

Ana Rossetti y la cultura del espectáculo

CRISTINA MOREIRAS MENOR
Yale University

Sin lugar a dudas, la novela *Plumas de España* de Ana Rossetti, publicada por primera vez en 1988, es uno de los textos más peculiares y significativos de los años ochenta, no sólo porque trate temas inusuales en España hasta el momento (erotismo, homosexualidad), o porque se aleje de una tradición literaria abiertamente comprometida con la realidad política española, (Juan Goytisolo, Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán), sino y fundamentalmente porque es uno de los pocos textos que articula en sus páginas una realidad ya comenzada en el resto de Europa pero recién nacida en nuestro país y sobre la que todavía en esos momentos no se reflexionaba. Me refiero a la realidad cultural constituida por y en el mundo del simulacro, de la apariencia y del espectáculo y que constituye parte esencial de lo que se ha dado en llamar posmodernidad. Rossetti construye, mediante la utilización de ciertas pautas o indicadores discursivos, un espacio narrativo que se integra totalmente en esta realidad. Entre algunos de estos característicos indicadores (todos ellos articulados o en la estructura de la novela o en el desarrollo del tema o los personajes) se encuentran una total indiferenciación sexual, o lo que Baudrillard denominó travestismo simbólico¹, una ausencia absoluta de profundidad y en consecuencia un deseo manifiesto de permanecer en la superficie, y finalmente, la necesidad imperiosa de aparentar lo que no se es, o de ser suficientemente ambiguo para que no se perciban perfiles delimitados. Desde estas pautas discursivas, la escritora sevillana privilegia un espacio narrativo donde se van articulando las realidades que Fredric Jameson considera constituyentes de la dominante cultural de nuestra época. En su *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*

¹ Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil*.

argumenta que la posmodernidad incluye como rasgos principales una nueva ausencia de profundidad (que abarca tanto la 'teoría' contemporánea como toda la nueva cultura de la imagen o del simulacro); un debilitamiento de la historicidad que afecta tanto a la Historia pública como a nuevas formas de temporalidad privada; un nuevo tipo de tono emocional al que denomina 'intensidades'; una profunda relación constitucional de todo esto a una nueva tecnología y, finalmente, una concepción totalmente nueva del espacio que afecta de igual modo a la esfera política y a la personal².

Junto a esto, *Plumas de España*, *Mentiras de papel* y algunos poemas de Rossetti, la mayoría de los incluidos en *Indicios vehementes*, dan entrada en España a lo que Guy Debord denominó, allá por los años sesenta, la sociedad del espectáculo. Según Debord, en todas las sociedades modernas donde las condiciones de producción predominan, la vida se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos, convirtiendo todo lo circundante en representación. El espectáculo es simultáneamente la sociedad, parte de la sociedad y un elemento de unificación (2,3) que viene dado básicamente por un tipo de lenguaje y estilo. En último término el espectáculo o, más precisamente, la sociedad del espectáculo es, en sus palabras "la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda la vida social humana como mera apariencia" (10). Lo que está en juego es, por tanto, el modo en el que los individuos se posicionan ante la realidad y el modo en que esta realidad es posicionada en el espacio cultural y político. Debord afirma que la realidad 'objetiva' está presente en el espectáculo y que de manera simultánea el espectáculo ES la realidad, lo real. Como consecuencia de esto, la sociedad se apoya básicamente en la recíproca alienación producida por o en la realidad y el espectáculo. En este sentido, es importante no olvidar que nos encontramos ante una sociedad que es a la vez el resultado y el proyecto del capitalismo tardío y de la sociedad de mercado y consumo que dominan el mundo contemporáneo europeo y norteamericano. En palabras de Jameson:

Esta cultura posmoderna global, aunque americana, es la expresión interna y superestructural de una enteramente nueva ola de dominación militar y económica a lo largo de todo el mundo: en este sentido, al igual que durante la historia de clases, lo que subyace a la cultura es sangre, tortura, muerte y terror (5; mi traducción)³.

La España de la posdictadura o, para ser más exactos, la España de los ochenta se gana con pleno derecho el calificativo de posmoderna en la medi-

² Ver el primer capítulo de *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*.

³ This whole global, yet American, postmodern culture is the internal and superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world: in this sense, as throughout class history, the underside of culture is blood, torture, death, and terror.

da en que es ahora cuando explota en toda su complejidad una necesidad imperiosa de gastar y consumir no únicamente porque se haya producido un importante despegue económico (que por otro lado, no es más que aparente) sino porque la relación con los objetos ha cambiado profundamente. Si durante los años de la apertura franquista el Estado español, y con él la ideología franquista, necesitan renovar su imagen ante el mundo y lo hacen precisamente intentando convertir a España en un objeto de consumo (básicamente esto es lo que supone potenciar a España como lugar turístico), en los ochenta son los propios españoles los que necesitan renovar su imagen, pero ahora la estrategia es convertir al propio ciudadano en objeto de consumo⁴. En consecuencia, la relación que cambia no es sólo del individuo con el objeto, sino del individuo con él mismo, puesto que este pasa a convertirse fundamentalmente en objeto también de consumo y por tanto se transforma, como diría Fredric Jameson, en su propia imagen. La culminación de este proceso se produce en el 92, año de celebraciones y fiestas triunfales. Eduardo Subirats en su trabajo "España y 'más allá'" afirma:

La fiebre social del consumo elevó su ciego vuelo sobre lo que sólo unos años antes se sentía y contemplaba como los páramos de un centenario atraso español. En los nuevos altares mediáticos se adoró... todo lo que exalase flor de modernidad. El europeísmo, ciertamente idiosincrásico y esgrimido como una panacea o un secularizado más allá... fue elevado espontáneamente a credo colectivo y universal. El sueño de Europa era el azulado cielo que parecía confirmar con sus matutinos resplandores el amanecer de profundas esperanzas. La sociedad española se abrió a la prosperidad que le deparaba un inesperado progreso tardointustrial; se abrazaba sin reservas a la nueva identidad cultural que le proporcionaba la cultura posmoderna, multimediática y multinacional (1993, 20)⁵.

