets —*El mismo mar de todos los veranos* (1978)— son consideradas como hitos en la evolución de la novela erótica femenina y novela lesbiana en España. Esta última novela, para muchos críticos (Ciplijauskaitė, 1994: 174–179; Nichols, 1992; Sanz Villanueva, 1998; Cibreiro, 2000–2001) constituye la expresión por excelencia de la «otredad» o la «diferencia» femenina. El proyecto de Tusquets apunta a explorar las posibilidades de la emancipación de la mujer respecto a los mecanismos de dominio y control propios del mundo masculino. Las prácticas sexuales de corte patriarcal, violentas y jerarquizadas, causan repul-

¹⁸¹ Mary Nash (2004: 193–194) señala en este contexto la importancia del descubrimiento del orgasmo por estimulación del clítoris.

sión en sus protagonistas que, sin embargo, no consiguen erradicar por completo la violencia inscrita tradicionalmente en el ejercicio de la sexualidad¹⁸². La transgresión de *El mismo mar de todos los veranos* reside ante todo en la vindicación de una sexualidad libre, acorde a los propios deseos individuales, y en la propia configuración de las relaciones afectivas y sexuales, incluida la más atrevida de ellas, la lesbiana. Lo que se propone Tusquets es desafiar los conceptos tradicionales de la sexualidad humana y reconsiderarlos en términos nuevos, no androcéntricos. El deseo no tiene que cifrarse únicamente en el hombre. A Tusquets le debemos el descubrimiento y la expresión de la pluralidad sexual femenina en la literatura española, práctica reclamada por Hélène Cixous y las feministas francesas en su proyecto de “escribir el cuerpo”.

En las narraciones ofrecidas por las escritoras actuales, se vuelven a dar cita los esfuerzos por superar el control y la represión de la sexualidad femenina. El proceso de conformación de la autonomía femenina conlleva el intento de apartar la sexualidad de la mujer, por una parte, del dominio y de la sumisión al hombre, por otra, de su necesaria vinculación al amor. La reclamación fundamental es afirmar a la mujer como sujeto activo del deseo propio. Como señalan los psicólogos, los conceptos tradicionales conforman la conducta femenina a la medida del deseo masculino, de manera

¹⁸² En *Más allá de la posmodernidad*, Gonzalo Navajas (1996a) señala que las novelas de Tusquets, a pesar de sustituir el orden de dominación masculino por otro femenino, no logran deshacerse de los mecanismos de poder que supone el primero. La sexualidad lesbiana propuesta en *El mismo mar de todos los veranos*, imaginada como una forma de superación de las convenciones de la sexualidad regida por el hombre, concluye en la reiteración de los procedimientos de control y dominio. Para Navajas, la actitud de los personajes ante la posible transgresión es claudicante y la conclusión es negativa: la novela ilustra el mantenimiento o incluso magnificación de los procedimientos (auto)represivos. El mérito de Tusquets consiste en cuestionar el orden masculino, revelar su incoherencia y deficiencias. No obstante, según el crítico español, para nuevas oportunidades de realización personal e intercambio con el otro más equilibradas, habrá que esperar a otras autoras posteriores. Véase el capítulo “La reproducción del antiguo orden” en Gonzalo Navajas (1996a: 117-121).

que la mujer mantiene oculta su propia condición de deseante (González de Chávez, 1993: 108-115). El desafío que se proponen algunas escritoras consiste en arriesgarse a exhibir el deseo propio de la mujer y configurar unas prácticas sexuales transgresoras.

«Haz lo que te dé la gana»¹⁸³

Hablar de la sexualidad supone invadir un terreno tradicionalmente cultivado por los hombres y, entre otras cosas, hacer frente a la pornografía, una tradición literaria de carácter obsceno que utiliza a la mujer como objeto para excitar a quien lee el texto. En una de las primeras muestras del arte erótico femenino ofrecido por las autoras españolas, *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes, observamos una asombrosa combinación de franca y abierta sexualidad femenina con la imposibilidad del personaje (Lulú) de superar su estatus de mujer-víctima, sumisa y deseosa del dominio del hombre. La novela representa toda una serie de comportamientos sexuales no normativos o incluso escandalosos (sexo oral, anal, homosexual, incestuoso, en grupo, con un transexual, orgías, sadismo, masoquismo, violaciones, videopornografía, etc.) y, de paso, reafirma o incluso magnifica la idea de percibir el dolor, la sumisión y la humillación como fuentes del goce erótico en la mujer¹⁸⁴.

Si para algunos críticos la adicción de Lulú a las relaciones sexuales dependientes (y dañinas) es considerada como indignante o por lo menos altamente controvertida (Lynd & Moreno Nuño, 2002: 7), otros subrayan el carácter transgresor de la expresión de la sexualidad propuesta por Grandes, además de su sinceridad¹⁸⁵. Según menciona Fernando Valls (2003: 173), para la autora, el erotismo y la

¹⁸³ Almudena Grandes, *Las edades de Lulú*: 105.

¹⁸⁴ He escrito sobre este aspecto degradante de la sexualidad femenina en *Las edades de Lulú* en la parte I.1. Págs. 111-112.

¹⁸⁵ La misma Almudena Grandes (2005: 21-23), en el prólogo a la edición de la novela redactado a los quince años después de su aparición, arremete contra los que recriminan al personaje de Lulú un comportamiento sexual ficticio.

pornografía eran conceptos coincidentes, a los que ella, como mujer, pudo y supo aportar un punto de vista nuevo y distinto. Por su parte, Wadda Ríos Font expone que el estatus de víctima es desactivado por la misma Lulú que explora y disfruta varias posibilidades de representación del género y del deseo. Al no tener identidad fija, el personaje de Lulú —arguye Ríos-Font (1998: 369-371)— encarna la idea de performatividad de Judith Butler: todas las identidades representadas en la novela —sujeto y objeto, masculina y femenina, heterosexual y homosexual, victimizante y víctima— pueden ser adoptadas o rechazadas por la protagonista¹⁸⁶. En este sentido, los nuevos patrones de sexualidad expuestos en la novela ignoran o invalidan los límites impuestos por la religión, la moral convencional, los modelos estéticos, el género “natural” y, en ocasiones también, el compromiso feminista o el político. Por encima de todos estos discursos, se eleva la aspiración de representar un deseo sin censura (Ríos-Font, 1998: 369-371).

En esta óptica, Almudena Grandes consiguió su propósito: romper los tabúes en torno a la expresión del deseo y placer femeninos e introducir su manifestación literaria en un terreno tradicionalmente masculino. Esto es cierto, pero también es importante tener en cuenta que la sexualidad expuesta en la novela, aunque exenta de estereotipos y prohibiciones, no se halla libre de violencia ni de coerción: las relaciones sexuales de Lulú representan a las personas como objetos para uso sexual, cosificándolas y deshumanizándolas. La mujer desea ser utilizada y convertida en víctima o, inversamente, acceder al placer poseyendo y humillando a otros cuerpos. El deseo sexual conduce aquí al abuso, a la crueldad, al propio sometimiento y a la degradación. En definitiva, si la novela de Grandes representa una transgresión de las convenciones del discurso femenino en torno a la sexualidad, al mismo tiempo perpetúa los patrones de comportamiento sexual propios de la porno-

¹⁸⁶ “In the novel there is no fixed identity, and consequently all identities – subject and object, male and female, heterosexual and homosexual, victimizer and victim – can be put on and *taken off*” (Ríos-Font, 1998: 370).

grafía en los que la fuente del placer es el uso y el abuso del otro. La emancipación sexual elaborada de este modo es una “libertad malograda” (Lynd & Moreno Nuño, 2002: 18) que no permite a la mujer alcanzar una verdadera transformación, de objeto a sujeto de la relación sexual, sino que reduce su independencia, citando a la propia Lulú, al “derecho a decidir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién” (Grandes, *Las edades de Lulú*: 219).

En este tipo de literatura erótica, las relaciones sexuales no están desarrolladas en el marco del respeto y de la igualdad sino que reproducen un modelo en el que uno ejerce el poder sobre el otro, principalmente el hombre sobre la mujer. En *Amores patológicos* de Nuria Barrios, una novela (o un libro de cuentos hilados) en torno a las prácticas obsesivas del sexo, de manera semejante a *Las edades de Lulú*, la búsqueda del placer sexual no se efectúa en un espacio de complicidad y entrega sino en una serie de comportamientos violentos donde la mujer es figura sumisa y víctima de sujeción. La narradora de uno de los relatos cuenta cómo una noche quedó atada a la cama, en un hotel, mientras su amante, cansado “de jugar y de follar” (47) se durmió: “Yo no pegué ojo hasta que, a la mañana siguiente, se despertó. Seguía atada, pero no me quejé: era suya y él conocía su poder” (Nuria Barrios, *Amores patológicos*: 47). Las relaciones sexuales coercitivas en que están implicados los personajes constituyen una extraña fuente de placer: “Metió la polla en mi boca y me ordenó que la chupara. [...]. Yo pedía palabras y él me daba semen. Me tenía completamente fascinada” (Nuria Barrios, *Amores patológicos*: 33-34).

La libertad sexual experimentada de este modo no sólo aparta las prácticas eróticas del ámbito de confianza e intimidad y del sentimiento amoroso, sino que convierte la sexualidad humana en un juego de poder, y el cuerpo de la mujer en “una moneda de cambio” (80), según nos dice Beatriz, comentando la actitud de su amiga, Mónica, que está acumulando experiencias sexuales con numerosas parejas. “Creo que ella entendía por sexo, violencia; por amor, sexo; y por dominio, amor” (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 81), constata Beatriz, definiendo acertadamente esa modalidad de vida

sexual que ha recibido el nombre de «liberada». Los sociólogos que han contemplado este aspecto —ocasional, impersonal y compulsivo— del sexo, observan que la emancipación sexual frecuentemente suscita en las mujeres malestar e insatisfacción (Lipovetsky, 1999: 32)¹⁸⁷. Zygmunt Bauman, en *Amor líquido*, sostiene que «la volatilidad» (Bauman, 2005: 69) de las relaciones sexuales hoy en día es preocupante. Para el sociólogo polaco, las prácticas sexuales enfocadas a la gratificación momentánea y no a una relación duradera, no representan la liberación sino muy por el contrario, una *sobrecarga*, que se corresponde con el afán consumista, responsable de la creciente frustración. El sexo —sostiene Bauman— ha hecho cristalizar “la terrible y alarmante incertidumbre que habría de convertirse en la mayor pesadilla de la moderna vida líquida” (Bauman, 2005: 74).

La promiscuidad no es, sin embargo, la única faceta de la liberación sexual; los cambios acaecidos en los hábitos eróticos tienen una dimensión compleja y no llevan necesariamente a la degradación y el abuso. La liberación sexual presenta múltiples manifestaciones. El objetivo común de las actitudes transgresoras es liberar la sexualidad femenina de las restricciones impuestas. Las historias de las mujeres que viven su sexualidad en el mundo de la posrevolución sexual —observa Pilar Sampedro Díaz a partir de un estudio sexológico realizado en el seno de la psicología— manifiestan sobre todo la irritación que sienten las mujeres ante las reglas externas que las orientan en el mundo del deseo (Sampedro Díaz, 2005: 59). El sujeto femenino en la actualidad está exigiendo el derecho a disponer libremente de su cuerpo y establecer las prácticas sexuales y repro-

¹⁸⁷ Para Lipovetsky, esta observación sólo es válida para el género femenino: “el sexo liberado, sin implicación emocional, tal vez convenga a los hombres, pero no corresponde a los deseos más íntimos de las mujeres. [...] Las películas y las confidencias femeninas atestiguan el callejón sin salida que supone el *casual sex*, el eros sin romanticismo” (Lipovetsky, 1999: 32). Aparte de advertir el vacío provocado por el sexo ocasional, esta reflexión de Lipovetsky parece fomentar los estereotipos sexistas sobre el carácter romántico (de fascinación y entrega) del deseo femenino y el puramente fisiológico de los hombres.

ductivas según su propio criterio. La literatura de mujeres, como reflejo de todo ello, se propone reconsiderar la experiencia de la sexualidad y presentarla desde el punto de vista femenino.

«El cielo, si es que existe, sólo puede ser eso»¹⁸⁸

En algunas autoras, la vivencia de lo erótico alcanza un nuevo registro, con un imaginario independiente, contrario a los viejos moldes y al aspecto exclusivamente heterosexual y procreador de la sexualidad femenina. Lejos de subordinar el amor al sexo o el sexo al amor, y de idealizar cualquiera de los dos —comenta Pilar Sampedro Díaz— esta nueva visión contempla la sexualidad en el sentido amplio, integral, capaz de dar respuesta a las realidades diversas de la relación entre sexos (Sampedro Díaz, 2005: 59). Se trata de una sexualidad transgresora, descentrada, una *sexualidad plástica*, según el término propuesto por Anthony Giddens (*La transformación de la intimidad*), crucial para la emancipación en la medida en que libera la sexualidad de la hegemonía fálica, del desmedido predominio de la experiencia sexual masculina (Giddens, 2004: 12).

En un discurso abierto al cuerpo y atento al deseo se establece la exigencia del placer femenino, condición de la emancipación sexual de la mujer. Estos temas se abren paso en las narraciones de Esther Tusquets, cuyas protagonistas ya en los años 70 vivieron su sexualidad como una forma de rechazo a la moral tradicional. Las mujeres de la ficción de Tusquets aspiran a disfrutar de su cuerpo y practicar el sexo en atención al deseo individual. “El sexo las libera, las hace fuertes” (Redondo, 2004: 20), lo que no significa que en el panorama social reflejado en sus textos no quede patente la represión impuesta al deseo femenino por las normas del sistema patriarcal. Para representar en su novela *Con la miel en los labios* a una mujer capaz de hacer el amor con alegría y disfrutar del sexo auténticamente, “sin remilgos ni gazmoñerías” (158), Tusquets introduce

¹⁸⁸ Rosa Montero, *La hija del caníbal*: 214.

a una sueca (símbolo europeo de la liberación sexual) ya que encontrar a una mujer de estas características en España no es fácil, “ni siquiera con las universitarias, que parece te estén haciendo a ti un favor y hasta capaces son de luego preguntar «Qué pensarás ahora de mí?»” (158), según cuenta el hermano de Inés, la protagonista, después de su estancia en el extranjero.

Los cambios ocurridos en las prácticas sexuales y en la configuración del sentimiento amoroso en los años 80 y 90 han facilitado la aparición de un discurso más abierto, exento de contenidos morales, con opciones subversivas respecto al orden tradicional. En el nuevo milenio, según observa Lydia Masanet en un artículo en torno a los paradigmas amorosos en la ficción femenina actual, surge un interés por construir narrativamente la idea de que podemos amar de otra forma, y que no debemos resignarnos a estructuras patológicas de violación, abuso sexual, abuso emocional, de dominio y de explotación femenina por parte del hombre (2005: 304). Para ilustrar la sexualidad plural y transgresora, Masanet recurre a la primera novela de Lucía Etxebarria y los tres modelos identitarios encarnados por las tres hermanas protagonistas: la heterosexualidad monógama de Ana, el lesbianismo sin revelar de Rosa y la promiscuidad sexual de Cristina. Según subraya Masanet, en todas estas representaciones de la sexualidad femenina subyace “la causa colectiva de la resistencia al heterosexismo compulsivo” (Masanet, 2005: 305). Etxebarria propone una reescritura de la sexualidad femenina, otorgándole un espacio propio dentro del proceso de definición de la identidad, es decir, como valor de afirmación personal. En las narraciones de la autora, las mujeres viven el placer carnal con una franqueza y una naturalidad inusitadas en la tradición literaria española, por lo menos antes de la publicación de *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes. Se les permite separar el amor y el placer sexual y buscar el segundo en las relaciones con múltiples amantes (de varios sexos)¹⁸⁹. “Yo soy así y me gusta, y no me apetece renun-

¹⁸⁹ Para Giddens (2004: 17), entre los elementos de la emancipación sexual femenina está el hecho, hoy común, de que una mujer tenga múltiples amantes antes de establecer un compromiso sexual “serio” o incluso durante el mismo.

ciar al único placer tangible que la vida nos permite aprovechar" (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 27), declara la joven Cristina en referencia a su manifiesta promiscuidad. Para Carmen de Urioste (2000), Cristina representa a la mujer liberada que dispone de su cuerpo de forma democrática. Al mantener relaciones con varios hombres, Cristina lanza un desafío a los conceptos tradicionales de la sexualidad femenina y proyecta un modelo *disidente*.

En las narraciones de Etxebarria, se describen minuciosamente las vivencias que llevan al placer sexual: la masturbación, los vibradores, el sexo en solitario, en pareja, en tríos, las relaciones hetero y homosexuales o las de carácter oral o anal: "Al principio duele, ligeramente, luego es una mezcla de placer y dolor, por fin el dolor se diluye y todo es goce" (*Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 189). Las protagonistas se acuestan con amantes expertos que saben complacerlas. Beatriz, en principio lesbiana, conoce y vive con pasión una relación heterosexual con Ralph, un inglés hábil en provocar la excitación: "Se ensalivó el dedo índice y comenzó a masajearme el clitoris arriba y abajo" (*Beatriz y los cuerpos celestes*: 204). Las escenas sexuales están totalmente exentas de pudor; el discurso explora, sin prejuicios y sin tapujos, las vías para el disfrute erótico femenino. Aunque el estilo pueda resultar excesivamente naturalista ("por mucho que se lavase [...], la zona despedía siempre un cierto olor a marisco pasado de fecha" - *Nosotras que no somos como las demás*: 200) y el lenguaje, en ocasiones, vulgar ("Necesito una polla entre las piernas" - *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 46), queda manifiesto el propósito de instaurar en la literatura una perspectiva renovadora que busque un mayor conocimiento y disfrute de la sexualidad femenina.

Para una expresión libre del deseo, la narración recurre a escenas eróticas fantaseadas. Raquel (Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*) cuenta a su amiga las fantasías que se inventa para inducir la excitación sexual cuando se masturba: se imagina encontrar a Jeremy Irons, o un hombre parecido a Jeremy Irons, que la lleva a la cama y tras múltiples caricias "culebrea con su lengua alrededor del clitoris" (192). En el momento de máxima excitación, el Jeremy

Irons imaginado se detiene para coger una fusta y azotarle ligeramente los muslos (187-194). La imaginación no conoce límites, y en la esfera de lo irreal todo está permitido. Las fantasías pueden representar una fuente de placer, pero también, de autoconocimiento, como reflejo de las posturas internas relacionadas con la sexualidad. Esta predisposición a las fantasías, en un registro del erotismo abierto y transgresor, la encontramos también en la narrativa de Marina Mayoral, cuyos personajes dicen haber recibido una concepción naturalista de la sexualidad: “las amas me habían transmitido respecto al amor carnal una actitud muy tolerante, propia del mundo rural gallego” (71), declara la Blanca adolescente en *Recóndita armonía*. Efectivamente, ni Blanca ni otras protagonistas de Mayoral tienen problemas para expresar su deseo y transgredir las formas tradicionales de la relación sexual, marcadas por el matrimonio o la relación heterosexual. En *Recóndita armonía*, Blanca y Helena llegan a compartir amantes y a establecer triángulos afectivos (con el padre de Helena o con el profesor Arozamena). Las vivencias sexuales en la obra de Marina Mayoral funcionan como manifiesto de la emancipación de las mujeres, o incluso más: según observa Mónica Álvarez Pérez (2002: 257), sus protagonistas van descubriendo su conciencia femenina mediante el autoconocimiento sexual.

Son frecuentes en Mayoral las fantasías que exaltan la figura masculina, y de modo especial, su órgano sexual. En uno de los cuentos de la colección *Recuerda, cuerpo*, la protagonista fantasea con un “ángel con el dardo de oro” personificado en la figura de un noruego “abrasándola en un ardor suavísimo y dulcísimo” hasta hacerla gemir de placer (*El dardo de oro*: 98). En otra de las narraciones, una viuda consulta sus problemas eróticos al marido muerto que la instruye sobre unos juegos refinados que llevan al placer sexual, encontrado finalmente en la relación de la mujer con un tapicero aparecido en la casa para cambiarle la tela al tresillo (*Sólo pienso en ti*). En muchas ocasiones, las fantasías hacen visible una evidente fascinación por el cuerpo masculino, “la anchura de los hombros, la fortaleza del cuello” y, desde luego, “el bulto que se insinuaba bajo la pernera izquierda del pantalón” (*La belleza del*

ébano: 171). En este cuento de la misma colección (*Recuerda, cuerpo*) el objeto de admiración es un negro contratado a través de una agencia con el fin de acompañar a la mujer en una fiesta. Para ella “aquel negro era lo más bello que había visto en su vida” (179), según demuestra una sugerente descripción, seguida de un acto sexual:

Se arrodilló ante él, rodeó con sus brazos las piernas poderosas, las caderas estrechas, las nalgas duras y fuertes y, segundos antes de que sus labios rozasen la piel oscura y caliente, de que su boca se abriese para acoger la erguida y palpitante columna, de que su lengua lamiese la tersa y suavísima corola, tuvo tiempo de pensar: lo más hermoso que veré nunca (Mayoral, *La belleza del ébano*: 179).

La fascinación por el órgano sexual masculino reaparece en *Los cuerpos transparentes*, narración que cuenta la historia del doctor Campomanes, enyesado en el hospital tras una caída de caballo y atormentado por la idea de haberse quedado impotente. El equipo médico que atiende al paciente centra su atención en rehabilitarle el pene y se maravilla por su belleza: “blanca y hermosa como un tulipán cortado [...] y después dura como el cuerno poderoso de un toro, pero más bella aún: una escultura de mármol, de un mármol caliente y suave como yo no había tocado nunca” (164), según declara una de las enfermeras, la que consigue “espabilarle la pilila” (165).

La atracción por el sexo opuesto sigue constituyendo el elemento fundamental de la excitación sexual. En gran parte de las narraciones, la fuente del placer femenino está en la unión heterosexual, en la fusión con el Otro, una aspiración tanto carnal como espiritual, en la manera en que se manifiesta el deseo de salir de uno mismo y la esperanza de protegerse de la soledad. “Si por mí fuera”, —declara Beatriz— “me pasaría el día haciendo el amor, y no sólo porque me guste sino porque es entonces cuando parece que las cosas llegan al límite; cuando [...] huyo, salgo de mí, me hincho de luz y me aclaro, feliz y sin memoria” (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 29). El impulso sexual tiende a la totalidad, a la integración

de dos elementos dispares como pueden ser el hombre y la mujer – “Cielo y Tierra, Luz y Tinieblas, Vida y Muerte, Caos y Orden”, según imagina Beatriz la unión sexual con el hombre. Y aunque ésta pronto se le evidencie como utópica, Beatriz la percibe como una nostalgia del ideal llevado dentro, una vuelta a “un estado primordial, un estado de fuerza y autonomía anterior a lo masculino o a lo femenino, [...] una reunificación que sabía de partida imposible, mero deseo de fusión” (215). La relación sexual es entendida como una combinación de las energías corporales y espirituales que tienden hacia la alteridad, transformando el profundo interés por el otro en el apetito sexual. “El sexo es una experiencia mental y espiritual, un barrunto de fusión con el amante, una comunión de las almas realizada por vía genital” (117), sentencia Lucía en *La hija del caníbal* de Rosa Montero, agregando que el sexo despojado de la dimensión trascendente “es mal sexo, es sexo rutinario y gimnástico y mortecino, y siempre masturbatorio aunque se juegue a dos” (117).

La sexualidad concebida como el encuentro con el otro presupone una relación de igualdad en el dar y recibir, a nivel emocional y erótico. En este contexto, la actividad sexual alcanza el horizonte de amor y compromiso, no el amor romántico que manipula al otro, desfigurando los sentimientos en términos de poder, sino el *amor confluyente* (Giddens, 2004): un sentimiento activo que exige abrirse al otro con la capacidad de dar y experimentar la satisfacción sexual. En una *relación pura*, propia del *amor confluyente* —comenta Giddens— el cultivo de las habilidades sexuales es muy importante; con ellas se logra la meta de un placer sexual recíproco, un elemento clave en la cuestión de si la relación se consolida o disuelve. Al contrario que en el modelo del amor romántico, el *amor confluyente* no es necesariamente monógamo, en el sentido de la exclusividad, ni tampoco heterosexual¹⁹⁰. Lo que la pura relación implica

¹⁹⁰ Según señala Giddens, el *amor confluyente*, a diferencia del amor romántico, orientado hacia la pareja heterosexual, no tiene una relación específica con la heterosexualidad. Es una versión del amor fundamentada en el deseo básico de conocer los rasgos del otro, en la que la sexualidad de una persona es un factor que debe ser negociado como parte de una relación (Giddens, 2004: 65).

es la aceptación —por parte de cada miembro de la pareja hasta nuevo aviso— de que cada uno obtiene suficientes beneficios de la relación como para que merezca la pena continuarla (Giddens, 2004: 63-64).

En la relación de este tipo, la búsqueda de la satisfacción sexual se efectúa en un ambiente de complicidad y participación; la pasión originada en los sentidos puede llevar a la creación de lazos profundos que no son producto del romanticismo sino de la voluntad puesta en el esfuerzo de acercarse al Otro. “El amor viene haciendo el amor” (149), afirma Tina en *Entre amigas* de Laura Freixas. A su vez, Eli (su amiga) está convencida de que el placer sexual requiere estar enamorada. En este contexto, la relación sexual engarza con los valores del orden moral: es positiva cuando expresa el amor y negativa cuando está desligada del compromiso personal. A semejante conclusión llega el adolescente de la novela de Clara Sánchez, Fran, en una autorreflexión centrada en su propia promiscuidad: “follar siempre es algo complementario, no primordial, así que los tipos como yo que lo convertimos en lo fundamental somos preocupantes” (*Últimas noticias del paraíso*: 249).

La llamada “liberación sexual” que genera relaciones fugaces, aquel *amor líquido* (Bauman, 2005) que desvincula la sexualidad de cualquier compromiso e induce a centrar el interés del individuo exclusivamente en el disfrute sensual, puede resultar errónea y preocupante. “Si el sexo fuera una cuestión puramente carnal, no necesitaríamos a nadie” —dictamina Lucía apuntando a esta cualidad del erotismo que supone salir de uno mismo y vivir “el apasionado encuentro con el otro” (Rosa Montero, *La hija del caníbal*: 214). En la visión de la sexualidad propuesta por Montero y, según se puede comparar en la cita siguiente, también en la de Lucía Etxebarria, el acto sexual está dotado de energías poderosas que permiten trascender los límites del cuerpo para entrar en contacto con el universo, estar en todas partes a la vez, unirse a los principios cósmicos, etc. Nótese la coincidencia de imágenes en los dos textos cotejados, que remiten más a las tradiciones esotéricas de Oriente que al modelo de relación sexual establecido por la moral cristiana:

El sexo es un acto sobrehumano: la única ocasión en la que vencemos a la muerte. Fundimos con el otro y con el Todo, somos por un instante eternos e infinitos, polvo de estrellas y pata de cangrejo, magma incandescente y grano de azúcar. El cielo, si es que existe, sólo puede ser eso (Montero, *La hija del caníbal*: 214).

Aquel delirio, espejismo, aquel salirse del cuerpo para fundirse en el de otro, aquella pequeña muerte en vida, precursora de mil muertes y mil renacimientos más, contenía la posibilidad más sencilla de ver el Todo, de volver a entrar de nuevo en la luz blanca (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 533).

La sexualidad es por tanto una articulación del deseo de relación y de intimidad, así como la expresión de la satisfacción vivida en la unión con el otro. Si se fortalece con el amor, mejor, pero de ninguna manera se remite aquí al imaginario del amor romántico, ni siquiera del amor al hombre. Se trata de advertir en otro ser humano la alteridad que nos puede completar y potenciar. En la narrativa femenina actual, este complemento resulta ser, en ocasiones, otra mujer. Según ha señalado Giddens, la revolución en la vida íntima significó, además de la autonomía sexual de la mujer, un florecimiento de la homosexualidad, masculina y femenina. En la esfera erótica, los homosexuales de ambos sexos han establecido una nueva base que sobrepasa con mucho lo más ortodoxo (Giddens, 2004: 36).

«No distingo entre sexos»¹⁹¹

En representación de las mujeres cuyo deseo se orienta a otras mujeres emergió el lesbianismo, una comunidad y una práctica política centrada en exigir tolerancia a los modelos alternativos a la institución básica de la heterosexualidad. Los primeros actos de «salida del armario» y de asunción pública de la etiqueta de *lesbiana* se produjeron en España en la década de los 70. Hay que tener en cuenta, pues, que la representación de las relaciones de afecto entre mujeres, tanto en la

¹⁹¹ Lucía Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 213.

esfera política como cultural, cuenta con una tradición breve y modesta. La producción de textos ligados a la identidad lésbica, según sentencian los críticos (Osborne, 2006), en España se encuentra todavía en fase incipiente. Aunque algunos estudios (Urioste, 2000; Pilar Rodríguez, 2003; Everly, 2004; Pertusa Seva, 2005; Fariña Busto, 2006) hagan patente la existencia de autoras españolas interesadas en representar las relaciones lesbianas —Esther Tusquets, Ana María Moix, Carme Riera, Cristina Peri Rossi, Lucía Etxebarria, Luisa Etxenike—, entre los textos que conforman el corpus del presente trabajo, con la excepción de dos o tres autoras, no se plantea la problemática específica de las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres.

El mundo homoerótico femenino ha sido silenciado a lo largo de la historia. La invisibilidad de las actitudes lesbianas, marcadas por la misoginia, la homofobia, el sexismo, y las muestras generales de descalificación por desviarse de los modelos establecidos, representa un fenómeno social conocido que no pretendemos discutir aquí: baste con observar que el ocultamiento de la orientación homosexual en las mujeres está fuertemente arraigado en la cultura. Hasta hoy en día le resulta más difícil y por tanto menos común hacer pública su condición de homosexual a una mujer que a un hombre. Según Pilar Rodríguez (2003: 88), la falta de modelos de referencia está relacionada con el marcado estigma social que aún hoy conlleva la identidad lesbiana.

No obstante, es cada vez más notable el esfuerzo que algunos personajes lesbianos, auténticos y literarios, ponen en romper el aislamiento y la discriminación a la que están sometidos. En España, es en la época de la transición democrática cuando comienzan a sucederse los actos y las publicaciones que confieren una identidad y un nombre a las relaciones lesbianas (Pilar Rodríguez, 2003: 89). Las voces literarias del lesbianismo español existen y producen textos a partir del año 1975 pero incluso entonces, según apunta Kathryn Everly (2004: 299), carecen de apoyo y reconocimiento a nivel nacional.

La primera escritora en tratar abiertamente el tema de la homosexualidad femenina en la narrativa española fue Esther Tusquets. La trilogía iniciada con *El mismo mar de todos los veranos* [1978] supu-

so la primera muestra de la diferenciación sexual establecida a partir de la relación lesbiana. En esta novela, la heterosexualidad es entendida como una imposición de la sociedad patriarcal por lo que el lesbianismo no sólo expresa el deseo individual sino también una actitud de resistencia o rebeldía ante el orden social establecido. En oposición a su relación conyugal, limitadora y frustrante, la protagonista (y narradora) de la novela de Tusquets establece una relación íntima con otra mujer, una joven estudiante llamada Clara, que le permite descubrir la afinidad, el afecto, los placeres del cuerpo y el camino hacia su propia identidad. La mujer (desconocemos su nombre) vive un periodo de satisfacción y alivio. Sin embargo, resulta incapaz de mantener la relación. Al final de la novela, abandona este amor lesbiano que percibe como imposible, volviendo con el marido. No sólo defrauda a su amante sino que se traiciona a sí misma y la esperanza puesta en su propia emancipación. El amor lesbiano en esta novela se insinúa, se ofrece, pero no se cumple, marcado por una especie de maldición o, más bien, de impotencia.

Con independencia de su desenlace, el modelo del amor lesbiano propuesto por Tusquets funciona como una subversión de la norma, la «norma» de la heterosexualidad impuesta por el patriarcado¹⁹². La relación de afecto con otra mujer representa una forma de liberación de la presión social que encierra a las mujeres en los roles familiares, reproductivos y maternos. En este contexto, el lesbianismo puede ser considerado como un arma de reivindicación feminista que se opone al modelo de feminidad sujeto a los patrones tradicionales. Estas mujeres no quieren ser mujeres en el sentido que la cultura confiere al «ser mujer». La configuración más llamativa de su rechazo, observa Geraldine Nichols a propósito de las protagonistas de Esther Tusquets y Carmen Riera, es, precisamente,

¹⁹² La idea de la heterosexualidad entendida no como una opción natural sino como un imperativo del sistema inculcado a las mujeres a través de la sumisión, la violencia —física y simbólica (el concepto del amor romántico es un ejemplo)— está explorada en el famoso ensayo de Adrienne Rich “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. Versión española en Rich (1996b). Véase también *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* de Monique Wittig (2005 [1992]).

la erótica: algunas mujeres se niegan a cifrar su deseo en el hombre e inician la más subversiva de las relaciones sexuales, la lesbiana (Nichols, 1992: 36). La opción homosexual no tiene que ser innata, y mucho menos, exclusiva. Según apunta Germaine Greer (2000), una gran parte de las lesbianas han tenido experiencias heterosexuales. Quizás las mujeres pasan de la heterosexualidad a la homosexualidad porque rechazan la heterosexualidad como poco satisfactoria y de un modo consciente o inconsciente se hayan puesto a buscar otro tipo de amor. “Todo apunta hacia la subversiva afirmación de que el amor homosexual no es un sucedáneo ni una imitación del amor heterosexual, sino su negación más absoluta” (Greer, 2000: 369), una construcción social, un proyecto de sexualidad alternativo que, a diferencia del ideal masculino, no está centrado en el orgasmo, ni en la procreación, sino en la intimidad, la serenidad y la seguridad.

Antes de que este ideal se haga realidad, los textos reproducen la norma social del comportamiento sexual, es decir, la atracción y la interacción entre hombre y mujer. Las relaciones íntimas entre mujeres, si se incorporan al mundo de ficción, es muy poco común que ocupen el centro de la narración o que se conviertan en el núcleo argumental. Los críticos (Urioste, 2000; Pilar Rodríguez, 2003) destacan la escasa producción cultural con respecto a la disidencia sexual y la carencia de representaciones del lesbianismo en la literatura y el cine en España. Mientras que los derechos de los homosexuales —apunta Carmen de Urioste— son protegidos legalmente, su figuración en los medios de comunicación, en las artes, en la literatura y en la cultura en general, resulta deficitaria. Según la investigadora, esta ausencia de representación no puede ser entendida sino como una práctica más de control sociocultural ejercido por la cultura dominante, para la cual la aceptación de las sexualidades alternativas pone en entredicho sus propios fundamentos de dominación (Urioste, 2000: 123-125). A partir de esta perspectiva, las novelas de Lucía Etxebarria —que constituyen el objeto de estudio de Urioste—, así como las de Esther Tusquets, perfilan el lesbianismo como un fenómeno social, de ruptura con los roles tradicionales

femeninos y de rechazo al sistema que ha creado la bipolaridad masculino-femenino y la consiguiente heterosexualidad obligatoria.

Con la miel en los labios, novela de Esther Tusquets publicada en 1997, narra una historia de amor entre dos estudiantes a finales de la dictadura franquista. Las dos forman parte de una tertulia que se reúne en el bar de la universidad para tratar las ideas (izquierdistas) de esta época de bruscos cambios sociales y políticos. Su relación homosexual se sitúa por tanto en un determinado contexto histórico, en el ambiente universitario de Barcelona y en los círculos de la burguesía catalana supuestamente progresista, heredera de la legendaria “gauche divine”. Es una de las novelas femeninas que extiende lo individual hacia lo general, abriéndose, según observa Santos Sanz Villanueva, hacia un mayor reconocimiento de los problemas colectivos: “saca la historia del amor homosexual del implacable ensimismamiento en que se la encerraba hasta la fecha y la entronca en un análisis generacional” (Sanz Villanueva, 1998: 13). De hecho, Inés y Andrea no son la única pareja homosexual que integra el grupo de jóvenes universitarios. Hay un equivalente masculino, representado por el personaje de Xavier, un ex seminarista, tan promiscuo como fracasado, que vive “en un profundo desasosiego” (112).

A pesar de moverse en un entorno liberal y progresista, las mujeres no se atreven a hacer pública su relación. A Inés le atormentan las habladurías, las miradas, las posibles reacciones de la gente, del camarero, del taxista, de cualquiera que pueda sorprender los gestos cariñosos intercambiados con su amante, “pues sabía que iba a sentirse, aunque no existiera para ello razón, terriblemente avergonzada y humillada” (68). Al afecto y al deseo que la ligan a Andrea se imponen los sentimientos de inquietud y temor, el miedo a seguir “con tantas circunstancias en contra” (143). Inés resulta incapaz de entregarse totalmente a este amor inesperado, de vivirlo abiertamente, es decir, públicamente: “no estoy dispuesta, en ningún caso, a tomar una decisión que temo nos haría desgraciadas a las dos” (144).

Andrea es más fuerte y está más determinada a llevar a cabo esta relación, también ha hecho más conscientes sus ideas sobre el tema. A las preguntas de Inés, expone su ideal del amor, entendido

como afecto expreso y dirigido a otro ser, con independencia de sus características circunstanciales y por encima de la cuestión del género sexual:

[...] no se trata de que me gusten las mujeres, si es eso lo que piensas y lo que quieres saber. [...] Se trata de que me gustas tú, de que te amo a ti [...]. Y te habría amado fueras lo que fueras, sabes, daba igual que fueras hombre o mujer, te habría amado aunque hubieras sido un pez [...], te habría amado aunque hubieras sido un canguro, lo cual no presupone en absoluto que hubiera viajado a Australia para agenciarme una sofisticada y extensa galería de amantes marsupiales (Tusquets, *Con la miel en los labios*: 77-78).

Lo que intenta hacer entender a Inés es que la esencia de la relación amorosa no tiene que ver con la división entre lo femenino y lo masculino sino con la entrega y la apertura al otro ser. Andrea vive esta relación de forma apasionada, ávida de placer, embellecida por el amor, “encendida por dentro” (84). La vemos pasear, entusiasmada, por el paseo marítimo en Palma de Mallorca:

[...] las mejillas arreboladas y la mirada alternativamente abrasada y húmeda, en los ojos inmensos, y le destilan los labios miel, que le resbala casi visible por las comisuras de la boca si no está a su lado Inés para sorberla, para lamerla, cuidadosa y aplicada, y siente al caminar, o al realizar cualquier otro movimiento, todo su cuerpo vivo (84).

La exposición de su relación física está impregnada de un erotismo sutil, sensual, de rasgos poéticos, como si el cambio de opción sexual implicara también una transformación de los hábitos relacionales. Efectivamente, el erotismo de estas mujeres carece del aspecto combativo, del forcejeo y la agresión al cuerpo propios del imaginario tradicional, recreado por otras autoras o por la propia Tusquets¹⁹³. La relación homosexual ofrece nuevas opciones de actuación y nuevas imágenes de sexualidad que pasan de representar un acto de con-

¹⁹³ En la parte I.1 se ha examinado la relación de dominio-sumisión imperante en la práctica heterosexual según varios textos de autoras actuales, entre ellos el cuento de Esther Tusquets *Love story*. Véanse las páginas 107-108.

quista para encarnar un medio privilegiado de conocimiento y de expresión de los sentimientos. La primera tarde de intimidad entre las dos mujeres es muestra de una sensibilidad a flor de piel: el cabello de Andrea, sentada a los pies de su amante, “exhalaba perfume extraño, hecho de musgo y de frutos silvestres” (81) e Inés experimentó una emoción física tan intensa que al instante se dio cuenta de que “se le llenaban los ojos de lágrimas y de que estaba temblando y de que le faltaba el aire” (81). Cuando llegan a realizar el acto sexual, en el suelo de un camarote en el barco que las lleva a Palma de Mallorca, están enardecidas pero no violentas, exhiben el deseo pero no permiten que haya ansiedad, “se abrazan y besan y acarician incansables, voraces, pero sin urgencia” (75). Además del amor y de la felicidad, han descubierto ambas “la genuina ternura” (92). Las caricias corporales se regalan recíprocamente en la intimidad y en el equilibrio, con la intención de gozar y dar placer, en un ritmo pausado, en medio de risas y bromas. Tras una tarde de amor, Andrea rodea el cuerpo de su amante y “la mece luego en sus brazos como a una niña” (97).

Las dos son conscientes de que están viviendo un momento mágico de disfrute y satisfacción. Declara Andrea: “Sé que esto que sentimos, esto que tenemos entre las manos —tibio y suave y frágil y tiernísimo como un cachorrillo recién nacido— es la felicidad” (90). En su visión de las cosas, la felicidad equivale al amor (cumplido). Los personajes de Tusquets, como apunta Alicia Redondo, necesitan esta atadura amorosa. No se trata, sin embargo, de ninguna manera, del modelo duradero del amor romántico:

El amor en las novelas de Tusquets, aparece unido a momentos concretos del presente, es pasajero, y, sin embargo, es absoluto mientras se está viviendo; aparece, pues, como si no tuviera límites en el espacio del presente y sin embargo, claramente limitado en el futuro, un amor sin barreras hoy, pero también sin mañana, y que se da siempre entre mujeres (Redondo, 2004: 19-20).

Este amor siempre acaba de forma trágica, marcado por la imposibilidad, la desilusión y la certeza del abandono. Con la voz de Ricard, amigo universitario que acabará casándose con Inés, se

expresa aquí el convencimiento común de que una historia de mujeres “no tenía nunca, y menos cuando aparecía el varón adecuado, mayor trascendencia” (197). Como antes en *El mismo mar de todos los veranos*, ahora en esta novela escrita veinte años más tarde, vemos romperse el lazo erótico y afectivo entre dos mujeres para quienes esta experiencia de intimidad homosexual supuso una vía de complacencia y (auto) conocimiento. El fracaso se alza como consecuencia de las insuficiencias en la misma relación, pero también del temor a la diferencia, a ser diferente, y por ende, estigmatizado.

En otras autoras contemporáneas que incorporan el homoerotismo femenino a su creación literaria, la relación sexual con otra mujer aparece como una opción, liberada o por lo menos inmune al estigma que la sociedad impone sobre las lesbianas. En general, las escritoras de las generaciones posteriores a la de Tusquets, cuando deciden introducir el tema de la homosexualidad femenina, lo asumen con más libertad y naturalidad, apuntando a que muchas mujeres sienten o han sentido deseos homosexuales y han participado de esta forma de actividad sexual. Así pues a Ruth, por ejemplo, la protagonista de la novela de Lucía Etxebarria, “también le gustaban las mujeres (*algunas* mujeres), y se había acostado con una o dos en sus tiempos promiscuos de la universidad, antes de conocer a Beau” (*De todo lo visible y lo invisible*: 96).

En Marina Mayoral, encontramos las mismas imágenes de intimidad erótica entre mujeres que exploran y disfrutan del placer sexual en un ambiente de confianza y seguridad. Blanca y Helena en *Recóndita armonía* acceden a las prácticas homoeróticas para conocer las diferentes formas de lograr el goce pero sin reconocerse como lesbianas. Las experiencias homosexuales representan aquí uno de los caminos posibles del erotismo, tan válido como el heterosexual, y no se plantean en términos de identidad, ni exclusividad, ni siquiera de amor. En el caso de las relaciones entre mujeres —señala Mónica Álvarez Pérez en su artículo dedicado a la narrativa de Marina Mayoral— observamos que se difuminan los límites entre amor y amistad. El homoerotismo (para Álvarez Pérez, el lesbianismo) supone un paso más en el conocimiento entre ellas, una

auténtica “hermandad espiritual” (Álvarez Pérez, 2002: 258). Excluir la sexualidad de su relación, según afirma Blanca, “no tenía demasiado sentido, era sólo una servidumbre a las normas sociales y religiosas” (168). Las protagonistas de *Recóndita armonía* conciben sus contactos íntimos como una más entre las muy variadas formas de conocer el placer y de conocerse a sí mismas. Su comportamiento homosexual se caracteriza por la ternura, la confianza en el trato, la complacencia estética. Blanca afirma que simplemente le gustaba ver a su amiga desnuda, admirarla, acariciarla y, finalmente, darle placer: “Sentir cómo sus pezones crecían en mi boca y su sexo se humedecía y se abría poco a poco, y cómo llegaba al final y se abandonaba después a una tranquila languidez” (170). Todo ello sin olvidarse de la opción heterosexual o incluso confesando no haber experimentado nunca con Helena “el violento ramalazo de deseo que algunos hombres me hacían sentir con su sola presencia” (172). La conclusión al respecto es que en el sexo se echa de menos un atributo masculino que “bien usado, es en verdad insustituible, por muy buena voluntad que Helena pusiese en el empeño” (175).

En la narrativa de Mayoral, la experiencia homosexual no pretende identificarse con el amor, más bien con la amistad y la confianza. Se reivindica la libertad femenina para expresar y satisfacer el deseo en sus múltiples variantes. Esto exige una resignificación del término *lesbiano/lesbiana* hacia una perspectiva más amplia y dinámica. A propósito de *Recóndita armonía*, Carmen Servén Díez comenta certeramente que

[...] las dos amigas comparten un código de comportamiento extraño a las restricciones convencionales pero capaz de consolidar un vínculo cálido, leal y constante entre mujeres; un vínculo que discurre por cauces ajenos, no antagónicos ni afines, a otros lazos afectivos que ambas mantienen. De manera que lo que propone este relato [...] no es una relación entre lesbianas sino un vínculo ancho y sólido entre amigas, un vínculo con significado propio e independiente de las relaciones intersexuales que cada una de ellas decida establecer (Servén Díez, 1998: 243).

Al plantear las prácticas homeróticas por encima de la división genérico-sexual tradicional y por encima de las relaciones con valor

de exclusividad, Mayoral permite a sus personajes femeninos disfrutar del sexo con libertad, una vez éste ha sido desatado de las convenciones sociales y conforme al deseo individual. En el cuento *Antes que el tiempo muera*, observamos una de estas escenas en que las mujeres se entregan al placer intuitivamente, se deleitan del sexo con otra mujer sin tomar en consideración los motivos, las posibles consecuencias, y el «qué dirán». Doña Sofi (a la que llaman doña Safo) permite que la empleada de su salón de masajes le ofrezca unos momentos de goce. La joven Carmiña no sabe quién era Safo de Lesbos pero entiende y comparte con la dueña el gusto por las mujeres. Ninguna de ellas pretende conquistar ni atar a nadie, ni siquiera buscan amantes, “una amiga más bien, que la acompañase; alguien con quien hablar de libros, de poesía, de música” (82). Mientras conversan, Carmiña le hace el masaje: “los dedos se deslizaban cuidadosos y hábiles por la abertura húmeda. [...] Doña Sofi abrió las piernas para dejar sitio a la cabeza de Carmiña” (86).

Entre las autoras que asumen e integran en su narrativa la opción sexual lesbiana cabe destacar a Lucía Etxebarria. Sus textos proponen una reconsideración general de los patrones sexuales: se cuestionan los esquemas jerárquicos, binarios y heteronormativos. En atención al deseo sexual femenino, se construyen nuevos modelos de referencia que incluyen la orientación lesbiana no como una anomalía o desviación sino como una forma más de expresar el amor y vivir el placer. Incorporando a mujeres lesbianas o bisexuales a sus textos narrativos, Etxebarria consigue una mayor visibilidad del fenómeno, antes estigmatizado o silenciado por inconcebible.

En la órbita de sus personajes principales siempre encontramos a parejas lesbianas: Gema y Line en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* o dos intelectuales norteamericanas que investigan sobre el género en *Un milagro en equilibrio*, entre otras. La pareja lesbiana está representada con la complejidad de cualquier relación emotiva y sexual, en todo lo que compone un vínculo profundo: el compromiso emocional, el diálogo, el contacto corporal. El aspecto relevante reside en analizar el deseo homoerótico de forma abierta, no como pasión secreta sino como modelo legítimo de satisfacción, amorosa y erótica. En *Nosotras que no somos como las demás*, María encuentra en el contac-

to homosexual con Lilian, su compañera de piso en Edimburgo, el desahogo que suprime la ansiedad en que ha estado viviendo tras una serie de aventuras (heterosexuales) frustrantes. Lilian, a diferencia de los hombres conocidos por María, sabe ocuparse del cuerpo de su amante: “Los labios sobre el estómago, la lengua culebreando con rapidez entre los muslos” (128). En los brazos de Lilian, María no sólo disfruta de un gran placer; en un estado de plenitud sexual conoce la satisfacción y la alegría que genera una pasión cumplida. Finalmente María es, como Lilian, “la mujer que desea, la mujer que desea ser” (129). Mientras que los amantes masculinos la hicieron sentirse codiciada en términos de objeto sexual, con Lilian “volvió a ser persona” (130). La experiencia homosexual, lejos de manifestarse como una identificación lesbiana, le sirve para hacer acopio de fuerzas y superar los disgustos experimentados fuera de esta relación.

No obstante, según afirma la propia autora en una entrevista, los homosexuales, y en particular las lesbianas, siguen sufriendo el desprecio y la discriminación por parte de la sociedad, reacia a admitir conductas sexuales disidentes. “Por mucho que ahora se suponga que la situación está normalizada, la mayoría de la sociedad no ve la relación homosexual como normal” (Etxebarria, 2007b). Esto repercute en la ocultación de la orientación lesbiana en muchas mujeres que no se atreven a “salir del armario” y asumir su sexualidad alternativa. La hermana mediana de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Rosa, es una de estas lesbianas disimuladas. Ejecutiva independiente, dinámica y supuestamente autosuficiente, vive adicta al prozac, en un estado de permanente insatisfacción, reprimiendo sus profundos deseos. Su feminismo, y posiblemente el lesbianismo, surgieron a raíz de la desilusión y la disconformidad con el mundo patriarcal y con los hombres que ha conocido, esa “generación de niños grandes que no pueden entender que yo no pienso dedicarme a arreglar la casa ni a cuidarlos ni a sustituir a su madre” (53). Rosa es un ejemplo de “lesbiana en el armario”; su problema —apunta Carmen de Urioste (2000: 129)— se debe a la carencia de modelos culturales lesbianos que le sirvan de orientación y en los cuales las lesbianas dejen de ser consideradas como marginales.

Por otro lado, según observa Lucía Etxebarria en la entrevista mencionada, la opción homosexual, precisamente por carecer de los esquemas preconcebidos, ofrece la oportunidad de establecer relaciones más libres e imaginativas. Para Etxebarria, el lesbianismo es resultado de la libre elección de la opción sexual y como tal merece el más absoluto respeto.

Yo defiendo la total libertad del individuo, la capacidad y el derecho de vivir la vida de acuerdo a los imperativos de su propia naturaleza y no a los de la sociedad o la familia. Lo cual incluye, por supuesto, la libertad de amar por encima de etiquetas de género (Etxebarria, 2007b).

En *Beatriz y los cuerpos celestes*, la escritora sitúa el tema lesbiano en el núcleo del argumento, creando un espacio donde “no sólo se permite lo «prohibido», sino que se lo celebra” (Everly, 2004: 297). Beatriz considera que el amor no tiene género. En la relación afectiva, no importa la categoría sino la esencia, “la irrepetible combinación de hidrógeno, helio, oxígeno, metano, neón, argón, carbono, azufre, silicio y hierro que hace a una persona diferente de todas las otras” (191). Beatriz asume su orientación homosexual de manera abierta, sin excluir otras opciones, señalando que puede amar a hombres y mujeres, y que no distingue entre sexos: “yo nací persona y amé a personas” (215). Durante una temporada, tiene a la vez un amante masculino y una novia lesbiana. Es en esta segunda relación con Caitlin (Cat) donde experimenta la plenitud del amor y su poder transfigurador. La novela culmina con su ofrecimiento incondicional a la amante escocesa.

El deseo homoerótico encarnado en Beatriz y algunas otras —pero no tan numerosas— protagonistas de la escritura femenina significa una subversión de los esquemas tradicionales de la expresión afectiva y sexual, otorgando a los textos en cuestión un carácter transgresor. La representación cultural del lesbianismo hace patente y proporciona una mayor visibilidad al fenómeno social que aunque esté legalmente reconocido, sigue siendo silenciado y reprimido.

Con la exploración de los modelos sexuales opcionales, alternativos, las autoras citadas abren la posibilidad de superar las limita-

ciones impuestas por el patriarcado, basadas en el deseo heterosexual y en una serie de conceptos institucionalizados, tales como el amor romántico, el matrimonio, la familia y la maternidad, que convierten a la mujer en un objeto de seducción, uso sexual y reproducción. Aunque la disidencia sexual no forme parte del imaginario común —hemos visto en la primera parte del presente trabajo cómo muchas escritoras configuran sus textos en función del sistema tradicional, disimulando las opciones alternativas, incluido el deseo homosexual— las escritoras evocadas en este capítulo y de forma particular Esther Tusquets, Lucía Etxebarria, Marina Mayoral y Almudena Grandes rompen con los moldes dominantes y optan por una sexualidad plástica, plural, multiforme, al margen de los esquemas establecidos. En sus textos, las mujeres están representadas como seres sexuales, que analizan el deseo de forma consciente y disponen de sus cuerpos con libertad, como sujetos y no objetos del placer erótico. Indudablemente, esta configuración refleja los cambios sociales, una flexibilización de las costumbres, impensable para las mujeres de generaciones anteriores. Tal como señala Giddens (2004: 165), la sexualidad es un terreno fundamental de lucha política y un medio de emancipación. La autonomía alcanzada debería llevar a la *democratización radical* de la vida de las personas:

La democratización implicada en la transformación de la intimidad incluye, aunque también lo trasciende, el “pluralismo radical”. No hay límites a la actividad sexual, salvo los incluidos en el principio de la autonomía y los establecidos por las normas negociadas de la pura relación. La emancipación sexual consiste en integrar la sexualidad plástica con el proyecto reflexivo del ego personal (Giddens, 2004: 176).

Esta idea del pluralismo radical está plasmada en los textos de las autoras que transcriben la vivencia de lo erótico en múltiples expresiones, excediendo las normas establecidas por el sistema. La exploración y la reconsideración de la sexualidad desde el punto de vista femenino contribuyen a la creación de nuevos espacios y nuevas fórmulas para la expresión del deseo, tantas veces reprimido en la historia de la cultura.

«Confío en ti. Confía en mí»¹⁹⁴: los lazos femeninos

Les amis de l'étranger, à part les belles âmes qui se sentent obligées de faire le bien,
ne sauraient être que ceux qui se sentent étrangers à eux-mêmes.

Julia Kristeva

La comunicación y las relaciones que las mujeres establecen entre sí no han sido, hasta ahora, temas recurrentes en la literatura. Tradicionalmente, la mujer ha sido representada en función de su relación con el hombre, como esposa, amante, madre, etc. y la satisfacción femenina ha estado vinculada al éxito amoroso o maternal. Salvo contadas autoras que textualizaron la amistad y la solidaridad de las mujeres¹⁹⁵, los vínculos femeninos en la literatura española se han visto desatendidos.

Una de las primeras novelas que enfoca el tema de la amistad entre mujeres como elemento fundamental es *Nada*, de Carmen Laforet. La protagonista del relato pone más esfuerzo en el cultivo de la relación con Ena, su amiga, que en el desarrollo de un posible

¹⁹⁴ Fanny Rubio, *Un razón de amor*: 151.

¹⁹⁵ Lisa Vollendorf (2005: 121) pone el ejemplo de María de Zayas, autora del Siglo de Oro que representó las comunidades exclusivamente femeninas como antídotos en una sociedad dominada por los hombres.

vínculo sentimental. La constancia en la amistad resulta benéfica: al final de la novela, Ena saca a su amiga de su situación abrumadora para irse juntas a vivir a Madrid.

En la literatura de la democracia, varias escritoras recogen y enriquecen la temática de los lazos femeninos con perspectivas contemporáneas, incluida la relación lesbiana¹⁹⁶. La amistad femenina recibe un trato individualizado, centrado en los sujetos que componen el vínculo, y, por otra parte, adquiere una dimensión simbólica de hermandad o fraternidad entre mujeres, en algunas ocasiones llamada *sororidad*, un derivado utilizado para dar nombre a los proyectos de alianza y solidaridad femeninas establecidas a base de la experiencia común de opresión y marginalización.

La narrativa femenina actual explora el entorno femenino como no se ha hecho nunca antes. Las diversas relaciones entre mujeres ocupan un lugar clave en el desarrollo de los relatos que ahora configuran a sus personajes femeninos también como amigas, hermanas, compañeras; se encarna en la ficción el amor homosexual, la hermandad (biológica y política), la amistad y la solidaridad femeninas, la mencionada sororidad; se problematiza la relación entre madres e hijas o los sentimientos de envidia, competencia y rivalidad que se establecen entre mujeres en determinadas circunstancias. Los relatos que resaltan la necesidad de buscar confianza y autoridad en otras mujeres constituyen exponentes ideales del concepto del orden simbólico de la madre (Muraro, 1994) que propone encomendarse a otras mujeres para apoyarse y crecer mutuamente.

«La figura de la otra»¹⁹⁷

Además del aludido conflicto entre madres e hijas, no se ofrecen muchos ejemplos de enfrentamientos entre personajes femeninos,

¹⁹⁶ Las representaciones narrativas de la relación homosexual femenina han sido objeto de estudio en el capítulo anterior (III.2).

¹⁹⁷ Lucía Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 98.

en contra del estereotipo según el cual las mujeres mantienen una gran rivalidad entre sí, principalmente para conseguir los favores masculinos. Son muy poco frecuentes los relatos que exponen una competición ocasionada por los celos. En el cuento de Cristina Fernández Cubas *La mujer de verde*, que podría constituir un ejemplo, la envidia que sufre una ejecutiva al sospechar que su propia secretaria tiene amores con Eduardo (supuesto amante de la primera), adopta la forma de una alucinación con conductas delirantes (manías, intento de asesinato). Este aspecto irreal o fantástico convierte *La mujer de verde* —en palabras de Juan Antonio Masoliver Ródenas— “en un relato de desdoblamiento, de locura y de terror, drama de destrucción y autodestrucción” (Masoliver Ródenas, 2004: 410), lo que no significa que deje de vislumbrarse la angustia de la protagonista generada por el temor a perder al hombre a causa de otra mujer más joven. Sin lugar a dudas, las presiones estéticas que la sociedad ejerce sobre las mujeres constituyen un factor aislador, una fuente de desunión entre las mujeres. Raquel Santiso Sanz observa al respecto que esta búsqueda de la juventud, la belleza y la delgadez hace primar la competencia entre mujeres frente a la solidaridad, además de provocar sentimientos negativos como la vulnerabilidad, la inseguridad y la baja autoestima (Santiso Sanz, 2001: 242). De manera similar, reflexiona Andrea en la novela de Tusquets, *Con la miel en los labios*, cuando admite que nunca se ha llevado bien con las mujeres o, más bien, que ellas no se han llevado bien con ella, “siempre estableciendo relaciones competitivas o temiendo que les quite los maridos y los novios” (161). En contraposición con esta visión del colectivo femenino enfrentado a causa de los hombres, se manifiesta Inés, su amiga, que reconoce haberlo considerado siempre “una patraña, una de tantas falacias inventadas por los varones, la tesis según la cual las mujeres no pueden mantener relaciones importantes de amistad [...] entre ellas porque priman siempre en estas relaciones los celos, la competitividad, la envidia” (161). A Inés le desagradea oír una opinión semejante de la boca de Andrea, a la que había considerado abierta y progresista. De todos modos, el desarrollo de la novela, así como el conjunto de los textos analiza-

dos, contradicen el tópico en cuestión y abundan en la capacidad femenina para el apoyo y la consideración mutuas.

Donde sí permanece un ambiente de hostilidad entre mujeres es en el entorno familiar. Como se ha puesto de relieve, en la sociedad patriarcal la familia constituye un espacio de control y sometimiento. Algunas mujeres, principalmente madres pero también hermanas mayores, tías (recuérdese la emblemática tía Angustias de la novela de Laforet) u otras mujeres de la familia, actúan como guardianas del sistema, en defensa de la autoridad masculina, de las conductas jerárquicas y de la moral tradicional, y, por tanto, en contra de sus hijas, hermanas, parientes insumisas, todas aquellas mujeres que manifiesten la rebeldía o la disidencia con respecto a las normas del sistema impuesto. El patriarcado no podría funcionar sin la colaboración femenina, con lo cual en el grupo familiar se desenvuelve una verdadera lucha de la mujer contra la mujer. Su exponente más relevante es el conflicto entre madre e hija¹⁹⁸, pero la complicidad con el sistema se manifiesta igualmente en la pasividad o el silencio mantenidos ante una realidad que oprime o perjudica a otras mujeres. La hermana de Zarza en *El corazón del tártaro* de Rosa Montero se niega a admitir que tanto Zarza como ella misma sufrieron abuso sexual por parte de su padre. Las hermanas, víctimas de abuso, experimentan sentimientos confusos y abrumadores. Sin embargo, mientras Zarza considera imprescindible reconocer lo ocurrido para recuperar el control de su vida, Martina persiste en su negativa a concienciar los hechos. “No quieres acordarte de lo que sucedió porque es mucho más cómodo ignorarlo” (204), le reprocha su hermana desengañada y abandonada en su esfuerzo de sobreponerse a los efectos de su pasado traumático. Cabe subrayar también que en la situación de abuso, las hermanas quedaron desprotegidas por parte de una madre retirada en la enfermedad y, finalmente, suicida. A Martina le parece “una indecencia tener niños pequeños y matarse” (205). Zarza demuestra más empatía considerando que no se puede juzgar a un ser sufriente y enfermo y, por tanto, incapaz de dirigir su propia vida.

¹⁹⁸ Tema de análisis en la parte II.2.

Zarza y Martina representan un recurso bastante frecuente de enfrentamiento de dos tipos femeninos antitéticos en las figuras de las hermanas¹⁹⁹. Una exposición semejante la encontramos en las novelas de Lucía Etxebarria, *Amor, curiosidad prozac y dudas* o *De todo lo visible y lo invisible* donde Ruth, contrapuesta al personaje de su hermana Judith, está además enfrentada a Biotxa con la que rivaliza por conseguir el amor de Juan.

Ruth y Biotxa representan dos modelos de feminidad totalmente contrarios. Mientras Ruth es auténtica y atrevida, amante de la libertad que aspira ante todo a ser ella misma, Biotxa exhibe las cualidades consideradas como tradicionalmente femeninas: es sumisa y contenida, dispuesta a renunciar a su propia voluntad para satisfacer al hombre. Su deseo es convertirse en esposa y ama de casa.

Ruth se ve obligada a definirse por contraste a esa novia oficial de Juan (Ruth es su amante). En su condición de mujer independiente, siente una profunda aversión por “todas las consecuencias que se equiparaban en su cultura al concepto de feminidad” (174), es decir, la dependencia del hombre, el victimismo, la obligación de tener que esconder su libido y sus deseos. En el devenir de la narración, Juan tendrá que elegir entre la convencional y pasiva Biotxa y el misterio que implica Ruth, mujer destemplada, demoníaca, y, sin embargo, muy atrayente.

En el cuento de Almudena Grandes *Modelos de mujer* se juxtaponen los conceptos de belleza y de inteligencia, encarnados en dos mujeres, Eva y Lola, que rivalizan por el amor de un cineasta ruso. Además de la eterna búsqueda de la aceptación masculina, las protagonistas de este relato constituyen exponentes perfectas de las inquietudes y desavenencias generadas en las mujeres por la competencia. Tal como anotan en su artículo Carmen Núñez Esteban y Neus Samblancat Miranda, la imposición de un modelo de belleza femenina conduce a la rivalidad y la enemistad que distancian a las mujeres y hacen que pierdan fuerza como colectivo social. Grandes plantea por tanto un tema de alcance político: “el antagonismo pro-

¹⁹⁹ He aludido a este fenómeno en la parte I.1 (págs. 114-115) y volveré sobre ello en el apartado siguiente.

piciado por el poder redunda en beneficio de éste” (Núñez Esteban & Samblancat Miranda, 1998: 143). Como bien ilustra a su vez Maruja Torres, las mujeres se disponen a rivalizar de forma espontánea, sirviéndose habitualmente de los accesorios del ámbito de la belleza, juventud, etc. Judit, en la novela *Mientras vivimos*, movida por una ambición desenfrenada de hacerse escritora, abusa de la generosidad de su anfitriona, artista en crisis, Regina Dalmau. Ésta, enfrentada a la joven y exuberante Judit, parece hundirse en el abatimiento provocado por el paso de los años, la falta de éxito, etc. La recuperación viene de parte de otra mujer, antigua maestra y protectora de Regina, muerta desde hace tiempo. El legado de Teresa centrado en la dignidad y autoafirmación femenina confiere a las dos mujeres una energía transformadora que convierte su rivalidad en una alianza. Para Lydia Masanet, el texto de Torres enfatiza el modelo de amor basado en la hermandad femenina, “que es innovador y poderoso al subrayar que la mujer como ente existencial no está sola, forma parte de una identidad colectiva que la apoya y la refuerza” (Masanet, 2005: 302-303). Efectivamente, el deseo de solidaridad femenina se revela como factor fundamental en la conversión de las dos mujeres que al final de la novela se reconfortan con proyectos nuevos. Regina Dalmau decide volcar la experiencia vivida con Judit en la creación de un relato.

«Su hermana, su reverso»²⁰⁰

La situación entre hermanas es especial debido a las relaciones de familiaridad que generan las expectativas de confianza, solidaridad y apoyo recíprocos. Por otra parte, en el mundo occidental, tal como afirma Germaine Greer (2000), no ha habido una tradición de hermandad entre mujeres: “A lo largo de toda la historia, las mujeres nacidas en una misma familia la han abandonado al casarse y su relación primaria ha sido a partir de ese momento la de esposa, primero, y a continuación, la de madre” (2000: 349). Las mujeres,

²⁰⁰ Lucía Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 33.

por tanto, no disponen de modelos culturales que les puedan servir de ejemplos, con lo cual la relación entre hermanas —sigo a Greer (2000: 349)— con demasiada frecuencia degenera para convertirse en una rivalidad.

En las novelas, la hermana muchas veces representa la faceta opuesta al perfil de la protagonista, un modelo femenino contrario o diferente que provoca un conflicto de valores a ser discutido en el texto. Lo hemos visto en *El corazón del tártaro* en las figuras de Zarza y Marina y lo podemos contemplar en muchas otras narraciones, como por ejemplo, en *De todo lo visible y lo invisible*, *Amor curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria o *Queda la noche* de Soledad Puértolas. Es interesante observar dos líneas de destino (o más: en *Amor curiosidad, prozac y dudas* son tres hermanas) que salen del mismo punto y sin embargo eligen caminos distintos, se bifurcan y se distancian para generar identidades y aspiraciones diferentes. La disparidad entre las hermanas puede tener carácter meramente demostrativo o, cuando el antagonismo se agudiza, adquirir tintes conflictivos.

Zarza y Martina en *El corazón del tártaro* no consiguen unirse en el intento de superar el trauma del abuso sexual. Las hermanas están reflejadas como personajes totalmente antitéticos. Martina reproduce el modelo femenino convencional —el matrimonio burgués, la estabilidad, el bienestar— opuesto a los ideales de Zarza. “Martina personificaba todo lo que Zarza detestaba [...], la típica ama de casa de clase alta, un prototipo insulso y plano” (206). A pesar de los esfuerzos de Zarza por ganarse la confianza de su hermana mayor que implicaría la denuncia del abuso y la consiguiente descarga de los recuerdos perturbadores, no se produce la reconciliación ni la catarsis anheladas. En su lugar, Zarza escuchará de parte de su hermana: “Venimos de una familia desgraciada, pero ahora vosotros ya no sois mi familia” (204).

En *Queda la noche* de Soledad Puértolas, es también la hermana (Raquel) la que representa el modelo alternativo a la situación vital de la protagonista (Aurora). En lugar de la inestabilidad emocional de Aurora, Raquel tiene la seguridad del matrimonio y, en vez de la soledad, la familia. Otra cosa es que esta vida tradicional buscada

por Raquel desemboque en la insatisfacción y el abatimiento con necesidad de tratamiento psiquiátrico. Lo cierto es que cada una de las hermanas percibe a la otra como posible opción a su propia trayectoria vital y, como observa con perspicacia Gonzalo Navajas, ambas yerran, ya que “proyectan en el otro lo que su deseo no puede impulsarlas a realizar por sí mismas” (Navajas, 1996a: 113).

Son también antagonistas las hermanas Judith y Ruth en la novela de Lucía Etxebarria *De todo lo visible y lo invisible*. “Cada hermana encarnaba un mundo, una opción de vida, cada una creía en su propia verdad y vivía en su realidad particular” (81). Los caminos que han seguido son tan dispares que Ruth tiene la impresión de funcionar en una “dimensión alternativa” (33). Otra vez la hermana mayor reproduce el modelo contra el cual la menor se ha rebelado. La discrepancia es tal que hace imposible el diálogo y el cariño del que ambas están tan necesitadas (han perdido a la madre). Ruth es incapaz de aceptar y entender las elecciones de Judith que someten a la mujer a una vida en servidumbre. Los pasos de su hermana “le resultaban a Ruth tan extraños como si provinieran de una cultura diferente, sita a miles de leguas de distancia, en algún archipiélago remoto” (81). No obstante, bajo la incompreensión mutua, pervive el afecto. Desde el fondo de su depresión, después de tragarse una caja de pastillas en un intento de quitarse la vida, Ruth coge el teléfono para decirle a Judith que la quiere. Ésta percibe enseguida el abismo del que llega la voz de su hermana —“Un escalofrío de alarma le heló el espinazo” (293)— y corre a su casa para llegar en el momento justo de salvarla. Las hermanas parecen separadas por los roles sociales y al mismo tiempo unidas por un profundo vínculo afectivo que tan sólo resuena en situaciones críticas, liberado por la emoción.

De una manera similar, adjudicando tres modelos de feminidad diferentes a tres hermanas —en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*— consigue Etxebarria discutir la configuración de la identidad femenina en una época de cambios y dar relevancia a este lazo fundamental que supone, o debería suponer, la hermandad de sangre. Ana, Rosa y Cristina llevan unas vidas totalmente dispares: Ana es ama de casa, Rosa una alta ejecutiva, y Cristina, una joven rebelde

que vive de espaldas al mundo del éxito y de los convencionalismos y, por tanto, en oposición a la vida elegida por sus hermanas. El antagonismo se perfila de forma más patente entre la intransigente Cristina y Ana, a la que la primera llama “mi hermana la pija” (86). Resulta sintomático que el conflicto no se produzca entre las personas sino entre los modelos vitales que encarnan. Cristina aborrece y desprecia la realidad que llena la vida de Ana: la familia, la cocina, la moda, la decoración de la casa, etc. A su parecer, son espacios que limitan la libertad personal y reducen las opciones de vida. Como muy bien ha puesto de manifiesto Catherine Orsini-Saillet, las hermanas en las novelas de Etxebarria “son dos productos de la misma educación, en la versión sumisa y en la versión rebelde” (Orsini-Saillet, 2003: 15). El acercamiento y la comprensión sólo pueden producirse cuando una de ellas consigue romper el molde y librarse de las convenciones. Es lo que ocurre en esta primera novela de la escritora cuando Ana, recuperándose de la depresión, decide separarse de su marido y empezar una vida autónoma. Con ello, a pesar del antagonismo manifiesto en el principio, las hermanas logran aproximarse o, incluso, hacerse amigas. Según apunta al respecto de esta narración Lydia Masanet, el proyecto de solidaridad final entre las hermanas refuerza la autoafirmación femenina independiente del hombre, con lo cual el texto se inscribe en el proyecto colectivo de sororidad (Masanet, 2005: 304-305). Las relaciones entre hermanas constituyen el paradigma de los lazos femeninos. La comunicación y el vínculo establecido en este primer espacio de la familia puede y debe ser considerado como indicio de las posibles actitudes de respeto y apoyo recíproco que durante tanto tiempo las mujeres se han negado a sí mismas.

«Agárrate a mí»²⁰¹

Los relatos de las escritoras contemporáneas ponen de manifiesto que las mujeres saben y pueden apoyarse entre sí. El hábito de

²⁰¹ Carmen Martín Gaité, *Lo raro es vivir*: 206.

intercambiar experiencias, de aprender unas de otras y afirmarse mutuamente, practicado históricamente por las mujeres en torno a las labores de costura, bordados, etc., propio de la tradición oral, está emergiendo ahora en las páginas de la literatura, que ofrece un espacio alternativo para tejer vínculos femeninos. En los textos, las mujeres llegan a ser protectoras, confidentes, cuidadoras, benefactoras o herederas de otras mujeres a las que brindan asistencia y solidaridad. Se apoyan en los momentos de crisis y abatimiento, frecuentemente provocados por los hombres.

En la narrativa de Adelaida García Morales, las mujeres establecen vínculos de apoyo justamente en respuesta a las agresiones del mundo patriarcal. Para superar la violencia, física o simbólica, experimentada en sus relaciones con los hombres, recurren a otras mujeres. De este modo, Ariadna —en *El legado de Amparo*— traicionada por un amante malévolo, encuentra a Amparo, mujer mayor necesitada de asistencia con la que llega a crear un grado significativo de intimidad. En un ambiente de sosiego y entendimiento, ambas mujeres se desvelan sus secretos dolorosos. Amparo decide legar a su asistente una cantidad de dinero que le permita vivir con mayor autonomía cuando su empleadora haya muerto.

De modo semejante, en un acto desinteresado de apoyo, Estrella (en el cuento *Agustina*) acoge en su casa a una desconocida llegada a Sevilla en busca de cobijo, o Emilia (en el cuento *Virginia*), conmovida por la desgracia de su vecina, se esfuerza por sacarla del pozo causado por un amor frustrado. Todos estos relatos se atienen al mismo esquema donde las mujeres, desilusionadas y defraudadas por sus amores, se vuelven unas hacia otras, algunas sumidas en la desesperación y otras apegadas a la esperanza de “llegar al olvido [...], construir una vida nueva y serena que le resultara habitable” (118), según desea Emilia en el cuento *Virginia*. La misma Virginia, a pesar de las gestiones de su vecina por quitarle el mal de ojo, no consigue sobreponerse al amor desgraciado, y termina suicidándose. Su historia queda plasmada como una advertencia dirigida a todas aquellas mujeres que prescinden de la vida propia (en el caso de Virginia: de la propia vida) en favor de unas fantasías

enfermizas que acaban dañando su salud. Sin embargo, lo que posee un extraordinario valor de lo expuesto en estas narraciones es la disponibilidad de las mujeres para prestar apoyo a otras mujeres, para crear ambientes de respeto y comprensión, estimulantes para desarrollar vínculos positivos. Esta práctica de intercambio de vivencias, de confianza y de entrega entre mujeres, se inscribe en el proyecto de sororidad así como en el de *affidamento* que según las feministas italianas de la Escuela de Milán (Muraro 1994, Cigarini 1996), significa afirmarse en los valores femeninos a través de un acto de encomienda a otras mujeres.

La complicidad femenina es también un motivo recurrente en la obra de Carmen Martín Gaité. En sus novelas tardías —*Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa*—, el nexo femenino representa un factor fundamental sobre el que se organiza el argumento y actúan los personajes. Hemos visto cómo Sofía y Mariana se refugian en la intimidad de su amistad recuperada tras treinta años vividos (sufridos) por separado. Ya mayores las dos, marcadas por el cansancio y la desilusión, estas mujeres consiguen reavivar su antigua relación recuperando a la vez la pasión por el diálogo, el deseo de escribir y un cariño hacia el otro y hacia la vida misma. *Nubosidad variable* es un homenaje a la amistad femenina surgida a raíz de un pasado común pero también a raíz de la experiencia —compartida por todas las mujeres— de ansiedad, de angustia, y de frustración generalizada por una vida vivida de forma diferente a la anhelada. “«¡Ay, compañera de mi alma!»”, evoca Mariana la frase de las coplas flamencas para constatar resignada: “Sofía, compañerita que fuiste de mi alma, por más vueltas que le demos, todo es soledad” (130). Estas mujeres se necesitan para aliviarse de las penas acumuladas y dar rienda suelta a los sentimientos de fracaso, al desaliento: “necesito llorar, desahogarme contigo” (315), declara Mariana en una de las cartas dirigidas a Sofía. Al final de la novela las mujeres se reúnen en un chiringuito de la playa donde permanecen tres días charlando, “sus rostros [...] iluminados por un resplandor interno de serenidad” (391). Con *Nubosidad variable*, Martín Gaité hace resaltar la energía del vínculo femenino y su dinámica

transformadora capaz de renovar el potencial personal de las mujeres y liberarlas de la sujeción en la que frecuentemente han estado viviendo. Sofía decide separarse de su marido y Mariana consigue sobreponerse al espejismo del amor romántico. Ambas rescatan también su antigua afición por la escritura. Tal como anota Jacqueline Cruz al respecto de esta novela: “gracias a la solidaridad femenina y a la renuncia a los ideales (falaces) impuestos por el orden patriarcal, la mujer puede asumir la *autoría* de, y la *autoridad* sobre, su vida y su obra” (Cruz, 1995: 141).

En las posteriores *Lo raro es vivir* e *Irse de casa*, las mujeres acuden directamente al amparo de otras mujeres. La protagonista de la primera de las novelas, Águeda, no tiene reparo en desahogarse con su jefa y, por otra parte, sirve de auxilio y de confidente a Rosa, profesora de arte y pintora frustrada en apuros. Águeda despliega todas las virtudes del compañerismo femenino: la delicadeza, la sencillez, la cordialidad, la paciencia, el cariño, la solidaridad: “—Si quieres contarme algo, cuéntamelo, y si no, nada. Pero yo te quiero mucho, de verdad, y siento que estés mal. Ojalá pudiera hacer algo por ti” (192). Y es más que eso: conmovida por los infortunios de Rosa, Águeda le ofrece su ayuda profesional y el alojamiento en casa de su madre. Rosa acepta los gestos de su amiga con naturalidad y agradecimiento. Se integra plenamente en este nuevo núcleo femenino, de manera que cuando muere la madre de Águeda, parece más deprimida que la propia hija, la cual, una vez más, se dispone a prestarle consuelo: “—No nos hundimos, ¿sabes?”— le dice al oído. “Estamos saliendo. Y ella nos guía. Agárrate a mí” (206).

El fundamento de este ofrecimiento a otras mujeres es la generosidad, entendida como una postura de comprensión y de entrega, propia del proyecto literario femenino. En una de las presentaciones más incisivas de la narrativa de mujeres en la España actual, Alicia Redondo apunta a la “honda raíz ética que la sostiene”, convirtiéndose muchas veces en “el motivo central de la misma, algo que las autoras definen como: autenticidad, solidaridad, dar voz a los silenciados, etc.” (Redondo, 2004: 37). Así pues, a las quejas personales de la narradora de *Un milagro en equilibrio* le sigue una re-

flexión sobre las condiciones de opresión que siguen padeciendo las mujeres en otras partes del mundo:

Al fin y al cabo no me estaba muriendo de hambre, no había nacido en Tailandia, donde mi padre me habría vendido a un burdel de Bangkok por menos de quinientos dólares; ni en Nigeria, donde podrían haberme lapidado por adúltera; ni en Somalia, donde me habrían extirpado el clítoris a los once años; ni en Afganistán, donde no me habrían dejado enseñar ni mi rostro por el implacable burka [...] (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 137).

Las mujeres, unidas por la experiencia de la opresión y la marginación, necesitan reconstruir los vínculos femeninos y ubicarse en un linaje —personal, familiar, nacional y cultural— de las mujeres. La literatura constituye un espacio idóneo para recrear estos posibles mundos o redes femeninas. Buen ejemplo de ello es la mencionada novela de Maruja Torres *Mientras vivimos*, donde queda recreada la historia de mujeres que se sienten en deuda con otras mujeres. Regina Dalmau, novelista cincuentona en crisis de ideas, rememora la figura de Teresa, su maestra y protectora, cuyas cartas descubre ahora, muchos años después de su muerte. La lectura de la correspondencia le hace ver no sólo la calidad humana y la generosidad de esta antigua amante de su padre sino, sobre todo, el compromiso personal desde el cual Teresa había dedicado tiempo y esfuerzo para que Regina, huérfana de madre, recibiera la educación y los recursos necesarios para emanciparse. Al leer las cartas recuperadas de Teresa, Regina empieza a entender y a asumir tardíamente la ofrenda de esta mujer. Sus escritos parecen una declaración de amor maternal:

[...] la peculiar variante de maternidad a que se verían abocadas las mujeres como ellas, las mujeres solas de este fin de siglo que no podían dejar de transmitir su herencia. Mujeres que escogían a mujeres para mantener intacta la cadena, y que creaban vínculos de amor y perdón tan fuertes como el mandato de la sangre (Torres, *Mientras vivimos*: 189).

El legado de Teresa consiste en que las mujeres sepan reconocerse como sujetos, invertir en el lazo femenino y valerse por sí mis-

mas, más allá de las dependencias o favores del hombre. Cuando Regina comprende la entrega asombrosa de Teresa, decide transmitirle a su vez a Judit: “Quiero ayudarla. [...] Deseo que aproveche el tiempo que pase conmigo para cultivarse, para encarrilar su vida” (228). La joven aprendiz de la escritora, para quien Regina es “guía y estrella” (15), estará más que feliz.

Resulta interesante mencionar que la historia contada tiene su antecedente en la biografía de la propia Torres, quien había encontrado en su juventud a una maestra y protectora en la figura de Carmen Kurtz²⁰². “Ella me cambió la vida”, confiesa Maruja Torres en una entrevista. “Ella me animó a escribir y luego se convirtió en mi maestra. Para una niña que nace en el seno de una familia no sólo humilde sino inculta como fue la mía, en un barrio en donde los libros no existían, conocerla fue lo mejor que me podía haber pasado” (Torres, 2001). Carmen Kurtz había percibido el talento de la joven Torres: la colocó en un periódico y la animó a escribir. El personaje de Teresa en *Mientras vivimos* está basado en esta gran escritora española infantil y juvenil y representa —en palabras de la propia autora— “esa ética que Carmen tuvo y que nos transmitió a sus discípulas” (Torres, 2000).

Ahora Regina incita a su discípula, Judit, a que tenga el valor que ella misma no tuvo de enfrentarse a lo más íntimo (y lo más penoso) de su condición de ser mujer. La expresión del desencanto y la búsqueda de su propia esencia han de guiar su proyecto literario entendido como una exposición del destino femenino de todas aquellas mujeres que no han podido o no han sabido hablar por sí mismas:

Sé valiente, hazme caso. No seas como yo, que he retratado muy bien el exterior, pero nunca he intentado asomarme a mis barrancos. [...] puede que, algún día, nuestra historia te dé material para una novela en la que la protagonista sea una mujer de verdad y no un estereotipo. Antes tendrás que averiguar quién eres, bucear en ti y en tus raíces, ser auté-

²⁰² Carmen Kurtz (1911-1999), novelista y autora de literatura infantil, galardonada con el Premio Planeta en 1956 por *El desconocido*.

ntica. [...] Sé tu misma. No te fíes de los aduladores, ni sigas las modas. Encuentra tu fuerza dentro de ti, canaliza tu rabia, la rabia de las mujeres (Torres, *Mientras vivimos*: 253).

El discurso de Regina, pronunciado en la escena de desahogo frente a Judit, implica algo sustancial: la mujer, y de modo especial la mujer escritora, es llamada a manifestar su descontento, a contar “la furia de las mujeres, nuestra rabia de ser, nuestra amargura” (225). La literatura de mujer ha de fomentar la solidaridad femenina surgida a raíz de la experiencia común y del esfuerzo compartido abocado a la emancipación. Es preciso que las mujeres se ofrezcan apoyo y que superen el antagonismo y la rivalidad filtrados en ellas de generación en generación. Las mujeres pueden llegar a ser amigas entrañables.

«¡Ay, compañera de mi alma!»²⁰³

La amistad femenina, a diferencia del tópico según el cual deja vencerse por la rivalidad, en los textos en cuestión, sobrevive a las adversidades y posibles envidias. En ocasiones, el lazo que une a las amigas llega a ser “duradero e indestructible” (168), según confiesa Blanca, la narradora de *Recóndita armonía* de Marina Mayoral, novela centrada en el desarrollo de la amistad de dos mujeres, desde la adolescencia hasta la muerte de una de ellas. El libro de Mayoral lleva una dedicatoria: “A mis amigas, más constantes que mis amores” (7) y da fe de que la amistad femenina tiene un gran valor de camaradería y solidaridad, además de la profunda atracción que las mujeres pueden ejercer entre sí. La relación de Blanca y Helena nace de la fascinación mutua, estimulante para crear y mantener un vínculo íntimo: “Me hacía confidencias que me sobresaltaban por lo que suponían de confianza, de apertura a los rincones más íntimos de su persona y vida” (32), rememora Blanca los principios de su amistad. Es curioso señalar que las jóvenes amigas son bien diferen-

²⁰³ Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable*: 130.

tes. Su apariencia física, su carácter (extravertido el de Helena y más bien reservado el de Blanca), su estatus social (Blanca es huérfana y Helena pertenece a una familia noble y acomodada) las sitúan en modelos antagónicos, exclusivos. Sin embargo, en vez de rivalizar, las muchachas buscan complementarse. El atractivo mutuo se convierte en la base de una relación de profundo afecto que incluye el contacto físico y las vivencias homoeróticas. La alianza de las muchachas —observa a su vez Carmen Servén-Díez— les otorga el ánimo y la energía para ir en contra de las normas de la sociedad patriarcal, más atrevidas en sus posturas: “Las dos amigas comparten un código de comportamiento extraño a las restricciones convencionales pero capaz de consolidar un vínculo cálido, leal y constante entre mujeres; un vínculo que discurre por cauces ajenos, no antagónicos ni afines, a otros lazos afectivos que ambas mantienen” (Servén Díez, 1998: 243). Lo que une a Blanca y a Helena es el modo común de sentir y acercar el mundo y una manera especial de vivir su relación, en la que la sinceridad y la entrega promueven la fascinación.

En clave diferente se configura la relación de dos mujeres en la novela de Laura Freixas con el significativo título *Entre amigas*, de la que ya hablé en capítulos anteriores a propósito de la oposición en la narrativa de los modelos de vida familiar e independiente. Eli y Tina, unidas en la juventud por “esa adoración ingenua, embobada, narcisista, que las mujeres son capaces de sentir unas por otras” (23), veinte años más tarde encarnan dos modelos antitéticos de identidad femenina: una es esposa, madre y ama de casa a tiempo completo que ha dejado el trabajo para poder criar a los hijos, mientras que la otra ha sacrificado la vida familiar para poder satisfacer sus aspiraciones artísticas. Es pintora pero no se siente realizada en su vida personal. Su encuentro, motivado por una exposición de Tina, no resulta una experiencia armónica ni complementaria, como ocurrió en el caso de Blanca y Helena, sino una confrontación de dos visiones de feminidad que se discuten a lo largo del texto. Aunque en un principio Eli manifieste cierta envidia frente a la libertad vital de la que disfruta su amiga, el perfil del personaje de Tina,

marcado por las frustraciones y los disgustos de índole personal, le hace perder la ilusión y contradice sus propias elecciones. Sin embargo, a pesar de este componente polémico, la relación de las dos mujeres mantiene su valor como un espacio de reflexión, de intercambio de ideas y experiencias. Esta confrontación femenina no tiene nada de agresión, es constructiva y dialogante: “Lo que quiero es poder hablar como sólo hablo con ella: de todo, de nada, de lo que salga” (155), afirma Eli en más de una ocasión. Al reconstruir este vínculo femenino sostenido a pesar de las diferencias, Laura Freixas hace patente la capacidad de las mujeres para negociar y redefinir las cosas en el diálogo o, por lo menos, de someterlas a debate. Tal como se encarna en esta novela, la amistad femenina, aun si está marcada por la controversia, no constituye en ningún momento una relación entre rivales sino una discusión de las alternativas.

En muchas otras narraciones se ve recreado este espacio de confianza, complicidad y diálogo femeninos, que se manifiesta como la mejor (a veces, la única) manera de afrontar situaciones de crisis. “¿Viviremos siempre así? [...] ¿por qué esta vida nos produce tristeza?” (Soledad Puértolas, *Una vida inesperada*), se preguntan dos mujeres en una urbanización de la periferia, reunidas para cuestionarse su situación y superar la sensación de estar presas en sus casas con jardines: “No éramos felices ninguna de las dos y nos pasábamos las horas diciéndolo, reclamando algo” (110). Este vínculo que mantiene la narradora con Clara, y con otras mujeres en otros espacios exclusivamente femeninos (por ejemplo, en los vestuarios de la piscina), representa la afinidad de las mujeres, “una hermandad muy básica”, según afirma la propia Puértolas (1998). La escritora ahonda en este fenómeno de la amistad femenina, de modo que los lazos entre mujeres, después de las relaciones con hombres, pasan a representar el tema por excelencia de sus novelas: “Es muy interesante el tema de la amistad femenina, para mí es algo esencial en la vida. [...] tengo una naturalidad y una complicidad con muchas mujeres que no tengo con los hombres. Eso me parece completamente natural” (Puértolas, 1998). En la evocada novela, *Una vida*

inesperada, la escritora desarrolla el tema de una amistad defraudada donde, en referencia a la figura de una antigua amiga de la narradora, Olga Francines, queda manifiesta una gran carga emotiva del afecto y, después, del dolor producido por el desengaño.

Los textos considerados enfocan la amistad femenina como un valor esencial y dan mucha relevancia a las muestras de apoyo y cariño que las mujeres se ofrecen mutuamente. En *Melocotones helados* de Espido Freire, Blanca, sumida en una serie de fracasos vitales y enferma de anorexia, tiene a su lado a la incondicional Elsa para combatir los ataques y las secuelas de su malestar. Las protagonistas de Lucía Etxebarria viven rodeadas de otras mujeres que las acompañan a todas partes —a la feria del libro, al hospital para asistir al parto— como es el caso de Eva en *Un milagro en equilibrio*. Como se ha venido comentando, varias novelas están protagonizadas por amigas: *Recóndita armonía* de Marina Mayoral, *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité, *Entre amigas* de Laura Freixas, *Una vida inesperada* de Soledad Puértolas, *Beatriz y los cuerpos celestes* y *Nosotras que no somos como las demás* de Lucía Etxebarria, *Con la miel en los labios* de Esther Tusquets, *Atlas de geografía humana* de Almudena Grandes. En esta última novela Fran acompaña a su amiga a abortar. En una escena desgarradora, cuando las dos mujeres esperan el trance cogidas de la mano, nace una sensación de entendimiento profundo y de complicidad. “Aquella fue la primera vez que me llamó amiga” (256), recuerda Fran, reconociendo haber alcanzado una gran intimidad generada por la empatía. La capacidad de reconocer y sentir las emociones de su amiga le permitió acompañarla en el momento crítico (y en los días que vinieron después), pero también la hizo partícipe de su duelo: “ella intentando en vano recobrase a sí misma, llorando todavía, yo contemplándola y reprochándome por dentro mi incapacidad para ayudarla” (257).

En estas líneas de actuación generosa y comprensiva, se inscriben también las mujeres de pueblo, las hadas, las brujas, las hechiceras, las mujeres sencillas pero sabias y conocedoras de muchos secretos, a las que nuestras protagonistas (siempre educadas) conocen en función de asistentes, secretarias, cocineras, etc. Así pues,

a Amparo, maltratada por su marido (García Morales, *El legado de Amparo*), le asiste y consuela su criada, Adora, otra de las mujeres solidarias de la prosa de García Morales. A su vez, Blanca, en *Recóndita armonía* de Mayoral, agradece a las amas que servían en la casa de su tío el haberle transmitido la sabiduría del mundo rural (galego). Gabriela (Aldecoa, *Historia de una maestra*) recibe de las mujeres del pueblo una lección de compromiso feminista: para cambiar las cosas hay que actuar: “—Ustedes, las que han estudiado, mucho predicar pero a la hora de dar trigo, ¿qué? Ni trigo, ni ejemplo ni nada. ¡Pobres mujeres!” (175). En *Bella y oscura*, en el personaje de Airelai, la diosa-niña educada “en la lengua primordial, la de la sustancia de las cosas” (84), Rosa Montero encarna la magia y la sabiduría del linaje femenino. La enana conserva y utiliza los poderes y secretos recibidos a través de una Vieja Sabia para influir en las personas. Además de usar la magia, Airelai participa a otras mujeres del hecho de que todas ellas poseen, aunque no lo sepan, una fuerza innata, un poder que “es el poder del tránsito a la vida y a la muerte, de la sangre y de lo que carece de palabras” (131). En el imaginario de esta y otras novelas femeninas, las mujeres apoyadas por otras mujeres, con magia o sin magia, muchas veces por la simple disposición a escuchar los problemas, adquieren fuerza para dominar su propio destino, lo cual genera, a su vez, posturas de solidaridad y de hermanamiento, o mejor dicho, de sororidad entre el género femenino, tantas veces representado como antagonista en el pasado.

«Allí estaban ellas»²⁰⁴

Otra dimensión relevante del proyecto de sororidad es la recuperación de las figuras femeninas reconocidas como precursoras en la tarea de emancipar a las mujeres en el espacio social y textual. Se trata de descubrir y aproximar a todas aquellas madres y hermanas

²⁰⁴ Lucía Etxebarria, *La letra futura*: 358.

simbólicas que precedieron a las autoras actuales en el proceso de instalar la voz femenina en la cultura, y de manera particular, en el universo literario. La recuperación y la reinterpretación de estas figuras simbólicas permite inscribirlas en la historia universal y favorece la creación de una tradición propia de las mujeres basada en el linaje femenino. Es también significativo su impacto en el proceso de generar la independencia de las mujeres respecto al modelo tradicional. Según afirma María José Gámez Fuentes, en alusión a las prácticas feministas de Virginia Woolf o Sandra Gilbert y Susan Gubar, “el descubrimiento de «madres» simbólicas precedentes en el campo de la historia y la cultura es crucial para la autodeterminación de la mujer” (Gámez Fuentes, 2000: 212). A través de esta alianza establecida en el espacio textual, las autoras actuales pretenden inscribirse a sí mismas en la sucesión histórica de aquellas mujeres que tuvieron suficiente talento y confianza en sí mismas como para salir del anonimato y hablar con su propia voz.

En la galería de las heroínas recuperadas para la tradición femenina están los personajes históricos —mujeres reales—, así como personajes míticos, legendarios y figuras literarias que remiten a narraciones concretas para destacar determinadas posturas. La evocación de estas figuras culturales saca a luz el registro de una experiencia. Como precisa Janina Abramowska, eminente investigadora de la tradición europea, en el fragmento de su libro dedicado a las series temáticas: “El protagonista es único y excepcional pero la experiencia codificada en su historia tiene carácter universal” (Abramowska, 1995: 37).

En las narraciones de las escritoras españolas aparece una serie de figuras femeninas significativas para el acervo cultural europeo, con las que las protagonistas contemporáneas entablan una peculiar relación. Ruth (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*), sumida en la angustia y un obsesivo deseo de abandonarlo todo, ojea un libro de la pintora italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi en el que aparecen imágenes emblemáticas de mujeres malvadas, desgraciadas, perpetuadas en situaciones trágicas de crimen, sufrimiento o suicidio:

Salomé con la cabeza de san Juan, Judit con la de Holofernes, Lucrecia clavándose un puñal en un seno blanco, redondo, perfecto [...], Lucrecia palpándose el pezón como quien se masturba, con una expresión tal de placer concentrado en su rostro que cualquiera desearía ser puñal, ese falo dominado por la mano de Lucrecia, falo sin soporte, sin sentimiento, sin hombre tras de él que pueda estropear el momento perfecto del último placer, del placer supremo, de la perfecta fusión entre Eros y Tánatos. Y, por fin, llegó la lámina de Cleopatra, desnuda, perfecta, hermosa, yaciente, la expresión orgásmica de tranquilidad y gozo absolutos, sujetando al áspid, la serpiente, el sexo, el pecado, justo a la altura del pubis [...] (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*: 268–269).

Ruth estudia las pinturas acompañada de los sentimientos de dolor y desesperanza, y encuentra en los retratos de estas mujeres una realidad de extrema angustia, temor y desesperación, parecida a la suya, de manera que su deseo de muerte se acentúa. En otro momento de la misma novela, cuando Ruth experimenta la tensión de la espera, la narración la identifica con otro personaje mítico-literario, describiéndola como “una Penélope silente y ermitaña, víctima de su Ítaca privada” (346).

Para contemplar la pervivencia de algunas figuras culturales en el discurso narrativo actual, basta recurrir al índice de algunas obras; en *El siglo de las mujeres* de Nuria Amat —por poner un ejemplo—, los capítulos remiten respectivamente a las figuras de Cleopatra, Sherezade, Carmen, Brunilda, Judith e Hipatia...²⁰⁵

Entre las figuras históricas evocadas sobresalen las mujeres rebeldes, innovadoras, revolucionarias... en una palabra, las protagonistas de la emancipación. Se trata de pensadoras, luchadoras y escritoras que en un pasado reivindicaron los derechos de libertad en ámbitos diversos de la vida, y de forma especial, en el ámbito de la creación. Alicia Redondo, en su repaso de la escritura femenina

²⁰⁵ De modo similar, se evocan y reinterpretan las figuras femeninas en la crítica literaria feminista. A manera de ilustración: en *Figuras de mujer*, Rosa de Diego y Lydia Vázquez (2002) analizan las distintas identidades femeninas encarnadas en los personajes de Alicia, Lolita, Carmen, Salomé, Orlando, Madame Bovary, pero también en las funciones que confieren la identificación, tales como Madre, Libertina, Escritora.

en la España actual, comenta a propósito de esta práctica de descubrir y rehabilitar a las heroínas, que las novelistas actuales suelen trasladar a estas figuras históricas los problemas y las preocupaciones actuales, así como la propia búsqueda de identidad personal, intentando encontrar una explicación o una analogía con su situación presente (Redondo, 2004: 21-22). En este sentido, la mencionada Ruth de *De todo lo visible y lo invisible* habla con fascinación de Juana de Arco, con la que solía identificarse de pequeña: “ella también se sentía hombre en un cuerpo de mujer; ella también ansiaba salir a guerrear dentro de una armadura” (128).

Resulta también sintomática la práctica feminista de cuestionar las representaciones culturales arquetípicas codificadas en los mitos, leyendas, fábulas y cuentos tradicionales. Las autoras contemporáneas reinterpretan y reescriben estas narraciones clásicas desde una perspectiva renovadora²⁰⁶, muchas veces desvelando su carácter discriminatorio para la mujer. Por otro lado, descubren y recuperan para el discurso literario a las figuras femeninas importantes en su época y sin embargo marginadas o silenciadas por la cultura oficial. Una de las más destacadas en este contexto es la figura de Lilith, primera esposa de Adán, al igual que él creada con arcilla, el arquetipo de la mujer rebelde e independiente, símbolo de la liberación sexual y de la lucha feminista contra el patriarcado. Como patrona de la subversión, Lilith amadrina muchas iniciativas feministas, tanto en el ámbito literario como fuera de él²⁰⁷. Las escritoras la convierten en el icono de la emancipación y cuestionan la tradición religiosa que había negado su existencia:

²⁰⁶ Buen ejemplo de la reinterpretación contemporánea de los cuentos de hadas son las novelas: *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité (1990, Madrid: Siruela) o *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui (2007, Barcelona: Anagrama).

²⁰⁷ Varios proyectos femeninos quieren ver en la figura de Lilith a la patrona de las aspiraciones, vitales y artísticas, de las mujeres. A modo de ejemplo: *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay (1990) habla de los orígenes de la imagen de la *femme fatale* en el arte y *A la sombra de Lilith: en busca de la igualdad perdida* de Carmen Posadas y Sophie Courgeon (2004) recorre la historia de la discriminación de la mujer (incluye historias de mujeres concretas resistentes a las prácticas patriarcales).

[...] a los que escribieron la Biblia no les gustó el primer relato de la creación del hombre. Para subrayar la necesaria sumisión de la mujer al hombre inventaron la figura de Eva, creada a partir de la costilla de Adán, que fue seducida por la serpiente y se convirtió por ello en la responsable de todos los males de sus descendientes (Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*: 295).

Eva pasa a representar el reverso de la libertad encarnada por Lilith: mujer sumisa, portadora del pecado y del vergonzoso sentimiento de culpabilidad con el que tanto se ha torturado a las mujeres. Cuando la protagonista de *Un milagro en equilibrio* elige el nombre para su hija recién nacida, busca un nombre pagano:

Te quedaste con Amanda y no fuiste Eva, y las gracias sean dadas a tu padre, porque Eva es nombre de suplantadora, porque es la sumisa que le quitó su puesto a la primera esposa, a aquella Lilith que no nació de la costilla de Adán, la que fue creada a la vez que su compañero y modelada a partir del mismo barro [...], a aquella Lilith a la que un Dios padre masculino y vengativo expulsó del Paraíso [...] (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 149-150).

La primera novela de la escritora, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, termina con una llamada a asumir el legado de Lilith. No obstante, en su catálogo de las figuras femeninas fuertes e influyentes aparecen algunas mujeres que “se colaron entre las páginas de la Biblia y demostraron que no eran el apéndice de nadie” (296): Débora, Atalía, Betsabé, Ester y Judit. Demostraron que era posible conseguir sus objetivos aun en la realidad patriarcal del mundo bíblico ya que: “Fortaleza significa, sobre todo, aguantar, no romperse. Es una virtud femenina” (296).

A las heroínas bíblicas, les siguen las literarias, evocadas en un plano referencial, instructivo, polémico y, ocasionalmente, irónico, desde la Dama de las Camelias, a la que queda comparada Blanca en *Recóndita armonía* de Mayoral, hasta Ana Ozores, Emma Bovary o Ana Karenina que forman el marco referencial para la descripción de Ruth en *De todo lo visible y lo invisible* de Etxebarria. Ana Karenina regresa como símbolo del amor trágico y de un destino que las mu-

jeros contemporáneas prefieren evitar: “No quiero terminar como Ana Karenina” (Martín Gaité, *Nubosidad variable*: 171) declara Sofía a Guillermo, un antiguo novio que le hace insinuaciones amorosas cuando ella ya está casada. Las lecturas compartidas permiten a las mujeres, protagonistas de los textos que analizamos, identificar y comunicar a través de las figuras literarias sus propias experiencias ya que “lo mismo en los libros que en la vida real” (123) se afrontan situaciones críticas y estados de perplejidad como los de *Casa de muñecas* de Ibsen, que la protagonista de Martín Gaité leyó siendo adolescente, rebelándose “contra el destino de aquella pobre Nora y de tantas Noras de carne y hueso que fue conociendo” (Martín Gaité, *Irse de casa*: 123).

Donde se percibe una auténtica afinidad y reconocimiento es en las alusiones a otras mujeres escritoras. A través de los textos actuales, se efectúa una verdadera conmemoración y homenaje a las predecesoras, a las madres literarias que posibilitaron “el paso de la sumisión a la celebración” —en palabras de María Jesús Fariña Busto— “las madres generadoras de estímulos, transmisoras de insumisión, impulsoras de deseo” (Fariña Busto, 2004: 152).

Las palabras de otras autoras son reconocidas por los personajes de las narradoras actuales “como algo propio” (Montero, *El corazón del tártaro*: 49), como expresión convincente y conmovedora de sus propias vivencias y sentimientos. En esta línea, Zarza, al leer los versos escritos por Alejandra Pizarnik justo antes de su muerte suicida, descubre una afinidad emocional con la poeta argentina e intuye que las realidades vividas por ambas mujeres “debieron ser lugares equivalentes, infiernos paralelos, pesadillas conectadas” (49). Las protagonistas de la narrativa femenina se identifican con otras mujeres —autoras y figuras literarias— y encaminan sus pasos a sus huellas textuales para entender sus sentimientos, para (auto)reconocerse y, en ocasiones como ésta, unirse en la pena.

En esta clave, Rosa Regás dedica su novela *Azul* —“esta historia que le pertenece” (7)— a Alfonsina Storni, otra poeta argentina que se suicidó entrando en el mar, y que además queda recordada, junto a Virginia Woolf, en *Nosotras que no somos como las demás* de Lucía

Etxebarria. En este libro, Raquel, que fantasea con “algún suicido decorativo” (171), imagina directamente: “arrojarse al puerto con piedras en los bolsillos, como Virginia Woolf, con el cabello suelto y trenzado de flores cual Ofelia” (171). Y también Rosa, la ejecutiva frustrada de la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, cuando le invade el deseo de quitarse la vida, evoca a Virginia Woolf, como vimos en el capítulo dedicado a la crisis femenina²⁰⁸. Esta destacada escritora británica aparece en casi todas las novelas de Lucía Etxebarria (y en varias de otras autoras). Eva, en *Un milagro en equilibrio*, admite haber estado obsesionada con Woolf, haber leído primero todas sus novelas y después todo lo que se había escrito sobre ella. La escritora o, según el caso, la narradora, suele referirse a Woolf para dar más evidencia a sus planteamientos, y la menciona explícitamente: “Ya lo dijo mi admirada Virginia” (Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*: 367). Asimismo Regina (Torres, *Mientras vivimos*) confiesa haberse incorporado de joven “a la corte de adoradoras de Virginia Woolf” (88).

Las citas-epígrafe que encabezan los libros o las diferentes partes de los mismos frecuentemente provienen de las plumas de otras mujeres. En *Malena es un nombre de tango* (Grandes) son las de Emily Brontë, Katherine Anne Porter y Marina Tsvietáieva, y en *Beatriz y los cuerpos celestes* (Etxebarria), donde cada capítulo va precedido de una cita femenina, las autoras elegidas son Marguerite Yourcenar, Naomi Wolf, la bíblica Ruth, Christina Georgina Rossetti, Jeanette Winterson, Donna Tartt y Cristina Peri Rossi. Es una práctica textual que, por una parte, rinde homenaje a las predecesoras en el arte de la escritura y, por otra, afirma a las propias autoras en una tradición que integra los testimonios femeninos. De este modo, las escritoras, o las protagonistas, como precisa Almudena del Olmo Iturriarte en su artículo dedicado a la novela de Grandes, alcanzan una perspectiva que se afianza “a través del reconocimiento posible en otras voces de mujeres escuchadas en la tradición literaria” que, a diferencia de la literatura misma que según Grandes y según la

²⁰⁸ Véase la parte II.1. Pág. 221.

autora del artículo es una sola, “sin duda sí es femenina y sí es diferencial con respecto a la masculina” (Olmo Iturriarte, 2002: 284).

Resulta interesante señalar cómo Beatriz, asistente a un seminario dedicado a la literatura femenina, enumera a sus autoras favoritas, eliminando los apellidos: “Había leído en su día a las escritoras que admiraba, a Virginia, a Jean, a Djuna, a Dorothy, a Jane, a Carson, a Sylvia, a Charlotte, a Doris” (Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: 191). La intervención de Beatriz tiene el valor simbólico de cuestionar la tradición que respeta únicamente la genealogía masculina. Además, al mencionar a las escritoras únicamente con sus nombres propios, Beatriz consigue la complicidad y el ambiente familiar de un círculo de amigas. En situaciones críticas, esta afinidad se acentúa: antes de tomar una dosis letal de pastillas, Ruth (Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*) rememora los versos de Sylvia Plath y Anne Sexton, dos autoras suicidas que registraron en su día el testimonio estremecedor de su tormento.

En su obra ensayística, Lucía Etxebarria expone explícitamente las influencias y su agradecimiento a varias escritoras que le han enseñado un mundo (femenino) autónomo, más allá de las imposiciones sociales y de los roles asignados arbitrariamente a las mujeres:

Yo siempre me sentí atraída por historias de mujeres y rechacé instintivamente todas aquéllas que de una manera o de otra ninguneasen o directamente insultasen a mi género. Debo agradecerle a numerosas escritoras (las Brönte, Jane Austen, Colette, Jane Bowles, Jean Rhys, Carson McCullers, Doris Lessing, Ana María Matute, Ángela Figueras Aymerich, y así hasta muchas, muchas más de cincuenta) el haberme permitido reafirmarme en mis principios. Si yo me sentía disconforme con la rígida educación católica y el ambiente ultraconservador que viví en mi primera infancia y adolescencia, si me sentía como enterrada viva bajo las imposiciones de la tribu, la literatura femenina me enseñó que existía y siempre había existido un nutrido grupo de heterodoxas, que yo no era un bicho raro, como tantos y tantas se empeñaban en calificarme. Y si digo ambiente ultraconservador es porque vivía y todavía vivo en mi querida España, esta España mía, esta España nuestra

de la mantilla y la pandereta, que se obstina en cerrar la mente a la imaginación y el corazón a la experiencia, en esta España farisaica siempre empeñada en parapetarse contra lo diferente (Etxebarria, 2003: 104).

Entre las referencias literarias a la tradición femenina en España, encontramos los nombres de Carmen Laforet —*Nada* es una de las primeras novelas que Sofía recomienda a Mariana en *Nubosidad variable* (216) de Carmen Martín Gaité—, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, mencionadas en *Recóndita armonía* junto a Madame Curie y “otras mujeres célebres, como Sara Berndhardt y Matahari” (52); también a Carmen Kurtz, en la antes comentada *Mientras vivimos* de Maruja Torres, donde además quedan honradas Carmen Martín Gaité y Ana María Matute (90).

Entre las escritoras con una posición destacada hay que señalar, junto a Virginia Woolf, a Emily Brontë, leída con admiración por Sofía y Mariana (Martín Gaité, *Nubosidad variable*) o por un grupo de amigos en *Queda la noche* de Soledad Puértolas, donde se oye decir de *Cumbres borrascosas* que “no hay novela comparable a ésta” (137). La lista de evocaciones, alusiones y homenajes intertextuales a las grandes escritoras del pasado es muy extensa. Además de las autoras citadas, habría que recordar a Mercè Rodoreda, Katherine Mansfield, Marguerite Yourcenar, Dorothy Parker, Erica Jong y a muchas más escritoras que han grabado en la literatura una representación singular de lo femenino. Las autoras actuales manifiestan una clara filiación con aquellas mujeres creativas e independientes cuya escritura ha marcado pautas de la emancipación. Como puede verse, la literatura ofrece un espacio en el que las mujeres deseosas de establecer una alianza, reconfortante y alternativa a las redes y los roles femeninos asignados por la tradición patriarcal, pueden buscarse y reconocerse.

Conclusiones

En este análisis, que enfoca la literatura como un mecanismo reproductor de modelos de conducta vigentes en una sociedad y una época determinadas, se ha pretendido describir la configuración de la experiencia femenina en la España contemporánea. Se han reunido e interpretado los tópicos narrativos y las particularidades del discurso femenino actual con el propósito de exponer las estampas culturales que subyacen al imaginario literario. A la luz de estas observaciones, se llega a la conclusión de que la literatura de mujeres sigue configurándose en relación al orden patriarcal, reproduciéndolo o cuestionándolo, pero siempre situándolo en el centro del mundo narrativo como referencia básica para el desarrollo y la identidad de sus protagonistas. Los relatos que hemos ido viendo giran en torno a un orden social que oprime y confunde a las mujeres, perplejas ante los dictados tradicionales y la llamada a la autonomía personal.

A pesar de proceder de distintas generaciones, las escritoras coinciden en unos planteamientos que transmiten los roles sociales en función del sexo y perpetúan las relaciones de desigualdad. Es muy llamativa la inclinación a representar situaciones penosas y opresivas, generadoras de frustración. La mayor parte de las protagonistas que aparecen en las páginas de estos relatos manifiesta una profunda desilusión ante la vida. Por encima de todas sus experiencias se sitúa la insatisfacción y un torturante malestar.

Las historias contadas configuran a la mujer en una posición dependiente y marginada, generalmente incapaz de rebelarse contra los modelos impuestos. También ponen en evidencia cómo las mis-

mas mujeres sostienen los principios de la subordinación, contribuyendo a la perpetuación del orden existente. En contraposición con el dictamen de algunos sociólogos, que pregonan la emancipación definitiva de la mujer, y también con las teóricas de la *écriture féminine*, según las cuales la práctica femenina de la escritura “siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico” y “sólo se dejará pensar por los sujetos rompedores de automatismos” (Cixous, 1995: 54), los textos de las novelistas españolas demuestran la persistencia de los valores conservadores y de un sistema social fuertemente represivo que mantiene la jerarquía de los sexos y coloca a las mujeres en una situación perjudicial para ellas. A excepción de algunos intentos de subversión, la literatura de mujeres en la España actual evidencia la incapacidad del sujeto femenino para imponerse a los valores patriarcales y de optar por un destino individual.

A la luz de los textos analizados, la mujer sigue viviendo en el llamado «Reino del Padre». En las páginas de esta narrativa se reproducen las prácticas y los modelos sociales propios del orden simbólico patriarcal: la heterosexualidad obligatoria, el matrimonio y la maternidad institucionalizadas, la represión de la sexualidad femenina, el *ethos* de la domesticidad, el mito del amor romántico, el imperativo de la belleza, todos ellos perpetuadores de la obediencia femenina. El dominio del hombre se asegura mediante un proceso de socialización por el que pasan las mujeres y en el que ellas mismas participan, involucrándose en la reproducción de un sistema que les perjudica.

La propuesta general que subyace a estos textos de mujeres consiste en la denuncia de la opresión. La insistencia en destacar el aspecto penoso de la existencia desemboca en una cultura victimista que incide de forma obsesiva en las imágenes de acoso y discriminación y en la manifestación de los sentimientos negativos. Aparte de experimentar directamente el agravio y el desdén, las mujeres sufren las injusticias relacionadas con su confinamiento a la esfera doméstica, donde cargan con la mayor parte del trabajo hogareño y las responsabilidades familiares. La desilusión alcanza a todas las

instituciones que sustentan el modelo tradicional de vida en familia. El matrimonio y la maternidad se reflejan como mecanismos opresivos que mantienen la violencia del sistema patriarcal y restringen las posibilidades de la mujer. Se cuestiona el mito del matrimonio feliz, considerándolo, junto al modelo tradicional de la familia y a la maternidad institucionalizada, responsable de la «esclavitud» doméstica y sexual de la mujer. Buena parte de la narrativa femenina representa a la familia como una institución patológica que necesita una transformación. No obstante, salvo los casos excepcionales de algunas narraciones (Carmen Martín Gaité, Fanny Rubio, Adelaida García Morales), las protagonistas permanecen en estos hogares disfuncionales y en relaciones destructivas sin saber cómo replantear sus vidas y elegir otra opción más autónoma. Es llamativo que esta literatura, aparte de vehicular una visión crítica de las formas de convivencia convencionales, apenas ofrezca modelos positivos, alternativos al patrón patriarcal. También resulta sintomático el hecho de que las autoras tiendan a representar el mundo íntimo, los sentimientos y los problemas particulares de los personajes sin tocar las cuestiones sociopolíticas o ideológicas. Salvo algunas autoras —Esther Tusquets, Belén Gopegui y Lucía Etxebarria— los textos analizados manifiestan una ostentosa indiferencia ante los problemas sociales, nacionales o económicos, o ante el pensamiento especulativo y metafísico. La narrativa de las autoras más representativas de la literatura femenina en la España de las últimas décadas del siglo XX —Carmen Martín Gaité, Soledad Puértolas, Almudena Grandes, Marina Mayoral, Rosa Regás, Adelaida García Morales y muchas más— está centrada casi exclusivamente en la esfera privada, en la indagación del mundo interior, en el cultivo del subjetivismo y de la intimidad.

Hemos podido constatar, a través de los relatos analizados, cómo la realidad de las experiencias femeninas, tal como se encarna en la ficción actual, genera lacerantes decepciones. Cuanta más ilusión depositada en la relación —en el amor, en el matrimonio, en la familia— tanto más desánimo y amargura se experimentará en su vivencia real. Destinadas a sobrellevar el hastío de las relaciones

abusivas, a cargar con las tareas domésticas y el cuidado de los hijos, a reproducir lo monótono y lo banal, las mujeres sufren a la vez explotación y marginación.

Al abatimiento y las tensiones generadas por la vida en dependencia hay que añadir las imposiciones culturales —biológicas, estéticas, sexuales— que operan sobre el cuerpo femenino. Los textos inciden en los trastornos psicosomáticos que experimenta la mujer: las patologías alimentarias, la toxicomanía, los desórdenes psiquiátricos, los suicidios, las violencias y los traumas sexuales. Con el objetivo de aproximarse al ideal estético dominante, las mujeres torturan sus cuerpos con regímenes dietéticos, deportivos y farmacológicos. La constante preocupación por mantenerse bella, joven y delgada —recreada en las protagonistas de Rosa Montero, Almudena Grandes, Clara Sánchez o Lucía Etxebarria— contribuye a minar la autoestima de las mujeres y a mantenerlas en una situación de subordinación. No obstante, la idea de generar un cambio de conciencia con respecto a las normas estéticas vigentes, tan notoria en la teoría y la crítica feministas, en la narrativa es mucho menos manifiesta. En los textos que hemos analizado, la denuncia de la opresión convive con las imágenes de los personajes que asumen el modelo de feminidad y los ideales estéticos impuestos (e inalcanzables). Estas mujeres emprenden una verdadera lucha en contra de la naturaleza, que deriva, las más de las veces, en el fracaso y en el sentimiento de angustia, que refuerzan el tono victimista de los relatos.

El pesimismo vital y la representación del mundo como una realidad adversa constituyen una característica inherente al universo literario de la mujer. Varias autoras —cabe mencionar en primer lugar a Soledad Puértolas, Adelaida García Morales o Rosa Regás— reproducen una visión de la condición femenina abocada al fracaso y paralizada por la incapacidad de superar las aflicciones. Son múltiples los factores que provocan el malestar: el desencanto amoroso, la opresión masculina, el desamor materno, la insatisfacción sexual, la subyugación doméstica, las imposiciones del culto a la belleza, la falta de capacidad para encontrar la propia identidad y, finalmente, la soledad.

Las protagonistas viven en un continuo desaliento, padeciendo problemas emocionales. Viven la incomunicación, la indefensión y la baja autoestima. La crisis se produce en la línea divisoria entre los deseos individuales y las imposiciones de la sociedad. A veces la desesperación es tal que oscurece las vías de salida. Muchas mujeres se refugian en el dolor, negándose la opción de realizar un esfuerzo empoderante y transformador encaminado a cuestionar, socavar o alternar el orden establecido. Otras, guiadas por el principio de autonomía, intentan oponerse al legado cultural responsable de los infortunios femeninos y trazar su propio camino; un camino que tal vez no auspice la satisfacción pero sí, al menos, la autenticidad. La necesidad de autodefinición representa uno de los elementos constitutivos de la prosa femenina. Se trata de una literatura de preocupación, de autoanálisis, de búsqueda identitaria en un mundo de mensajes contradictorios que frecuentemente conducen a las mujeres a una relación conflictiva con los demás o con ellas mismas.

Buen ejemplo de una relación marcada por sentimientos ambivalentes, vivida con mucha intensidad y discutida por los personajes de la prosa femenina, es la relación entre madres e hijas. Según el testimonio de los textos estudiados, las madres siguen educando a sus hijas en los moldes tradicionales, que sancionan la inferioridad y la sumisión femeninas. Con su propio ejemplo, las madres se convierten en perpetuadoras de un orden que invita a las mujeres a reproducir el papel sumiso de objeto sexual, esposa humilde y madre abnegada. Además, las madres retratadas en estos relatos niegan a sus hijas el cariño y el apoyo que éstas reclaman y necesitan. La imagen de una madre fría y distante, dominada por el esposo y, a su vez, dominadora de las hijas, representa uno de los motivos más penetrantes. Las escritoras que han abordado este tema, y de manera muy particular Esther Tusquets, Almudena Grandes, Rosa Montero y Lucía Etxebarria, exponen cómo estas mujeres frustradas en su rol, tristes y depresivas, cargan la infancia de sus hijas de ansiedad, y las relaciones mutuas de resentimiento y perplejidad. Los focos de conflicto se perfilan en torno a la negativa de la hija a reproducir el papel femenino encarnado por su madre. El fracaso

de la relación materno-filial —tal y como demuestran las historias noveladas— afecta profundamente y hace sufrir a la mujeres, ya que hace imposible la identificación fundamental, de linaje y de género, con la madre.

Otro espacio cargado de fuertes ambivalencias y contradicciones es el tema del amor, considerado como meta única de los proyectos femeninos y, por tanto, eje narrativo de los relatos. Es importante tener en cuenta, sin embargo, que el ideal amoroso vehiculado por los textos en cuestión —en su gran mayoría, y, de modo especialmente significativo en las narraciones de Rosa Regás, Marina Mayoral, Almudena Grandes y Soledad Puértolas— se estructura en torno al tópico del *amor romántico*, propio de la novela rosa. En este modelo la mujer sólo espera realizarse a través del hombre: el yo femenino no se construye desde la autonomía (como sujeto) sino desde la sujeción (como objeto). Las protagonistas de estos relatos se desviven por encontrar la aprobación masculina, a veces rayando en el extremo de la autodestrucción. La visión romántica del amor mantiene a las mujeres en la ilusión, enfrentándolas a desengaños y falsas esperanzas. Es muy poco frecuente ver representado en esta narrativa un amor desarrollado entre dos individuos autónomos, dispuestos a dar y recibir en condiciones de reciprocidad. En los textos analizados prevalece el modelo del amor apasionado y exagerado, cargado de sentimentalismo y generador de situaciones irreales. Aparte de condenar a las mujeres a la dependencia, este modelo está abocado al fracaso emocional, con lo cual provoca en sus protagonistas más sufrimiento y nuevas crisis personales.

Al margen de la figura preponderante de mujer infeliz e indefensa que no ha conseguido liberarse de las imposiciones patriarcales y que reproduce los roles heredados, permaneciendo en el victimismo, existen personajes femeninos que intentan oponerse o subvertir el sistema social generador de las injusticias y construir una identidad conforme a sus propios deseos. Se trata de cuestionar las construcciones culturales que condenan a las mujeres a la marginación y de elaborar alternativas. En la tradición de esta literatura «subversiva», que se extiende desde Esther Tusquets y Carmen

Martín Gaité hasta Lucía Etxebarria, se configura una nueva visión de la feminidad que contempla proyectos vitales rompedores y transgresores, más allá de los límites del régimen patriarcal y heteronormativo que disciplina y somete a la mujer. Entre los planteamientos relevantes en términos de cambio cultural hay que señalar el proceso de emancipación de la sexualidad femenina, así como la consolidación de los vínculos entre mujeres: amistosos, familiares, eróticos y amorosos.

En el plano de la sexualidad, el cambio implica la reivindicación del derecho a la expresión libre del deseo femenino, tradicionalmente reprimido y muy poco presente en las páginas de la literatura universal. Las autoras subversivas en este ámbito —Marina Mayoral, Almudena Grandes o Lucía Etxebarria— optan por una sexualidad abierta y multiforme, en ruptura con la moral convencional. El desafío consiste en arriesgarse a exhibir el deseo propio de la mujer, con un imaginario y unas prácticas sexuales transgresoras, contrarias a los viejos moldes basados en la norma heterosexual y otras fuerzas disciplinadoras del deseo femenino, tales como el amor romántico, el matrimonio, la familia o la maternidad. En los textos de las escritoras mencionadas se permite separar el placer sexual del amor y buscar el primero en múltiples variantes, incluida la autoerótica o la homosexual. Las escritoras proponen una reconsideración general de las estructuras convencionales, rígidas, jerárquicas y centradas en el hombre. El significado de esta representación literaria de la emancipación sexual femenina consiste sobre todo en reconocer y afirmar a la mujer como sujeto que dispone de su cuerpo con libertad, evitando que lo conviertan en objeto de uso sexual o de reproducción.

Otro aspecto de interés correspondiente a la adquisición de la autonomía femenina es la tematización de las relaciones entre mujeres. Aparte del amor homosexual, se hacen visibles y cobran vida literaria los lazos de amistad y solidaridad femeninas existentes en el terreno privado y familiar, y también en el profesional y el social. En varias narraciones de Carmen Martín Gaité, Maruja Torres, Marina Mayoral, Laura Freixas, Soledad Puértolas, Rosa Montero,

Adelaida García Morales, Lucía Etxebarria y muchas autoras más que escriben en la actualidad, vemos recreado un ambiente de confianza, complicidad y diálogo femeninos. Las mujeres, unidas por la experiencia común de opresión por parte del sistema patriarcal, se buscan y se reúnen en los momentos de crisis para reforzarse mutuamente, para aprender unas de otras, o, simplemente, para vivir la camaradería. La integración femenina incluye la recuperación de las figuras históricas, principalmente escritoras, consideradas como precursoras en la tarea de la emancipación.

Resulta patente que la literatura ofrece un espacio oportuno para consolidar los vínculos y destacar los comportamientos alternativos a las estructuras y roles sociales heredados del pasado. No obstante, el acto de ruptura, así como el gesto de identificación con un orden diferente a los patrones dominantes, a la «Ley del Padre», cuya persistencia en la realidad cultural de la España contemporánea ha quedado expuesta en las primeras partes del libro, sigue siendo un acto de valentía, una manifestación de pasión y arrojo. La mayor parte de las escritoras se limita a representar la crisis y el malestar ocasionados por los imperativos de género y los límites impuestos a la mujer en el patriarcado.

Consideradas en su conjunto, las obras manifiestan un cierto desconcierto de las mujeres contemporáneas, atrapadas entre las exigencias sociales impuestas sobre su sexo y una visión del mundo (nuevo) que respeta sus aspiraciones individuales. La mujer española retratada en esta narrativa se enfrenta a muchas contrariedades; su deseo de autonomía está siendo reprimido por la norma social («Ley del Padre») pero también por un imperativo interno de entrega y de resignación, asimilado profundamente en el proceso de socialización. La figura femenina que emerge de las páginas de esta literatura no es beneficiaria del avance igualitario sino un ser desgraciado, una mujer desilusionada y agotada por el esfuerzo continuo de alcanzar metas imposibles.

Por otra parte, el análisis de los textos reunidos pone en evidencia de una manera muy clara que la literatura de mujeres tiene un perfil colectivo: las novelas y los cuentos están centrados casi exclu-

sivamente en la exposición de la experiencia femenina, en la representación de las características y las circunstancias de la situación (común) de las mujeres. El texto literario funciona aquí como medio en la transmisión de las prácticas sociales existentes y, al mismo tiempo, como agente activo en la construcción de posturas e ideas. Las conclusiones alcanzadas —la coincidencia temática de los textos y su incidencia en ciertos aspectos de la condición de mujer— confirman el propósito de analizar la narrativa femenina bajo un epígrafe común. Hemos visto muy pocas escritoras que aparten a sus personajes de la problemática específica de la mujer.

El testimonio directo de la narrativa de mujeres pone de manifiesto el creciente peso de la experiencia femenina como tema de análisis literario. Su gran relevancia no radica sólo en el hecho de que se hable de la mujer sino de que hable la propia mujer, contribuyendo a la representación de la diferencia en una cultura hasta hace poco homogénea, en el doble sentido de poseer el mismo género y de suprimir la otredad. La aportación de las escritoras consiste en articular la experiencia femenina en un discurso propio. Este libro ha sido motivado por la intención de dar una imagen global y delimitar las características inherentes a este discurso condicionado por un ser y un sentir diferente, deseoso de formular una cultura propia y, sin embargo, muchas veces atrapado en convencionalismos, tanto sociales como literarios.

Bibliografía

Textos primarios

- ABAD, Mercedes (1989). *Felicidades conyugales*. Barcelona: Tusquets [libro de cuentos].
- (1995 [1989]). *Una bonita combinación*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 299–302 [cuento].
- ALDECOA, Josefina (1995 [1991]). *El juez*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 101–107 [cuento].
- (1996). *Espejismos*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 65–74 [cuento].
- (1996 [1990]). *Historia de una maestra*. Barcelona: Anagrama [novela].
- (1999). *La rebelión*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 15–21 [cuento].
- (2001 [1994]). *Mujeres de negro*. Barcelona: Anagrama [novela].
- (2002 [1997]). *La fuerza del destino*. Barcelona: Anagrama [novela].
- AMAT, Nuria (1999). *Casa de verano*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 23–41 [cuento].
- (2000). *Amor breve*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 151–163 [cuento].
- (2000). *Brunilda*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 25–27 [cuento].
- (2000). *Carmen*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 19–23 [cuento].
- (2000). *Cleopatra*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 9–13 [cuento].
- (2000). *El relato de Mónica*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 75–83 [cuento].

- (2000). *Hipatia*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 49–60 [cuento].
- (2000). *Judith*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 29–31 [cuento].
- (2000). *La gitana*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 61–67 [cuento].
- (2000). *Las supervivientes*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 43–47 [cuento].
- (2000). *Sherezade*. En Nuria Amat. *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce. Págs. 15–17 [cuento].
- ANTOLÍN, Enriqueta (1999). *Regalo de despedida*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 43–51 [cuento].
- ARTEAGA, Almudena de (1999). *Confesiones secretas*. En VV.AA. *Hijas y padres*. Pról. de Alejandra Vallejo Nágera. Barcelona: Martínez Roca. Págs. 41–60 [cuento].
- BARRIOS, Nuria (1998). *Amores patológicos*. Barcelona: Ediciones B [novela].
- (1999 [1998]). *Alarma roja*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 233–244 [cuento].
- CAMPS, Victoria (1999). *La aristocracia del sexo*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 9–13 [cuento].
- CASO, Ángeles (1999). *La alegría de vivir*. En VV.AA. *Hijas y padres*. Pról. de Alejandra Vallejo Nágera. Barcelona: Martínez Roca. Págs. 13–28 [cuento].
- (1999). *La trompa de los monos*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 53–63 [cuento].
- CASTRO, Luisa (1996). *Mi madre en la ventana*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 225–236 [cuento].
- DÍAZ-MAS, Paloma (1996). *La niña sin alas*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 159–168 [cuento].
- ESPIDO FREIRE, María Laura (2003 [1999]). *Melocotones helados*. Barcelona: Planeta Booket [novela].
- ETXEBARRIA, Lucía (1999 [1997]). *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza & Janés [novela].
- (1999 [1998]). *Bricolaje casero*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 255–258 [cuento].
- (1999). *Las tortitas de nata*. En VV.AA. *Hijas y padres*. Pról. de Alejandra Vallejo Nágera. Barcelona: Martínez Roca. Págs. 61–76 [cuento].
- (2002 [1998]). *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino [novela].
- (2002 [2001]). *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa Calpe [novela].
- (2004 [1999]). *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona: Destino [novela].
- (2004). *Un milagro en equilibrio*. Barcelona: Planeta [novela].
- FALCÓN, Lidia (1999). *Sólo nosotras nos reproducimos*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 65–79 [cuento].

- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1995 [1994]). *Ausencia*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 183-197 [cuento].
- (1995). *El columpio*. Barcelona: Tusquets [novela].
 - (1999 [1994]). *La mujer de verde*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 65-82 [cuento].
- FREIXAS, Laura (1998). *Entre amigas*. Barcelona: Destino [novela].
- (1999). *Don Mariano y la tribu de los Freixolini*. En VV.AA. *Hijas y padres*. Pról. de Alejandra Vallejo Nágera. Barcelona: Martínez Roca. Págs. 77-97 [cuento].
- GARCÍA MORALES, Adelaida (1993 [1985]). *El silencio de las sirenas*. Barcelona: Anagrama [novela].
- (1996). *Agustina*. En Adelaida García Morales. *Las mujeres solas*. Barcelona: Plaza & Janés. Págs. 43-70 [cuento].
 - (1996). *Celia*. En Adelaida García Morales. *Las mujeres solas*. Barcelona: Plaza & Janés. Págs. 71-101 [cuento].
 - (1996). *La desconocida*. En Adelaida García Morales. *Las mujeres solas*. Barcelona: Plaza & Janés. Págs. 161-180 [cuento].
 - (1996). *Tres hermanas*. En Adelaida García Morales. *Las mujeres solas*. Barcelona: Plaza & Janés. Págs. 9-41 [cuento].
 - (1996). *Virginia*. En Adelaida García Morales. *Las mujeres solas*. Barcelona: Plaza & Janés. Págs. 103-130 [cuento].
 - (1999). *El legado de Amparo*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 81-103 [cuento].
 - (1999). *La carta* [1998]. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 83-112 [cuento].
- GOPEGUL, Belén (1995). *En desierta playa*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 309-320 [cuento].
- (2002 [1993]). *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama [novela].
 - (2003 [1998]). *La conquista del aire*. Barcelona: Anagrama [novela].
- GRANDES, Almudena (1996). *Amor de madre*. En Almudena Grandes. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets. Págs. 123-134 [cuento].
- (1996). *Bárbara, contra la muerte*. En Almudena Grandes. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets. Págs. 107-122 [cuento].
 - (1996). *La buena hija*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 185-224 [cuento].
 - (1996). *Los ojos rotos*. En Almudena Grandes. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets. Págs. 19-70 [cuento].
 - (1996). *Malena, una vida hervida*. En Almudena Grandes. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets. Págs. 71-105 [cuento].

- (1996). *Modelos de mujer*. En Almudena Grandes. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets. Págs. 161-193 [cuento].
- (1996). *Vocabulario de los balcones*. En Almudena Grandes. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets. Págs. 135-160 [cuento].
- (2001). *Atlas de geografía humana* [1998]. Barcelona: Tusquets [novela].
- (2002 [1994]). *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets [novela].
- (2005 [1989, 2004]). *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets [novela].
- JAÉN María (1999). *Si yo fuera «Lo»*. En VV.AA. *Hijas y padres*. Pról. de Alejandra Vallejo Nágera. Barcelona: Martínez Roca. Págs. 99-109 [cuento].
- JANÉS, Clara (1999 [1998]). *El persa*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 43-54 [cuento].
- MARTÍN GAITE, Carmen (2002 [1992]). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama [novela].
- (2002 [1998]). *Irse de casa*. Barcelona: Anagrama [novela].
- (2004 [1996]). *Lo raro es vivir*. Barcelona: Anagrama [novela].
- MAYORAL, Marina (1994). *Recóndita armonía*. Madrid: Santillana [novela].
- (1995 [1994]). *Querida amiga*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 157-169 [cuento].
- (1996). *Dar la vida y el alma*. Madrid: Santillana [novela].
- (1998). *Adiós, Antinea*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 31-56 [cuento].
- (1998). *Antes que el tiempo muera*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 73-89 [cuento].
- (1998). *Aquel rincón oscuro*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 13-29 [cuento].
- (1998). *El buen camino*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 57-72 [cuento].
- (1998). *El dardo de oro*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 91-105 [cuento].
- (1998). *El fantasma de la niña negra*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 131-147 [cuento].
- (1998). *En los parques, al anochecer*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 107-118 [cuento].
- (1998). *La belleza del ébano*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 167-184 [cuento].
- (1998). *La última vez*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 185-200 [cuento].
- (1998). *Los cuerpos transparentes*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 149-166 [cuento].
- (1998). *Recuerda, cuerpo*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 201-212 [cuento].

- (1998). *Sólo pienso en ti*. En Marina Mayoral. *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana. Págs. 119-130 [cuento].
- MOIX, Ana María (1996). *Ronda de noche*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 107-115 [cuento].
- MONTERO, Rosa (1998 [1997]). *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa Calpe [novela].
- (1999 [1998]). *Parece tan dulce*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 197-202 [cuento].
- (2004 [2001]). *El corazón del tártaro*. Madrid: Espasa Calpe [novela].
- (2005 [1993]). *Bella y oscura*. Barcelona: Seix Barral [novela].
- NAVALES, Ana María (1995 [1991]). *Té sin azúcar*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 141-146 [cuento].
- OBLIGADO, Clara (1999). *El cazador*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 105-122 [cuento].
- ORTIZ, Lourdes (1995 [1991]). *El inmortal*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 171-180 [cuento].
- (1999 [1998]). *Danae 2000*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 55-64 [cuento].
- PEREDA, Rosa (1999). *Declaración*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 123-129 [cuento].
- PERI ROSSI, Cristina (1996). *Primer amor*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 95-106 [cuento].
- POSADAS, Carmen (2003 [1998]). *Pequeñas infamias*. Barcelona: Planeta Booket [novela].
- PUÉRTOLAS, Soledad (1995 [1993]). *El jardín de la señora Mussorgsky*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 217-231 [cuento].
- (1996). *La hija predilecta*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 117-138 [cuento].
- (1997). *Una vida inesperada*. Barcelona: Anagrama [novela].
- (1998). *A la salida del cine*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 127-138 [cuento].
- (1998). *Billetes*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 9-22 [cuento].
- (1998). *Citas*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 43-50 [cuento].
- (1998). *De Zaragoza a Madrid*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 139-149 [cuento].
- (1998). *El andén vacío*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 9-22 [cuento].

- (1998). *El anorak*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 51-59 [cuento].
- (1998). *El hombre apoyado en un árbol*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 67-75 [cuento].
- (1998). *El mar en los aparcamientos subterráneos*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 187-202 [cuento].
- (1998). *El peluquero*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 61-65 [cuento].
- (1998). *Gente que vino a mi boda*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 203-247 [cuento].
- (1998). *La dueña del restaurante chino*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 85-95 [cuento].
- (1998). *La necesidad de marcharse de todos los sitios*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 109-125 [cuento].
- (1998). *La vida que al fin llevo*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 151-159 [cuento].
- (1998). *Nosotros los viajeros*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 31-42 [cuento].
- (1998). *Una casa con jardín*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 97-107 [cuento].
- (1998). *Zapatos*. En Soledad Puértolas. *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama. Págs. 23-30 [cuento].
- (1999 [1998]). *El inventor de tetrabrik*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 131-144 [cuento].
- (1999). *La carta desde el refugio*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 131-136 [cuento].
- (1999). *La señora Berg*. Barcelona: Anagrama [novela].
- (2002 [1989]). *Queda la noche*. Barcelona: Anagrama [novela].
- REGÁS, Rosa (1999 [1992]). *El abuelo y «La Regenta»*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 19-26 [cuento].
- (1999). *Los funerales de la esperanza*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 137-159 [cuento].
- (2001). *Canción de Dorotea*. Barcelona: Planeta [novela].
- (2004 [1994]). *Azul*. Barcelona: Destino [novela].
- (2004 [1999]). *Luna lunera*. Barcelona: Random House Mondadori [novela].
- RIVIÈRE, Margarita (1999). *Lo imprevisto*. En VV.AA. *Hijas y padres*. Pról. de Alejandra Vallejo Nágera. Barcelona: Martínez Roca. Págs. 143-157 [cuento].
- ROSSETTI, Ana (1999). *Érase una vez*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 163-170 [cuento].
- RUBIO, Fanny (1999 [1998]). *Una razón del Amor*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 145-157 [cuento].

- (1999). *Vertical*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 171–185 [cuento].
- SÁNCHEZ, Clara (1996). *Cari junto a una motocicleta roja*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 139–158 [cuento].
- (1999). *La carta*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 187–202 [cuento].
- (2001 [2000]). *Últimas noticias del paraíso*. Madrid: Suma de Letras [novela].
- SORIANO, Mercedes (1995 [1989]). *Viernes tráfico*. En Ángeles Encinar (ed.). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen. Págs. 257–263 [cuento].
- (1996). *Ella se fue*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 167–183 [cuento].
- TAYLHARDAT, Karim (1999). *Los anfitriones*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 203–214 [cuento].
- TORRES, Maruja (1999). *El velo y las lágrimas*. En VV.AA. *Mujeres al alba*. Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara. Págs. 215–225 [cuento].
- (2001 [2000]). *Mientras vivimos*. Barcelona: Planeta Booket [novela].
- TUSQUETS, Esther (1996). *Carta a la madre*. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 75–93 [cuento].
- (1997). *Con la miel en los labios*. Barcelona: Anagrama [novela].
- (1999 [1983]). *Love story*. En Mercedes Monmany (ed.). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 27–42 [cuento].
- (2005 [1978]). *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Anagrama [novela].

Antologías de cuentos consultadas

- ABAD, Mercedes (1989). *Felicidades conyugales*. Barcelona: Tusquets.
- AMAT, Nuria (2000). *El siglo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- GARCÍA MORALES, Adelaida (1996). *Las mujeres solas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- ENCINAR, Ángeles (ed.) (1995). *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen.
- FREIXAS, Laura (ed.) (1996). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama.
- GRANDES, Almudena (1996). *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets.
- MAYORAL, Marina (1998). *Recuerda, cuerpo*. Madrid: Santillana.
- MONMANY, Mercedes (ed.) (1999 [1998]). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1998). *Gente que vino a mi boda*. Barcelona: Anagrama.
- VV.AA. *Mujeres al alba* (1999). Pról. de Victoria Camps. Madrid: Alfaguara.
- VV.AA. (1999). *Hijas y padres*. Pról. de Alejandra Vallejo Nágera. Barcelona: Martínez Roca.

Bibliografía secundaria

- ABRAMOWSKA, Janina (1995). *Powtórzenia i wybory: studia z tematyki historycznej*. Poznań: Rebis.
- ACÍN, Ramón (1990). *Narrativa o consumo literario (1975–1987)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ALBERDI, Inés (1996). “Nuevos roles femeninos y cambio familiar”. En María Antonia García de León, María García de Cortázar & Félix Ortega (coords.). *Sociología de las mujeres españolas*. Madrid: Editorial Complutense. Págs. 41–67.
- (1999). *La nueva familia española*. Madrid: Taurus.
- ALBORG, Concha (2003). “Desavenencias matrimoniales en los cuentos de Mercedes Abad”. En Alicia Redondo Goicoechea (coord.). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea. Págs. 31–43.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2001). “Mujeres en el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas”. En José Romera Castillo & Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros. Págs. 177–186.
- ALCHAZIDU, Athena (2001). “Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX”. *Sbornik Praci Filozoficke Fakulty Brnenske Univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 22. Págs. 31–43.
- ÁLVAREZ PÉREZ, Mónica (2002). “La narrativa de Marina Mayoral: algunas reflexiones sobre su obra”. En Marina Villalba Álvarez (coord.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Págs. 255–262.
- AMORÓS, Andrés (1968). *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Taurus.
- AMORÓS, Celia (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- AMSTRONG, Nancy (1991 [1987]). *Deseo y ficción doméstica*. Trad. de Coy Girón. Madrid: Cátedra.
- ÁNGELES, Concha de los (2004). “La figura materna, un problema transcultural. Reflexiones sobre su representación en la novela de autoría femenina”. En Ángeles de la Concha & Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria. Págs. 155–178.
- ARKINSTALL, Christine (2001). “«Good-enough» mothers and daughters in Almudena Grandes’ short fiction”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26: 2. Págs. 5–27.
- ARMAS, Araceli de (1993). “Concepto de salud y su evolución. El ser humano”. En María Asunción González de Chávez (comp.). *Cuerpo y subjetividad femenina*. Madrid: Siglo XXI. Págs. 1–44.

- AYERBE-CHAUX, Reynaldo (ed.) (1977-1978). "Las «Memorias» de doña Leonor López de Córdoba". *Journal of Hispanic Philology*, 2.
- BADINTER, Elisabeth (1984 [1980]). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Trad. de Marta Vassallo. Barcelona: Paidós.
- BAÑUELOS MADERA, Carmen (s.f.). "La influencia de la moda en el cambio social de los valores estéticos y corporales". En Instituto Andaluz de la Mujer. Consejería para la Igualdad y Bienestar Social. URL: http://www.iam-publicidad.org/pdf/la_influencia_de_la_moda_en_los_valores_esteticos.pdf [Consulta: 03.12.2007].
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel (1986). *Escritoras madrileñas del siglo XVII (Estudio bibliográfico-crítico)*. 2 vols. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- (2005). "Gestos y actitudes «feministas» en el Siglo de Oro español: de Teresa de Jesús a María de Guevara". En Lisa Vollendorf (ed.). *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria. Págs. 59-75.
- BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París: Éditions du Seuil.
- BAUMAN, Zygmunt, (2005 [2003]). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. de Mirta Rosenberg & Jaime Arrambide. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BEAUVOIR, Simone de (1998 [1949]). *El segundo sexo*. Trad. de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.
- BIEDER, Maryellen (1998). "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista". En Iris M. Zavala (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos. Págs. 75-110.
- (2005). "Carmen de Burgos: una mujer española moderna". En Lisa Vollendorf (ed.). *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria. Págs. 225-240.
- BLANCO, Alda (1998). "Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo". En Iris M. Zavala (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos. Págs. 9-38.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1994). "La novela y la poética femenina". *Signa. Revista de Asociación Española de Semiótica*, 3. Madrid: UNED. Págs. 9-56.
- BORKOWSKA, Grażyna (1996). *Cudzoziemki – studia o polskiej prozie kobiecej*. Varsovia: Instytut Badań Literackich PAN.
- BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BOSCH, Esperanza & Victoria A. FERRER (2002). *La voz de las invisibles. Las víctimas de un mal amor que mata*. Madrid: Cátedra.
- BOURDIEU, Pierre (2000 [1998]). *La dominación masculina*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- BRACH-CZAJNA, Jolanta (1992). *Szczeliny istnienia*. Varsovia: PIW.
- BRAIDOTTI, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Ed. de Amalia Fischer Pfeiffer. Barcelona: Gedisa.

- BROWN, Joan (1991). *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Newark: University of Delaware.
- BRULLET TENAS, Cristina (1996). "Roles e identidades de género: una construcción social". En María Antonia García de León, María García de Cortázar & Félix Ortega (coords.). *Sociología de las mujeres españolas*. Madrid: Editorial Complutense. Págs. 273-308.
- (2004). "La maternidad en Occidente y sus condiciones de posibilidad en el siglo XXI". En Ángeles de la Concha & Raquel Osborne (coords). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria. Págs. 201-228.
- BUTLER, Judith (2001 [1990]). *El género en disputa*. Trad. de Mónica Mansour & Laura Manríquez. Barcelona: Paidós.
- CABALLÉ, Ana (ed.) (2004). *Lo mío es escribir: la vida escrita por las mujeres I*. Barcelona: Lumen.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María (1998). *Femenino plural. La mujer en la literatura*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- CAMPS, Victoria (1999). "La aristocracia del sexo". Prólogo a VV.AA. *Mujeres al alba*. Madrid: Alfaguara. Págs. 9-13.
- CARBALLO-ABENGÓZAR, Mercedes (1998). *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga: Universidad de Málaga.
- (2003). "Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura". En Alicia Redondo Goicoechea (coord.) *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea. Págs. 13-30.
- CARBONELL, Neus (1997). "Esencialmente de mujeres: feminismos/escritura/ identidad". En Nieves Ibeas & María Ángeles Millán (eds.). *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*. Barcelona: Icaria. Págs. 269-278.
- CHODOROW, Nancy (1984 [1978]). *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*. Trad. de Oscar L. Molina Sierralta. Barcelona: Gedisa.
- CIBREIRO, Estrella (2000-2001). "El mismo mar de todos los veranos y Nubosidad variable: hacia la consolidación de una identidad femenina propia y discursiva". *Letras Peninsulares*, v. 13: 2-3, Fall-Winter. Págs. 581-607.
- (2007) *Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*. Madrid: Fundamentos.
- CIGARINI, Lia (1996 [1995]). *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*. Trad. de María Milagros Rivera Garretas. Barcelona: Icaria.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1994 [1988]). *La novela femenina contemporánea (1975-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- CIXOUS, Hélène (1995 [1975]). *La risa de la medusa*. Trad. de Ana María Moix. Madrid: Anthropos.
- & Jacques DERRIDA. Marta SEGARRA (ed.) (2004). *Lengua por venir/Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Barcelona: Icaria.

- COLECTIVO LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN (1991 [1987]). *No creas tener derechos*. Trad. de Maria Cinta Montagut. Madrid: Horas y Horas.
- CRUZ, Jacqueline (1995). "De *El cuarto de atrás* a *Nubosidad variable*: la conquista de la autoridad escrituraria en la obra de Carmen Martín Gaité". En Juana A. Arancibia (ed.). *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*. Montevideo: Graffiti. Págs. 125-142.
- (2002). "Replegando la voz: Carmen Martín Gaité y la cocina de la escritura". En Raquel Medina & Bárbara Zecchi (eds.). *Sexualidad y escritura*. Barcelona: Anthropos. Págs. 249-270.
- & Bárbara ZECCHI (2004). *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria.
- CRUZ-CÁMARA, Nuria (2003). "Novela rosa y final feliz en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité". *Ojácano. Revista de Literatura Española*, 23, Abr. Págs. 3-23.
- CULLER, Jonathan (1984 [1982]). *Sobre la deconstrucción*. Trad. de Luis Cremades. Madrid: Cátedra.
- DAVIES, Catherine (1994). *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Providence: Berg.
- DIEGO, Rosa de & Lydia VÁZQUEZ (2002). *Figuras de mujer*. Madrid: Alianza Editorial.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (2000). "El narrador quiere saber: *La conquista del aire* de Belén Gopegui". En Marina Villalba Álvarez (coord.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Págs. 295-304.
- DINNERSTEIN, Dorothy (1977). *The Mermaid and the Minotaur*. Nueva York: Harper and Row.
- DIO BLEICHMAR, Emilce (1993). "La depresión de la mujer". En María Asunción González de Chávez (comp.). *Cuerpo y subjetividad femenina*. Madrid: Siglo XXI. Págs. 263-278.
- DURÁN, María Ángeles (1987). "Sobre literatura y vida cotidiana". Prólogo. En María Ángeles Durán & José Antonio Rey (ed.). *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid. Págs. 11-34.
- ENCINAR, Ángeles (1998). "Una aproximación al tópico de la belleza en la narrativa española contemporánea". En Àngels Carabí & Marta Segarra (eds.). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: Centre Dona i Literatura. URL: <http://www.ub.es/cdona/Belleza/ENCINAR.pdf> [Consulta: 20.06.2007].
- (2000). "La evolución de la mujer española: una aproximación literaria". En Cristóbal Cuevas García (ed.). *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*. Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea. Págs. 329-341.

- ESCUADERO RODRÍGUEZ, Javier (2005). *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ETXEBARRIA, Lucía (2003). "Mis influencias y mi manera de aproximarme a la literatura". En José Santaemilia (ed.). *Género, lenguaje y traducción*. Valencia: Universitat de València. Págs. 101-107.
- (2007a [2000]). *La Eva futura. La letra futura*. Barcelona: Destino.
- (2007b). *Lucía, el sexo, los gays y la vida*. Entrevista a Lucía Etxebarria por Ignacio Merino (Ego Magazine). URL: <http://www.lucia-etxebarria.es> [Consulta: 21.07.2007].
- EVERLY, Kathryn (2001). "Beyond the Postmodern Bodily Aesthetic in *Beatriz y los cuerpos celestes*". *Monographic Review/Revista Monográfica*, 27. Págs. 165-175.
- (2004). "Mujer y amor lesbiano: ejemplos literarios". En Jacqueline Cruz & Bárbara Zecchi. *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria. Págs. 297-314.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús (2006). "Soy lesbiana, soy hermosa. Formulaciones de la sexualidad lesbiana en textos de escritoras hispánicas". En Xosé M. Buxán Bran (ed.). *Lecciones de disidencia*. Madrid: Egales. Págs. 115-130.
- FE, Marina (coord.) (1999). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FILIPOWICZ-RUDEK, Maria (2003). "Más que amor. Sofia Casanova Lutosławska, princesa de las nieves polacas". *Estudios Hispánicos*, XI. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Págs. 165-176.
- FOLKART, Jessica A. (2004). "Body talk: space, communication and corporeality in Lucía Etxebarria's *Beatriz y los cuerpos celestes*". *Hispanic Review*, 72: 1, Winter. Págs. 43-63.
- FREEDMAN, Rita (1991 [1988]). *Amar nuestro cuerpo. Guía práctica para mujeres. Cómo gustarnos a nosotras mismas*. Trad. de Claudia Hercman. Barcelona: Paidós.
- FREIXAS, Laura (1996). Prólogo. En Laura Freixas (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. Págs. 9-20.
- (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- FRIEDAN, Betty (1965 [1963]). *La mística de la feminidad*. Trad. de Carlos R. de Dampierre. Barcelona: Sagitario.
- GABRIELLI, Rolando (2004). "Corín Tellado: la vida en rosa". *Escáner Cultural*, 58, enero-febrero. URL: <http://www.escaner.cl/escaner58/gabrielli.html> [Consulta: 03.11.2008].
- GALDONA PÉREZ, Rosa Isabel (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2000). "Mujeres de negro o la recuperación de espacios en femenino". En Marina Villalba Álvarez (coord.). *Mujeres novelistas en el pano-*

- rama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Págs. 211-219.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (2002). *Herederas y heridas. Sobre élites profesionales femeninas*. Madrid: Cátedra.
- & María GARCÍA DE CORTÁZAR, Félix ORTEGA (coords.) (1996). *Sociología de las mujeres españolas*. Madrid: Editorial Complutense.
- GASCÓN VERA, Elena (1987). “Rosa Montero ante la escritura femenina”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12: 1-2. Págs. 59-77.
- GIDDENS, Anthony (2004 [1992]). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. de Benito Herrero. Madrid: Cátedra.
- GIL CASADO, Pablo (1990). *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos.
- GILBERT, Sandra M. & Susan GUBAR (1998 [1979]). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. de Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ, Paloma (2001). “Anorexia nerviosa. Una aproximación feminista”. En M. Azpeitia et al. (ed.). *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria. Págs. 76-110.
- GONZÁLEZ DE CHÁVEZ, María Asunción (1993). “Conformación de la subjetividad femenina”. En María Asunción González de Chávez (comp.). *Cuerpo y subjetividad femenina*. Madrid: Siglo XXI. Págs. 71-122.
- GRADO, Mercedes de (2000-2001). “Feminismo de la diferencia y muerte del patriarcado en *Mujeres solas* de Adelaida García Morales”. *Letras Peninsulares*, v. 14: 3, winter. Págs. 427-443.
- GREER, Germaine (1971 [1970]). *The female eunuch*. Nueva York: McGraw-Hill Book Company.
- (2000 [1996]). *La mujer completa*. Trad. de Mireia Bofill Abelló & Heide Braun. Barcelona: Kairós.
- GULLÓN, Germán (2005). “Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas”. En Ángeles Encinar & Kathleen M. Glenn (eds.). *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Madrid: Biblioteca Nueva. Págs. 267-281.
- HARRIS, Marvin (1997 [1971]). *Introducción a la Antropología General*. Trad. de Ángel Díaz de Rada y Francisco Cruces Villalobos. Madrid: Alianza.
- HENSELER, Christine (2003). *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Illinois: University of Illinois Press.
- HERPOEL, Sonja (2000). “Vivir es sufrir. *Dar la vida y el alma* de Marina Mayoral”. En Marina Villalba Álvarez (coord.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Págs. 247-253.

- HUTCHEON, Linda (2002 [1989]). *The Politics of Postmodernism*. Nueva York y Londres: Routledge.
- IRIGARAY, Luce (1974). *Speculum. De l'autre femme*. París: Editions de Minuit.
- (1982 [1977]). *Ese sexo que no es uno*. Trad. de Silvia Tubert. Madrid: Saltés.
- (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. París: Minuit.
- (1985 [1981]). *Cuerpo a cuerpo con la madre*. Trad. de Mireia Bofill. Barcelona: Lasal.
- IWASIOŃ, Inga (2004). *Gender dla średnio zaawansowanych*. Varsovia: W.A.B.
- JANION, Maria (1996). *Kobiety i duch inności*. Varsovia: Sic!
- JONES, Margaret (1983). "Del compromiso al egoísmo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de la posguerra". En Janet Pérez (ed.). *Novelistas femeninas de la posguerra*. Madrid: Porrúa.
- JURADO MORALES, José (2000). "De vida y literatura existencial: *Lo raro es vivir* (1996) de Martín Gaité". *España Contemporánea*, tomo XIII, núm. 1, primavera. Págs. 37–56.
- (2003). *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925–2000)*. Madrid: Gredos.
- KIRKPATRICK, Susan (1989). *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835–1850*. Berkeley: University of California.
- (1998). "La tradición femenina de poesía romántica". En Iris M. Zavala (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos. Págs. 39–73.
- KRASKOWSKA, Ewa (1999). *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia wojennego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- (2000). "O tak zwanej kobiecości jako konwencji literackiej". En Grażyna Borkowska & Liliana Sikorska (ed.). *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Varsovia: Instytut Badań Literackich PAN. Págs. 200–212.
- (2001). "Kilka uwag o powieści kobiecej". En Anna Nasilowska (red.). *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*. Varsovia: Instytut Badań Literackich PAN. Págs. 235–249.
- KRISTEVA, Julia (1995 [1979]). "El tiempo de las mujeres". *Debate Feminista*, 1995, 11.6. Págs. 343–365.
- LACAN, Jacques (1981 [1975]). *Seminario I: Los escritos técnicos de Freud*. Trad. de Rithée Cevasco & Vicente Mira Pascual. Buenos Aires: Paidós.
- LANGA PIZARRO, María del Mar (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975–1999)*. *Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1969 [1949]). *Las estructuras elementales del parentesco*. Trad. de Marie Thérèse Cevasco. Buenos Aires: Paidós.
- LEVINE, Linda (coord.) (1993). *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Westport: Greenwood Press.
- LIPOVETSKY, Gilles (1999 [1997]). *La tercera mujer*. Trad. de Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama.

- LÓPEZ, Francisca (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de la posguerra en España*. Madrid: Pliegos.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2000). *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- LYND, Juliet & Carmen MORENO NUÑO (2002). "La encrucijada de caminos de *Las edades de Lulú*: ¿feminismo, pornografía, novela rosa?". *España Contemporánea. Revista de literatura y cultura*, tomo XV.1, primavera. Págs. 7-30.
- MAINER, José-Carlos (1994). *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica.
- MANTEIGA, Roberto (ed.) (1988). *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Maryland: Scripta Humanistica.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1982 [1973]). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino.
- (1994 [1987]). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- (1999 [1987]). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- MASANET, Lydia (1998). *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Fundamentos.
- (2005). "Dibujando un nuevo código amoroso en la ficción femenina actual". En Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa & Pau Pitarch (ed.). *Los hábitos del deseo*. Valencia: Excultura. Págs. 301-309.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004). *Voces contemporáneas*. Barcelona: Acantilado. Quaderns Crema.
- MAYOCK, Ellen C. (2002). "La sexualidad en la construcción de la protagonista en Tusquets y Mayoral". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 22. Universidad Complutense de Madrid. URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/tusq_ay.html [Consulta: 21.07.2007].
- MILLETT, Kate (1970). *Sexual Politics*. Nueva York: Doubleday.
- (1984). "El amor ha sido el opio de las mujeres". Entrevista por Lidia Falcón. *El País*, 21.05.1984. URL: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Kate/Millet/amor/ha/sido/opio/mujeres/elpepisoc/19840521elpepisoc_5/Tes/ [Consulta: 15.10.2008].
- MOERS, Ellen (1976). *Literary Women: The Great Writers*. Nueva York: Doubleday.
- MOI, Toril (1988 [1985]). *Teoría literaria feminista*. Trad. de Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra.
- MONMANY, Mercedes (1999 [1998]). Prólogo. En VV AA. *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza. Págs. 7-18.
- MONTERO, Rosa (2003). *La loca de la casa*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MORAND, Frédérique (2004). *Doña María Gertrudis Hore (1742-1801), vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento.

- MORENO HERNÁNDEZ, Amparo (2000). "Los debates sobre la maternidad". En Carmen Fernández-Montraveta, Pilar Monreal Requena, Amparo Moreno Hernández, Pilar Soto Rodríguez (eds.). *Las representaciones de la maternidad*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Págs. 1-9.
- MORRIS, Barbara & Lou CHARNON-DEUTSCH (1993-1994). "Regarding the Pornographic Subject in *Las edades de Lulú*". *Letras Peninsulares*, 6. Págs. 301-319.
- MURARO, Luisa (1994 [1991]). *El orden simbólico de la madre*. Trad. de Beatriz Albertini, Mireia Bofill & María-Milagros Rivera. Madrid: Horas y Horas.
- NASH, Mary (2004). *Mujeres en el mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- NAUPERT, Cristina (2001). *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros.
- NAVAJAS, Gonzalo (1996a). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- (1996b). "Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer". *Ínsula*, 589-590. Págs. 37-39.
- (2002). *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB.
- NELKEN, Margarita (1930). *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor.
- NICHOLS, Geraldine (1992). *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI.
- (1995). "Ni una, ni "grande", ni liberada: la narrativa de mujer en la España democrática". En José B. Monleón. *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal. Págs. 197-217.
- (2003). "El procrear, pro y contra". En Alicia Redondo Goicoechea (coord.). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea. Págs. 91-207.
- NORA, Eugenio G. de (1973). *La novela española contemporánea*. 3 vols. Madrid: Gredos.
- NÚÑEZ ESTEBAN, Carmen & Neus SAMBLANCAT MIRANDA (1998). "Belleza femenina y liberación en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes". En Àngels Carabí & Marta Segarra (eds.). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: Centre Dona i Literatura. Págs. 137-143.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del (2000). "Malena es un nombre de tango de Almudena Grandes". En Marina Villalba Álvarez (coord.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Págs. 281-294.
- ORDÓÑEZ, Elisabeth (1991). *Voices of Their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- (1998). "Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española". En Iris M. Zavala (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos. Págs. 211-237.

- OROPESA, Salvador (1995). "Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura de pelotazo". *Letras Peninsulares*, v. 8.1, spring. Págs. 55-72.
- ORSINI-SAILLET, Catherine (2003). "Femmes face à leur corps. Lucía Etxebarria: de la destruction vers la recomposition identitaire". En Christine Pérès & Jean Alsina (coord.). *Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*. Carnières-Morlanwelz: Lansman. Págs. 11-28.
- OSBORNE, Raquel (2004). "Del padre simbólico al padre real: la función paterna desde la modernidad". En Ángeles de la Concha & Raquel Osborne (coords). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria. Págs. 259-282.
- (2006) "Entre el rosa y el violeta (lesbianismo, feminismo y movimiento gay: relato de unos amores difíciles)". *Labrys. Études féministes/ Estudos feministas*, 10 juin/décembre. URL: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/espanha/raquel.htm> [Consulta: 14.04.2009].
- PACHECO OROPEZA, Bettina (2001). "Las imágenes del cuerpo de *Modelos de mujer* de Almudena Grandes". En José Romera Castillo & Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros. Págs. 187-195.
- PATEMAN, Carole (1995 [1988]). *El contrato sexual*. Trad. de María Luisa Femenías. Barcelona: Anthropos.
- PÉREZ, Janet (1988). *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers.
- PERTUSA SEVA, Inmaculada (2005). *La salida del armario: lecturas desde la otra acera*. Gijón: Llibros del peixe.
- PILAR RODRÍGUEZ, María (2003). "Crítica lesbiana: lecturas de la narrativa española contemporánea". *Feminismo/s*, 1, junio. Págs. 87-102.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa (2001 [1992]). *Mujeres que corren con los lobos*. Trad. de María Antonia Menini. Madrid: Suma de Letras.
- POPE, Randolph (1995). "Misterios y epifanías en la narrativa de Soledad Puértolas". En Alfonso de Toro & Dieter Ingenschay (eds.). *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger. Págs. 271-301.
- POTOK, Magda (2003). "Escritoras españolas y el concepto de la literatura femenina". *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 9. Barcelona: Centre Dona i Literatura, Universidad de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona. Págs. 151-160.
- POSADAS, Carmen & Sophie COURGEON (2004). *A la sombra de Lilith: en busca de la igualdad perdida*. Barcelona: Planeta.
- POZUELO YVANCOS, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- PRATT, Annis (1981). *Archetypical Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP.

- PUÉRTOLAS, Soledad (1998). "He vuelto a la realidad de otra manera". Entrevista a Soledad Puértolas por Katica Urbanc. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 8. Universidad Complutense de Madrid. URL: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/k_urbanc.htm [Consulta: 06.04.2007].
- RAMBLADO MINERO, María C. (2003). "Conflictos Generacionales: La relación madre-hija en *Un calor tan cercano* de Maruja Torres y *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 23. Universidad Complutense de Madrid. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/conflict.html> [Consulta: 08.11.2007].
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2000). "Mujer y espacio narrativo". En Cristóbal Cuevas García (ed.). *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*. Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea. Págs. 223-233.
- (2001). "Introducción literaria. Teoría y crítica feministas". En Cristina Segura Graño (coord.). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid: Narcea. Págs. 19-46.
- (2003). "Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria". En Alicia Redondo Goicoechea (coord.). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea. Págs. 109-121.
- (2004). *Escritoras hispánicas*. Introducción. En Ana Caballé (ed.). *Lo mío es escribir: la vida escrita por las mujeres I*. Barcelona: Lumen. Págs. 11-53.
- REISZ, Susana (1990). "Hipótesis sobre el tema «escritura femenina e hispanidad»". *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Págs. 199-213.
- (1995). "Tropical como en el trópico. Rosa Montero y el "boom" femenino hispánico de los ochenta." *Revista Hispánica Moderna*, 1 [48: 1], junio. Págs. 189-204.
- RICH, Adrienne (1996a [1976]). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia y como institución*. Trad. de Mercedes Bengoechea. Madrid: Cátedra.
- (1996b [1980]). "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". Trad. de María Milagros Rivera Garretas. *Duoda: Revista d'estudis feministes*, 11. Págs. 13-37.
- (1999 [1986]). "Apuntes para una política de la ubicación". Trad. de Charlotte Broad. En Marina Fe (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 31-51.
- RIERA, Carmen (1982). "Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?". *Quimera*, 18. Págs. 9-12.
- RÍOS-FONT, Wadda C. (1998). "To hold and behold: eroticism and canonicity at the Spanish *fines de siglo*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23: 1-2. Págs. 355-378.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (2003 [1994]). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.

- ROBBIS, Jill (2003). "The discipline of the Spanish subject: *Las edades de Lulú*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 28: 1. Págs. 161-182.
- ROMERO, Isabel, Isabel ALBERDI, Isabel MARTÍNEZ & Ruth ZAUNER (1987). "Feminismo y literatura: la narrativa de los años 70". En María Angeles Durán & José Antonio Rey (ed.). *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid. Págs. 337-358.
- ROSAL NADALES, María (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*. Tesis Doctoral. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2006. URL: <http://hera.ugr.es/tesisugr/16151446.pdf> [Consulta: 14.10.2008].
- RUEDA, Ana (1995). "Carmen Martín Gaité: nudos de interlocución ginérgica". En Alfonso DE TORO & Dieter INGENSCHAY (eds.). *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger. Págs. 303-343.
- RUIZ GUERRERO, Cristina (1997). *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- RUSSOTTO, Mátgara (1993). *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana - CELARG.
- SÁEZ BUENAVENTURA, Carmen (1993). "Socialización de género y psicopatología: una hipótesis para la reflexión". En María Asunción González de Chávez (comp.). *Cuerpo y subjetividad femenina*. Madrid: Siglo XXI. Págs. 241-257.
- SALINERO CASCANTE, María Jesús (2001). "El cuerpo femenino y su representación en la ficción literaria". En M. Azpeitia et al. (ed.). *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria. Págs. 39-76.
- SAMPEDRO DÍAZ, Pilar (2005). "Sexualidad y envejecimiento. La sexualidad de las mujeres cumple años". En Anna Freixas Farré (ed.). *Abuelas, madres, hijas. La transmisión cultural del arte de envejecer*. Barcelona: Icaria. Págs. 57-66.
- SANTISO SANZ, Raquel (2001). "El cuerpo del delito. Torturas culturales en torno al cuerpo". En M. Azpeitia et al. (ed.). *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria. Págs. 223-244.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1996). "El archipiélago de la ficción". *Ínsula*, 589-590, enero-febrero. Págs 3-4. Recogido en Jordi Gracia (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, tomo 9/1 de la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Crítica. Págs. 259-263.
- (1998). *La Eva actual*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- (2001). "La canción de Dorotea. Rosa Regás". *El Cultural*, 14/11/2001. URL: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1246/La_cancion_de_Dorotea [Consulta 04.06.2008].
- SAU, Victoria (2000 [1981]). *Diccionario ideológico feminista*. Vol. I. Barcelona: Icaria.
- (2001). *Diccionario ideológico feminista*. Vol. II. Barcelona: Icaria.

- SAVAL, Lorenzo & Jesús GARCÍA GALLEGO (ed.) (1986). *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*. Málaga: Litoral.
- SCHWEICKART, Patrocinio P. (1999 [1989]). "Leyendo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura". Trad. de Claudia Lucotti. En Marina Fe (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 112-151.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen (1998). "La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Marina Mayoral (1994)". *Dicenda*, 16. Págs. 233-243.
- SHOWALTER, Elaine (1977). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- (1999 [1981]). "La crítica feminista en el desierto". Trad. de Argentina Rodríguez. En Marina Fe (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 75-111.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003). *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Edition Reichenberger.
- SPACKS, Patricia M. (1980 [1975]). *La imaginación femenina*. Trad. de Paloma Albarca & Soledad Puértolas. Madrid: Debate.
- SPITZER, Leo (1963). *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- SPITZMESSER, Ana María (2000). "Feminismo y novela: reflexiones para una experiencia común". En Beatriz Suárez Briones, María Belén Martín Lucas & María Jesús Fariña Busto (eds.). *Escribir en femenino*. Barcelona: Icaria. Págs. 249-261.
- STENDHAL (1994 [1822]). *Del amor*. Trad. de Greogorio Lafuerza. Madrid: Edaf.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2004). "El cuerpo a cuerpo con la madre en la teoría feminista contemporánea". En Ángeles de la Concha & Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria. Págs. 69-79.
- TOBIN STANLEY, Maureen (1998). "Una visión alterna ante la dicotomía mítica: La hibridación de Penélope y las sirenas en *El silencio de las sirenas* de García Morales". URL: <http://www.umes.edu/breakbar/stanley.html> [Consulta: 23.07.2007].
- TORRES, Maruja (2000). "He convertido en personajes mis sentimientos". Entrevista a Maruja Torres por Ángeles García. *El País*, 16/10/2000. URL: http://www.elpais.com/articulo/cultura/He/convertido/personajes/sentimientos/elpepicul/20001016elpepicul_4/Tes [Consulta: 24.10.2007].
- (2001). "Siempre quise salvarme de la mediocridad a través de la escritura". Entrevista a Maruja Torres por Ana Anabitarte. *Babad. Revista de cultura*, 6, enero. URL: http://www.babab.com/no06/maruja_torres.htm [Consulta: 22.08.2008].
- TORRES RIVAS, Inmaculada (2002). *Rosa Montero. Estudio del personaje en la novela*. Málaga: Universidad de Málaga.

- THRELFALL, Monica (1985). "The Women's Movement in Spain". *New Left Review*, 151, May-June.
- TUBERT, Silvia (1997). "El nombre del padre". En Silvia Tubert (ed.). *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra. Págs. 31-61.
- (2004). "La maternidad en el discurso de las nuevas tecnologías reproductivas". En Ángeles de la Concha & Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria. Págs. 111-138.
- TUSQUETS, Esther (2000). "Los secretos de la burguesía". Entrevista. En María del Mar López-Cabrales. *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea. Págs. 151-166.
- URIOSTE, Carmen de (1997-1998). "La narrativa española de los noventa. ¿Existe una «generación X»?". *Letras Peninsulares*, 11.2, Winter. Págs. 455-476.
- (2000). "Las novelas de Lucía Etxebarria como proyección de sexualidades disidentes en la España democrática". *Revista de Estudios Hispánicos*, 34: 1, enero. Págs. 123-137.
- (2004). "Mujer y narrativa: escritoras/escrituras al final del milenio". En Jacqueline Cruz & Bárbara Zecchi. *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria. Págs. 197-218.
- URRUELA, María Cristina (2005). "El «ángel del hogar»: María Pilar Sinués y la cuestión de la mujer". En Lisa Vollendorf (ed.). *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria. Págs. 155-169.
- VALLEJO-NÁGERA, Alejandra (1999). Prólogo. En VV. AA. *Hijas y padres*. Barcelona: Martínez Roca. Págs. 9-11.
- VALLS, Fernando (1998). *¿Geografía o historia?* *Quimera*, 173, octubre 1998. Págs. 67-69.
- (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.
- VILLALBA ÁLVAREZ, Marina (coord.) (2000). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- VOLLENDORF, Lisa (2001). *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*. Chapel Hill: University of North Caroline.
- VOLLENDORF, Lisa (2005). "«Te causará admiración»: el feminismo moderno de María de Zayas". En Lisa Vollendorf (ed.). *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria. Págs. 107-124.
- VOSBURG, Nancy (2005). "El tapiz de una vida feminista: María Teresa León (1903-1988)". En Lisa Vollendorf (ed.). *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria. Págs. 241-256.
- WEHRHEIM, Monika (2005). "De amantes y caníbales: divagaciones en torno al concepto del amor en la obra reciente de Rosa Montero". En Anna-Sophia Buck &

- Irene Gastón Sierra (eds.). «El amor, esa palabra...». *El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. Madrid & Frankfurt am Main: Iberoamericana & Vervuert. Págs. 169–183.
- WITTIG, Monique (2005 [1992]). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. de Javier Sáez & Paco Vidarte. Madrid: Egales.
- WOLF, Naomi (1991 [1990]). *El mito de la belleza*. Trad. de Lucrecia Moreno. Barcelona: Emecé.
- WOOLF, Virginia (1997 [1929]). *Una habitación propia*. Trad. de Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral.
- ZAVALA, Iris M. (1993). “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”. En Myriam Díaz-Diocaretz & Iris M. Zavala (coords.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos. Págs. 27–76.
- (2004). *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Madrid: La esfera de los libros.
- ZECCHI MONLEÓN, Barbara (2000). “Domesticidad, feminismo doméstico y ¿posibles alternativas?”. En Pilar Pérez Cantó & Elena Postigo Castellanos (eds.). *Autoras y protagonistas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Págs. 441–460.

El malestar

Contemporary Spanish Women's Prose

S u m m a r y

The book is devoted to the analysis of the literary prose of the contemporary Spanish women writers. Works by the most important female authors publishing at the turn of the 20th and 21st centuries are studied. The authors whose works are discussed in the book are the following: Josefina Aldecoa, Lucía Etxebarria, Adelaida García Morales, Laura Freixas, María Laura Espido Freire, Belén Gopegui, Almudena Grandes, Carmen Martín Gaité, Marina Mayoral, Rosa Montero, Carmen Posadas, Soledad Puértolas, Rosa Regás, Ana Rossetti, Fanny Rubio, Clara Sánchez, Maruja Torres, Esther Tusquets and other.

The main aim of the book is an attempt at offering an answer to the question of the identity of women's writings in the context of Spanish history and culture. The analysis of the texts made it possible to capture a number of repeatable themes in this prose as well as motifs, plot schemes, types of characters etc. whose source is women's experience. As a result a collection of universalised presentations was created, which express a definite conception and evaluation of the world, confirming also the status of literature as an expression of the common (in this case: women's) convictions and emotions.

Interpretation of the selected text corpus (consisting of several dozen novels and as many stories), aiming at showing cultural models being at the foundation of the presented world, proves that the Spanish women's prose very often submits to observation the patriarchal social order, situating it in the centre of novelistic reality, as a main reference for the formation of identities and choices of its heroines (women usually appear in the foreground), no matter whether this traditional system of values is main-

tained in a given work of literature or whether it is questioned. Although women writers whose texts are the subject of studies belong to different generations, their literary evidence appears to be approximate as far as perception of social roles with respect to sex and the relations of submission and domination resulting from these divisions are concerned. What seems to be significant is the common tendency to expose negative experiences and to present difficult and traumatic situations which bring frustration and fear. Most of the heroines portrayed on the pages of this prose reveal deep disappointment with life. Among the conditions described are lack of fulfilment and persistent *malestar* (French *mal être*) – indisposition, bad mood, bad frame of mind, the blues, anxiety, crisis, and the sense of oppression.

In defiance of diagnoses of some sociologists (Lipovetsky, 1999 [1997]), proclaiming a definitive emancipation of women, as well as contrary to women authors from under the banner of *écriture féminine* according to which women's writing practice is a transgression of the dominant discourse (Cixous, 1995 [1975]), the texts discussed reveal the permanence of cultural models, which maintain the hierarchical order of sexes, situating women in subordination. With the exception of not too many attempts at subversion – social, moral and literary – the most recent Spanish women's prose shows representatives of this sex as persons incapable of opposing the patriarchal order and choosing their autonomous path in life.

The book is divided into three main parts, which are preceded by two chapters of a general nature. Chapter One comprises a survey of standpoints elaborated by the feminist criticism in reference to such concepts as *gender*, *sexual difference* and women's literature. Chapter Two presents an outline history of the Spanish literature produced by women with an indication of the most important phenomena occurring within this kind of literature from the Middle Ages to 1989, which is the initial date of the detailed studies.

The first, most extensive analytical part (*Opresión*) presents "common places" of women's prose connected with the experience of violence, oppression and domination. A thesis emerging from the studied texts makes one think that women live under *Law of the Father* (Lacan, 1981 [1975]). In this prose are reconstructed the model and social practices typical of the patriarchal order: male domination and violence, obligatory heterosexuality, "domestication" of women, myth of romantic love, the imperative of being beautiful. It is worth noting that women taught some definite

attitudes and roles in the process of socialisation, very often participate in it wholeheartedly, supporting the system which discriminates them.

The main subject of the texts analysed remains the recording of the experience of oppression. Apart from the direct humiliation, violence and wrongs the heroines experience there are also negative consequences of the burdening of women alone with household chores, child care, care of the elderly and the sick in the family. Disappointment and embitterment concern all institutions of traditional family; marriage and maternity are shown as mechanisms of oppression, maintaining male violence (physical and symbolic) and restricting opportunities for women to develop. In spite of this, apart from the few figures created by women writers such as Carmen Martín Gaité, Fanny Rubio or Adelaida García Morales, the heroines persist in destructive relationships and dysfunctional families, being unable to free themselves from the demands of tradition, to reevaluate their life and make choices in agreement with their intuition and needs. A fact is puzzling that literature which submits to such a strong criticism the conventional forms of social intercourse, rarely offers positive models, which are alternative to the patriarchal model. Also symptomatic seems to be the distinct tendency of women writers to intimate presentations, predilection for descriptions of individual experiences, feelings and personal problems, leaving out of consideration their social or political context. With the exception of several authors, among whom Esther Tusquets, Belén Gopegui and Lucía Etxebarria should be mentioned, the work of Spanish women authors is characterised by an amazing indifference to political, national, economic, ideological, philosophical and metaphysical problems. The prose of the most representative authors of women's literature in Spain of the last decades of the 20th century – Carmen Martín Gaité, Soledad Puértolas, Almudena Grandes, Marina Mayoral, Rosa Regás, Adelaida García Morales and of many others – is focused almost exclusively on the private sphere, on the exploration of the intimate world of the heroines, on the cultivation of subjectivism and description of personal experiences, which brings them painful disappointments.

To the disappointments and tensions connected with life under subjugation are added the cultural demands which refer – in the biological, aesthetic and sexual dimension – directly to female body. The texts analysed describe a number of psychosomatic dysfunctions experienced by the heroines; anorexia and bulimia, drug and alcohol addiction, psychic traumas and disorders, suicidal tendencies and attempted suicides as well as sexual

traumas. In order to achieve or be closer to the obliging aesthetic standards, these women submit their bodies to very different weight-watching, physical effort and pharmacological regimes. The persistent (and generally ineffective) treatment which the women undergo to preserve their beauty, youth and slim figure – an inseparable attribute of the heroines of Rosa Montero, Almudena Grandes, Clara Sánchez and Lucía Etxebarria – contribute to the weakening of their sense of their own personal value and to keeping women in subordination. In spite of this, an endeavour at the change of consciousness as far as the obligatory aesthetic norms are concerned, so strongly exposed in the feminist theory and criticism (Greer, 1971 [1970], 2000 [1996]), Wolf, 1991 [1990]) seems to be of much less importance in the Spanish women's prose. In the texts discussed in the book the heroines really fight against nature, leading to failure and suffering, magnifying the very victimistic tone of the texts discussed.

In Part Two (*Insatisfacción*) signs of the widely understood crisis – one of the central themes of this literature – are submitted to analysis. Pessimism concerning life and presentation of the world as an unfriendly or outright hostile reality are an inherent characteristic feature of women's literary universe. Many authors – here Soledad Puértolas, Adelaida García Morales and Rosa Regás should be mentioned – show femininity as a situation doomed to failure, as a condition paralysed by its own powerlessness and inability to overcome adversities. Among the many factors which cause crisis or the sense of unfulfilment the following should be mentioned: disappointment in love, experiencing oppression, lack of support and affection on the part of the mother, “domestication”, demands connected with the cult of beauty, lack of sexual satisfaction, incertitude as to one's identity and loneliness.

The female characters of this prose live in constant tension, have a sense of their own low value. Many of them escape into pain and disease, avoiding the effort of transformation. Other ones, motivated by the need of autonomy, try to challenge the existing social order and to take an independent path, which might ensure for them, if not complete fulfilment, at least the sense of integrity and authenticity. An attempt at self-determination and autonomy should be considered as one of the main phenomena amongst the literary works discussed here. The Spanish women's prose is a literature of self-analysis and search of identity among messages which set “the worse sex” in a relation of conflict with the world and with itself.

An example of relations marked, contradicting emotions, experienced and analysed with great intensity by the figures from the circle of women's prose are relations between mothers and daughters. The texts discussed show that mothers still bring up their daughters based on traditional cultural models which sanction subjectivisation of women in the society. Passing on and copying – by the strength of their own example – the submissive and passive attitude, they become as if guardians of rules which encourage women to strengthen the conservative model of relations between the sexes. What is more, mothers portrayed on the pages of this literature usually deny love to their daughters as well as support. A picture of a cold and aloof mother, dominated by her husband and at the same time trying to dominate her daughter, is one of the most moving motifs of this literature. Authors who take up this subject and, in particular, those who take it up in a peculiar manner are Esther Tusquets, Almudena Grandes, Rosa Montero and Lucía Etxebarria, and they show how these mothers, frustrated by their own unsuccessful life, charge the childhood and youth of their daughters with pain and anxiety, and their mutual relations with reluctance and resentment. Generally, the focus of the conflict is lack of consent on the part of the daughter to copy the role personified by her mother, and the result of this situation is long suffering, connected with the inability of the daughter to identify through their extensive family, their kins, their nuclear family, their sex, society and the like with her mother.

Another experience of an ambiguous significance is love – the main topic, and what follows, the axis of the plot of most of the discussed novels and stories. Love is viewed as an aim and foundation of all the projects in life, and often the only motivation of the heroines' activities. However, the contemporary women writers are reluctant to search here new, original content, just the opposite – they most often exploit schemes of romantic literature, commonly portraying “women in crisis”, who wait to be rescued by men. As a consequence women's prose, using clichés of easy romanticism, trivialises the concept of love presented in the convention of fairy tale-romance (with a happy end, the topos of Prince Charming and the like) and treated as the only possible solution of complex problems of existence. This emotional ideal – exposed in a particular manner in the prose of Rosa Regás, Marina Mayoral, Almudena Grandes and Soledad Puértolas – is constructed on the basis of the topos of love at the interface of romantic and sentimental culture. In this model women fulfil themselves only through men; the woman's “I” is not autonomically constructed (as an

object), but in subordination (as a subject), sometimes reaching the limits of self-destruction. In the contemporary prose of Spanish women writers, in spite of such a strong concentration of this prose on emotional plots, it is difficult to find descriptions of love between independent individuals, who are ready to give and take according to the principle of reciprocity. In the texts analysed a model prevails of the irrational, "all-embracing" love, experienced and expressed with exaggerated exultation. Apart from this, this model keeps women in a situation in which they are dependent on men, creates false expectations leading to subsequent disappointments and personal crises.

As if on the margin of creation of figures of helpless and suffering women, who have not managed to free themselves from the demands of the destructive tradition, such heroines function who attempt at defying the existing order of things. They challenge the cultural constructs responsible for the maintenance of the damaging hierarchies, but they also develop alternative models of identity which are closer to individual needs than to social norms connected with "the role of their sex". In the tradition of this "subversive" literature, extending from Esther Tusquets, Carmen Martín Gaité and Lucía Etxebarria, a new vision of femininity is shaped, which encompasses life's transgressive practices. Among the most significant phenomena which have the feature of an essential cultural change, manifestation of female sexuality as well as the strengthening of the family, erotic and friendly ties between women should be mentioned.

Part Three (*Transgresión*) reproduces this record of the opposition, the process of breaking the existing order and projection of new models and is the shortest appropriately to the representation of this subject matter in the studied corpus. Literary revindication practices presented in this part consist of various forms of accusation and protest addressed to patriarchal culture and describe an effort at emancipation, generating new models of identity, corresponding to the recent personal, social and professional ambitions of women. The works analysed here undertake the social and political problems, show alternative communities as opposed to traditional institutions such as family, Church and the state and such which are founded on solidarity and support of women as well as sexual behaviours including homosexual ones, which are different from the traditional models. Representations discussed in this chapter introduce into the literary works an innovative space, peculiar acts of subversion – negation, reversal and construction of a new order. However, it should be emphasised that

it is a margin of the conventional, main stream of the Spanish women's prose.

In the sphere of sexuality, "transgression" means most of all an unimpeded expression of female desire, traditionally suppressed and scarcely present on the pages of literary works. The authors who introduce innovations in this field – Marina Mayoral, Almudena Grandes, or Lucía Etxebarria – present erotic behaviours of an open character, containing many figures, changeable and departing from traditional morality. The challenge consists here in taking risks, uncovering and showing female sexual desire as it is, with its own set of images and sexual practices, which often appear to be in contradiction to the accepted stereotypes based on the heterosexual norm and on other powers which discipline female libido such as romantic love, marriage, family, or maternity. Heroines of these texts are allowed to separate sexual delights from love and to look for the former in various ways, among others, autoerotic and homosexual. Traditional models of sexuality – inflexible, hierarchic and focused on males – are reevaluated. Sexual emancipation of women – and its literary representation – consists mainly in recognition and strengthening of woman as an object who disposes of her body by herself and whose body is her body and who feels free and autonomous and does not permit it to be used as a means serving someone else's fulfilment or as a instrument of reproduction.

Another interesting aspect is thematisation of relations between women. Apart from homosexual love, literary life is here given to relations between women based on friendship and solidarity, which exist on the private and family grounds as well as in the professional and social space. In numerous texts of such writers as Carmen Martín Gaité, Maruja Torres, Marina Mayoral, Laura Freixas, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Adelaida García Morales, Lucía Etxebarria and other authors, an atmosphere of confidence, unity and dialogue between women was created. United by their common experience of oppression and marginalisation, the women look for one another and support one another at the time of crisis. Their integration also comprises "regaining" of historical figures – women writers, thinkers, activists – considered by them as their predecessors in the act of emancipation.

The collective picture of contemporary literature written by women in Spain indicates strong rooting of writers in the tradition of patriarchal culture, determining for "the second sex" dreams about beauty, fulfilment and love which are difficult to realise, frustrating standards of beauty and de-

manding social roles. Female figures created by this prose are submitted to the influence of many contradictory powers and tensions: the need of their autonomy is suppressed by the social norm (*Law of the Father*), but also by the internal imperative of submission and renouncement, deeply manifested in the process of socialisation. A woman emerging from the pages of this literature is by no means a beneficiary of the social projects aiming at equality, but a person who is deeply disenchanted, unfulfilled and tormented by the incessant effort directed at achieving goals (one's own and the imposed ones), which appear to be impossible to achieve.

Analysis of the collected texts confirms the creation of similar images connected with the experience of one's sex, and what follows, the community profile of the literature produced by women. The growing importance of women's experience as a topic of literary creation is in this case the more meaningful as women appear to be not only the heroines of the discourse, but they also form this discourse themselves. Women as authors contribute to the representation of a difference in culture, which until recently was homogeneous – created mainly by men and either eliminating or marginalising otherness/strangeness. Thus, the main achievement of women's literary works consists in the description of women's experience in their own (women's) discourse.

The aim of the book is to present characteristic features of this discourse, formed by the new/different "being in culture", wishing and trying to formulate the original message, and, as is shown in the analysis of the texts, much too often hampered by social and literary convention.

El malestar

Proza kobieca we współczesnej Hiszpanii

Streszczenie

Książka poświęcona jest analizie prozy literackiej współczesnych pisarek hiszpańskich. Badaniami objęto dzieła najważniejszych autorek publikujących na przełomie XX i XXI wieku, takich jak: Josefina Aldecoa, Lucía Etxebarria, Adelaida García Morales, Laura Freixas, María Laura Espido Freire, Belén Gopegui, Almudena Grandes, Carmen Martín Gaité, Marina Mayoral, Rosa Montero, Carmen Posadas, Soledad Puértolas, Rosa Regás, Ana Rossetti, Fanny Rubio, Clara Sánchez, Maruja Torres, Esther Tusquets i inne.

Podstawowym celem książki była próba udzielenia odpowiedzi na pytanie o tożsamość pisarstwa kobiet w kontekście historii i kultury hiszpańskiej. Analiza tekstów pozwoliła uchwycić wiele powtarzalnych i charakterystycznych dla tej prozy tematów, motywów, schematów fabularnych, typów postaci itp. mających źródło we wspólnym doświadczeniu kobiet. W rezultacie powstał zbiór zuniwersalizowanych przedstawień wyrażających określoną koncepcję i ocenę świata, potwierdzających status literatury jako ekspresji zbiorowych (tu: kobiecych) przekonań i emocji.

Interpretacja wybranego korpusu tekstów (obejmująca kilkadziesiąt powieści i tyleż opowiadań) dążąca do ukazania kulturowych wzorców leżących u podstaw świata przedstawionego dowodzi, że hiszpańska proza kobieca nader często poddaje obserwacji patriarchalny porządek społeczny, sytuując go w centrum powieściowej rzeczywistości jako podstawowe odniesienie do kształtowania tożsamości i wyborów swoich bohaterek (na planie pierwszym zazwyczaj pojawiają się kobiety), niezależnie od tego, czy tenże tradycyjny system wartości zostanie w utworze podtrzymany, czy też zakwestionowany. Chociaż pisarki, których teksty stanowią przedmiot badań, należą do różnych pokoleń, ich literackie świadectwa

okazują się zbieżne, jeśli chodzi o postrzeganie ról społecznych ze względu na płeć oraz o wynikające z tych podziałów relacje podległości i dominacji. Znacząca wydaje się powszechna skłonność do eksponowania doświadczeń negatywnych, do przedstawiania sytuacji trudnych, traumatycznych, wywołujących frustrację i lęk. Większość bohaterek portretowanych na kartach tej prozy przejawia głębokie rozczarowanie życiem. Wśród opisywanych stanów dominuje niespełnienie i uporczywy *malestar* (franc. *mal être* – niedyspozycja, złe samopoczucie, chandra, niepokój, kryzys, poczucie opresji).

Wbrew diagnozom niektórych socjologów (Lipovetsky, 1999 [1997]) głoszącym definitywną emancypację kobiet, a także autorkom spod znaku *écriture féminine*, według których kobieca praktyka pisarska stanowi przekroczenie dyskursu dominującego (Cixous, 1995 [1975]), omawiane teksty ujawniają trwałość modeli kulturowych, które utrzymują hierarchiczny układ płci, sytuując kobiety w porządku podległości. Z wyjątkiem nielicznych prób subwersji – społecznej, obyczajowej i literackiej – najnowsza hiszpańska proza kobieca ukazuje przedstawicielki tej płci jako istoty niezdolne do przeciwstawienia się patriarchalnemu porządkowi oraz do wyboru własnej, autonomicznej drogi życiowej.

Książka podzielona została na trzy podstawowe części, poprzedzone dwoma rozdziałami o charakterze ogólnym. Rozdział pierwszy obejmuje przegląd teoretycznych stanowisk wypracowanych przez krytykę feministyczną w odniesieniu do takich pojęć, jak płeć kulturowa (*gender*), różnica (*sexual difference*) oraz literatura kobieca. Drugi rozdział przedstawia historyczny zarys hiszpańskiej literatury autorstwa kobiet ze wskazaniem na najważniejsze zjawiska zachodzące w jej obrębie od średniowiecza do roku 1989, który stanowi inicjalną datę szczegółowych badań.

Pierwsza, najobszerniejsza część analityczna (*Opresión*) przedstawia „miejsca wspólne” prozy kobiecej związane z doświadczeniem przemocy, ucisku i dyskryminacji. Teza wyłaniająca się z badanych tekstów każe sądzić, że kobiety nadal żyją pod *Prawem Ojca* (Lacan, 1981 [1975]). W prozie tej rekonstruowane są modele i praktyki społeczne właściwe porządkowi patriarchalnemu: dominacja i przemoc mężczyzn, obligatoryjna heteroseksualność, zinstytucjonalizowane małżeństwo i macierzyństwo, tłumienie kobiecej seksualności, „udomowienie” kobiet, mit romantycznej miłości, imperatyw urody. Warto zauważyć, że kobiety, przyuczane do określonych postaw i ról w procesie socjalizacji, nierzadko same w nim przekonaniem uczestniczą, podtrzymując system, który je dyskryminuje.

Głównym tematem analizowanych tekstów pozostaje zapis doświadczenia opresji. Obok bezpośrednich upokorzeń, przemocy i krzywdy, bohaterki przeżywają negatywne konsekwencje wyłącznego obciążenia kobiet obowiązkami domowymi, opieką nad dziećmi, pielęgnacją osób starszych i chorych w rodzinie. Zawód i rozgoryczenie dotyczą wszystkich instytucji tradycyjnej rodziny; małżeństwo i macierzyństwo pokazane są jako mechanizmy ucisku, podtrzymujące męską przemoc (fizyczną i symboliczną) oraz ograniczające możliwości rozwoju kobiet. Mimo to, poza nielicznymi postaciami wykreowanymi przez pisarki, takie jak Carmen Martín Gaité, Fanny Rubio czy Adelaida García Morales, bohaterki trwają w destrukcyjnych związkach i dysfunkcyjnych rodzinach, nie umiając wyzwolić się z nakazów tradycji, przewartościować swojego życia i dokonać wyborów zgodnych z własną intuicją i potrzebami. Zastanawia fakt, że literatura, poddająca tak silnej krytyce konwencjonalne formy współżycia, rzadko oferuje modele pozytywne, alternatywne wobec patriarchalnego wzorca. Symptomatyczna wydaje się także wyraźna skłonność pisarek do przedstawień o charakterze intymistycznym, predylekcja do opisywania przeżyć indywidualnych, uczuć i problemów osobistych, z pominięciem ich kontekstu społecznego czy politycznego. Z wyjątkiem kilku autorek, wśród których należałoby wymienić Esther Tusquets, Belén Gopegui czy Lucię Etxebarrię, twórczość Hiszpanek charakteryzuje zastanawiająca obojętność wobec zagadnień politycznych, narodowych, ekonomicznych, ideowych, filozoficznych czy metafizycznych. Proza najbardziej reprezentatywnych autorek literatury kobiecej w Hiszpanii ostatnich dekad XX wieku – Carmen Martín Gaité, Soledad Puértolas, Almudeny Grandes, Mariny Mayoral, Rosy Regás, Adelaidy Garcii Morales i wielu innych – skupiona jest niemal wyłącznie na sferze prywatnej, na eksplorowaniu wewnętrznego świata bohaterek, na kultywowaniu subiektywizmu i opisywaniu doświadczeń osobistych, przynoszących bolesne rozczarowania.

Do rozgoryczenia i napięć związanych z życiem w zależności dochodzą nakazy kulturowe odnoszące się – w wymiarze biologicznym, estetycznym i seksualnym – bezpośrednio do kobiecego ciała. Analizowane teksty opisują wiele dysfunkcji psychosomatycznych doświadczanych przez bohaterki: anoreksje i bulimie, uzależnienia od narkotyków i alkoholu, urazy i zaburzenia psychiczne, skłonności i próby samobójcze, traumy seksualne. Aby osiągnąć lub choćby zbliżyć się do obowiązujących standardów estetycznych, kobiety poddają swoje ciała najróżniejszym reżimom dietetycznym, wysiłkowym i farmakologicznym. Uporczywe (i na ogół

nieskuteczne) zabiegi, by zachować urodę, młodość i szczupłą sylwetkę – nieodłączny atrybut bohaterek Rosy Montero, Almudeny Grandes, Clary Sánchez czy Lucíi Etxebarrii – przyczyniają się do osłabienia ich poczucia własnej wartości oraz utrzymywania kobiet w sytuacji podporządkowania. Mimo to, dążenie do zmiany świadomości w zakresie obowiązujących norm estetycznych, tak mocno wyeksponowane w teorii i krytyce feministycznej (Greer, 1971 [1970]), 2000 [1996], Wolf, 1991 [1990]), w hiszpańskiej prozie kobiecej wydaje się dużo mniej znaczące. W omawianych tekstach bohaterki toczą autentyczną walkę przeciw naturze, prowadzącą w większości przypadków do porażki i cierpienia, potęgujących i tak silnie wiktymistyczny ton omawianych tekstów.

Część druga (*Insatisfacción*) poddaje analizie znamiona szeroko rozumianego kryzysu – jednego z centralnych tematów tej literatury. Pesymizm życiowy i przedstawianie świata jako nieprzyjaznej czy wręcz wrogiej rzeczywistości stanowią inherentną charakterystykę kobiecego uniwersum literackiego. Wiele autorek – wymienić należy tu przede wszystkim Soledad Puértolas, Adelaidę Garcíę Morales czy Rosę Regás – pokazuje kobiecość jako sytuację skazaną na porażkę, jako kondycję sparaliżowaną przez własną niemoc i niezdolność do przezwyciężenia przeciwności. Wśród licznych czynników wywołujących kryzys czy poczucie niespełnienia wymienić należy: zawód miłosny, doświadczenie opresji, brak wsparcia i czułości ze strony matki, „udomowienie”, nakazy związane z kultem urody, brak satysfakcji seksualnej, niepewność w kwestii własnej tożsamości, samotność.

Bohaterki tej prozy żyją w stałym napięciu, w niskim poczuciu własnej wartości. Wiele z nich ucieka w ból i chorobę, unikając wysiłku transformacji. Inne, motywowane potrzebą autonomii, próbują zakwestionować panujący porządek społeczny i pójść niezależną drogą, która mogłaby im zapewnić, jeśli nie całkowite spełnienie, to przynajmniej poczucie integralności i autentyzmu. Dążenie do samookreślenia i samostanowienia zaliczyć należy do kluczowych zjawisk w obrębie omawianych tu dzieł. Hiszpańska proza kobieca jest literaturą autoanalizy i poszukiwania tożsamości wśród sprzecznych komunikatów, które stawiają „gorszą pleć” w relacji konfliktowej ze światem albo ze sobą samą.

Przykładem relacji naznaczonej sprzecznymi emocjami, przeżywanej i analizowanej z dużą intensywnością przez postaci z kręgu prozy kobiecej, są stosunki pomiędzy matkami i córkami. Omawiane teksty pokazują, że matki nadal wychowują córki, opierając się na tradycyjnych wzorcach

kulturowych, sankcjonujących uprzedmiotowienie kobiet w społeczeństwie. Przekazując i powielając – mocą własnego przykładu – postawę uległą i bierną, stają się niejako strażniczkami reguł zachęcających kobiety do utrwalania konserwatywnego modelu relacji między płciami. Co więcej, matki sportretowane na kartach tej literatury zazwyczaj odmawiają swoim córkom miłości i wsparcia. Obraz rodzicielki zimnej i wyniosłej, zdominowanej przez męża i jednocześnie próbującej zdominować córkę, stanowi jeden z najbardziej przejmujących motywów tej prozy. Autorki, które podejmują ten temat, a w sposób szczególny Esther Tusquets, Almudena Grandes, Rosa Montero i Lucía Etxebarria, pokazują, jak owe matki, sfrustrowane własnym nieudanym życiem, obciążają dzieciństwo i młodość swoich córek bólem i niepokojem, a wzajemne stosunki niechęcią i pretensjami. Ogniskiem konfliktu jest na ogół niezgoda córki na powielenie roli uosabianej przez matkę, a konsekwencją tej sytuacji – długotrwałe cierpienie, związane z niemożliwością dokonania identyfikacji (rodowej, rodzinnej, płciowej, społecznej itd.) córki z matką.

Kolejne doświadczenie o niejednoznacznej wymowie to miłość – podstawowy temat, a co za tym idzie, oś fabularna większości omawianych powieści i opowiadań. Miłość postrzegana jest jako cel i fundament wszelkich projektów życiowych, często jedyna motywacja działań bohatererek. Współczesne pisarki niechętnie jednak poszukują tutaj nowych, oryginalnych treści, przeciwnie – najczęściej eksploatują schematy literatury romansowej, nagminnie portretując „kobiety w kryzysie”, wyczekujące ratunku od mężczyzny. W konsekwencji, proza kobieca, wykorzystująca klisze łatwej romantyczności, banalizuje pojęcie miłości przedstawianej w konwencji bajko-romansu (z *happy endem*, toposem księcia z bajki itp.) i traktowanej jako jedyne możliwe rozwiązanie złożonych problemów egzystencjalnych. Ów ideał uczuciowy – w sposób szczególny eksponowany w prozie Rosy Regás, Mariny Mayoral, Almudeny Grandes i Soledad Puértolas – budowany jest zgodnie z toposem miłości rodem z pogranicza kultury romantycznej i sentymentalnej. W tym modelu kobieta realizuje się jedynie poprzez mężczyznę: kobiece „ja” nie jest konstruowane autonomicznie (jako podmiot), ale w podporządkowaniu (jako przedmiot) sięgającym niekiedy granic autodestrukcji. We współczesnej prozie hiszpańskich autorek, pomimo tak silnego jej skupienia na wątkach uczuciowych, trudno znaleźć opisy miłości rozwijającej się pomiędzy niezależnymi jednostkami, gotowymi dawać i otrzymywać na zasadzie wzajemności. W analizowanych tekstach przeważa model miłości irracjonalnej, „wszechogarnia-

jącej”, przeżywanej i wyrażanej z przesadnym uniesieniem. Model ten, poza tym, że utrzymuje kobiety w sytuacji zależności, wytwarza fałszywe oczekiwania, prowadzące do kolejnych rozczarowań i kryzysów osobistych.

Niejako na marginesie kreacji kobiet bezradnych i cierpiących, które nie zdołały wyzwolić się z nakazów niszczącej tradycji, funkcjonują bohaterki usiłujące przeciwstawić się istniejącemu porządkowi rzeczy. Kwestionują one konstrukcje kulturowe odpowiedzialne za utrzymywanie krzywdzących hierarchii, ale też wypracowują alternatywne modele tożsamości, bliższe indywidualnym potrzebom aniżeli normom społecznym związanym z rolą płci. W tradycji owej literatury „subwersyjnej”, rozciągającej się od Esther Tusquets i Carmen Martín Gaité do Lucíi Etxebarrii, kształtuje się nowa wizja kobiecości, obejmująca transgresyjne praktyki życiowe. Wśród najbardziej znaczących zjawisk, które noszą cechę istotnej zmiany kulturowej, należy wymienić ekspresję kobiecej seksualności, a także wzmocnienie więzi – rodzinnych, erotycznych, uczuciowych i koleżeńskich – między kobietami.

Cześć trzecia (*Transgresión*) odtwarza ów zapis sprzeciwu, proces rozbijania istniejącego porządku oraz projekcji nowych modeli i jest, odpowiednio do reprezentacji tej tematyki w badanym korpusie, najmniej obszerna. Przedstawione w tej części literackie praktyki rewindykacyjne obejmują rozmaite formy oskarżenia i protestu kierowane pod adresem kultury patriarchalnej oraz opisują wysiłek emancypacji, generujący nowe wzorce tożsamości, odpowiadające aktualnym ambicjom osobistym, społecznym i zawodowym kobiet. Analizowane tu utwory podejmują problematykę społeczną i polityczną, ukazują wspólnoty alternatywne wobec tradycyjnych instytucji, takich jak rodzina, Kościół czy państwo, oparte na solidarności i wsparciu kobiet, a także odmienne od tradycyjnych wzorców zachowania seksualne, w tym homoseksualne. Omawiane w tym rozdziale przedstawienia wprowadzają do twórczości literackiej przestrzeń nowatorską, swoiste akty subwersji – zaprzeczenie, odwrócenie i konstruowanie nowego porządku, co jednak, zaznaczmy, stanowi margines głównego, konwencjonalnego nurtu hiszpańskiej prozy kobiecej.

W obszarze seksualności «transgresja» oznacza przede wszystkim nieskrępowaną ekspresję kobiecego pożądania, tradycyjnie tłumionego i słabo obecnego na kartach literatury. Autorki innowacyjne w tym zakresie – Marina Mayoral, Almudena Grandes czy Lucía Etxebarria – przedstawiają zachowania erotyczne o charakterze otwartym, wielopostaciowym, zmien-

nym, w oderwaniu od tradycyjnej moralności. Wyzwanie polega tu na podjęciu ryzyka, odsłonięciu i ukazaniu kobiecego pożądania takim, jakie ono jest, z jego własnym imaginariem i praktykami seksualnymi, które często okazują się sprzeczne z przyjętymi schematami opartymi na normie heteroseksualnej i innych siłach dyscyplinujących kobiece libido, takich jak miłość romantyczna, małżeństwo, rodzina czy macierzyństwo. Bohaterkom tych tekstów pozwala się oddzielać rozkosz seksualną od miłości i szukać tej pierwszej w rozmaitych wariantach, m.in. autoerotycznym czy homoseksualnym. Dochodzi do przewartościowania tradycyjnych modeli seksualności – sztywnych, hierarchicznych i skupionych na mężczyźnie. Seksualna emancypacja kobiet – i jej literacka reprezentacja – polega przede wszystkim na uznaniu i umocnieniu kobiety jako podmiotu, który dysponuje swoim ciałem w poczuciu wolności, w sposób samodzielny, nie pozwalając, by zostało ono użyte jako środek służący cudzemu spełnieniu czy narzędzie reprodukcji.

Innym interesującym aspektem jest tematyzacja związków między kobietami. Obok miłości homoseksualnej, literackie życie otrzymują tutaj kobiece związki oparte na przyjaźni i solidarności, istniejące na gruncie prywatnym i rodzinnym, a także w obszarze zawodowym i społecznym. W licznych tekstach takich pisarek, jak Carmen Martín Gaité, Maruja Torres, Marina Mayoral, Laura Freixas, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Adelaida García Morales, Lucía Etxebarria i innych wykreowana została atmosfera zaufania, wspólnoty i dialogu między kobietami. Połączone wspólnym doświadczeniem opresji i marginalizacji kobiety szukają się i wspierają w momentach kryzysu. Ich integracja obejmuje także „odżyskiwanie” postaci historycznych – pisarek, myślicielek, działaczek – uznanych za poprzedniczki w dziele emancypacji.

Zbiorczy obraz współczesnej literatury autorstwa kobiet w Hiszpanii wskazuje na silne zakorzenienie pisarek w tradycji kultury patriarchalnej, wyznaczającej „drugiej płci” trudne do zrealizowania marzenia o urodzie, spełnieniu i miłości, frustrujące standardy piękna i wymagające role społeczne. Kobiece postaci kreowane przez tę prozę poddane są działaniu wielu sprzecznych sił i napięć: potrzeba ich autonomii tłumiona jest przez normę społeczną (*Prawo Ojca*), ale także przez wewnętrzny imperatyw oddania i wyrzeczenia, głęboko uwewnętrzniony w procesie socjalizacji. Kobieta wyłaniająca się z kart tej literatury nie jest, bynajmniej, beneficjentką równościowych projektów społecznych, lecz istotą głęboko rozczarowaną, niespełnioną i udręczoną nieustającym wysiłkiem skierowanym na

osiąganie celów (własnych i narzuconych), które okazują się niemożliwe do spełnienia.

Analiza zebranych tekstów potwierdza kreację zbieżnych wyobrażeń związanych z doświadczeniem płci, a co za tym idzie, wspólnotowy profil twórczości kobiet. Rosnące znaczenie doświadczenia kobiecego jako tematu kreacji literackiej jest w tym przypadku tym bardziej wymowne, że kobieta okazuje się nie tylko bohaterką dyskursu, ale sama ten dyskurs kształtuje. Kobieta jako autorka przyczynia się do reprezentacji *różnicy* w kulturze do niedawna homogenicznej – tworzonej głównie przez mężczyzn i eliminującej bądź marginalizującej inność/obcość. Zasadnicze osiągnięcie twórczości kobiet polega zatem na opisaniu doświadczenia kobiecego we własnym (kobiecy) dyskursie.

Celem książki było przedstawienie właściwości owego dyskursu, kształtowanego przez nowe/inne „bycie w kulturze”, pragnące i próbujące formułować oryginalny przekaz, a jednak – jak pokazuje rozbiór tekstów – nader często skrępowane konwencją: społeczną i literacką.

Redaktor / Editora: Elżbieta Kostecka
Redaktor techniczny / Editora técnica: Dorota Borowiak
Skład komputerowy / Maquetación: Eugeniusz Strykowski

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-734 Poznań, ul. Nowowiejskiego 55
tel. 61 829 3985, fax 61 829 3980
www.press.amu.edu.pl e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 25,00. Ark. druk. 27,125.

Druk i oprawa: ZAKŁAD GRAFICZNY UAM
UL. H. WIENIAWSKIEGO 1