⁴ Para un interesante análisis del turismo como concepto teórico y sus diferentes posibles significaciones en el contexto de la modernidad y la posmodernidad ver *Questions of Travel* de Caren Kaplan. Entre otros argumentos que la autora desarrolla, se encuentra el del turismo como una figura de representación para el sujeto moderno/posmoderno eminentemente descolocado y desplazado. En el contexto de mi trabajo, interesa destacar que Kaplan sitúa y piensa a este sujeto en y desde la sociedad de consumo que domina nuestro fin de siglo.

⁵ También leemos en *España, miradas fin de siglo*: "Los prósperos signos del espectáculo democrático español estaban llamados a cristalizar precisamente en el evento nacional de 1992. El Quinto Centenario, en el que se concentraron gran parte de las energías intelectuales, administrativas y económicas del nuevo Estado, tenía que haber sido precisamente la epifanía de la modernidad española, promovida a la vez por su reciente crecimiento económico y su real democracia, y un evento electrónico en el que se pondría de manifiesto la apertura y el diálogo, a lo largo y lo ancho de una Europa fraternalmente unida, y de una América relanzada a la democracia y la modernización, elevada por la visión gloriosa de una Historia de España bajo los símbolos heroicos de ambiguos descubrimientos, terribles proezas de conquista, y los signos sensibles de un viejo orden universal cristiano, ampliamente renovado por los nuevos superpoderes planetarios, bajo las sublimes categorías de un nuevo orden mundial" (12-13).

En esta España preocupada básicamente por su imagen y cuyo proyecto común es venderse a Europa para llegar a formar parte de ella, no sin antes venderse a sí misma para olvidar ese pasado nefando que todavía pesa sobre ella, se privilegia un presente sin historia. El intento masivo que viven los españoles de cancelar un pasado que los sitúa en una posición de inferioridad respecto al resto del mundo se significa como una necesidad primordial de ir en busca de nuevas señas de identidad que den entrada y permitan un proceso de identificación no demasiado doloroso ni demasiado problemático. Así pues, como bien señala Subirats, el ‘cambio’ que guió la transición española a la democracia se origina precisamente en un deseo de borrar, sin dejar trazos, un pasado “negro y cerrado” (33), gobernado por un sentimiento de “mutilación emocional” (34) y al que ya no se quiere dirigir la mirada:

“Cambio” porque fue el santo y seña de una colectivamente deseada ruptura histórica con el pasado español, en la que se depositaban las más tiernas esperanzas de una sociedad libre de los peligros de autonegación y autodestrucción... ‘Cambio’ porque esta palabra encerraba, con todas sus contradicciones y vaguedades, el único principio de un proyecto social español para la segunda mitad de este siglo que ya se acaba (1993, 33)⁶.

La deshistorización, el simulacro y la inmersión profunda en la superficialidad de la apariencia permitieron a los españoles de la posdictadura creer sin lugar a dudas que habían alcanzado unas nuevas señas de identidad. La identificación total con el mundo del consumo y el espectáculo los desidentifica por y para siempre con ese pasado de represión, silencio y homogeneidad al que habían estado sometidos durante las últimas décadas. Hasta hacía diez años y bajo el imperio de un discurso oficial y precisamente a causa de él, todos los españoles eran iguales. Ahora, en los ochenta, la diferencia quiere ser tan absoluta que ha dejado de ser importante y la indiferenciación pasa a convertirse en un elemento destacado de las nuevas identidades⁷. Esto es resultado directo de

⁶ Para un desarrollo más amplio del tema de la cancelación del pasado, o la borratura de la Historia, puede consultarse la obra de Eduardo Subirats y Gregorio Morán quien en *El precio de la transición* afirma que “desde los primeros días de diciembre de 1975 se inicia un proceso de desmemorización colectiva” (75) del cual son principales causantes los medios de comunicación.

⁷ Obviamente no todo en nuestra cultura es posmoderno, como afirma Jameson. Por otro lado, parte importante de la posmodernidad es el proceso de inclusión de la diferencia que abre nuevos espacios y, de ahí, el desarrollo de la política de las identidades. En este sentido, no se pueden olvidar las reflexiones sobre el género que escritoras como Clara Janés, Rosa Montero, Soledad Puértolas, Ester Tusquets, la misma Ana Rossetti o Lourdes Ortiz, entre otras, han llevado a cabo tanto desde el ensayo como desde la novela o la poesía y que han conseguido fundamentalmente construir un espacio discursivo donde articular la(s) diferencia(s). Tampoco podemos olvidar esa otra fundamental producción literaria que encuentra su origen en una necesidad urgente de reflexionar sobre la identidad y el sujeto a partir de la muerte de Franco. Se incluyen en este grupo autores como Juan Goytisolo, Luis Llamazares,

la muerte del dictador y la consecuente desaparición de un sistema de poder autoritario que dictaba modos de ser y modos de conducta básicamente homogéneos. El vacío que deja esta ausencia es de tal calibre que necesita ser llenado con modelos que favorezcan diversos tipos de identificaciones. Esta “nueva España nacida de la tumba del franquismo [que] aspiraba a identificarse con los símbolos de la cultura de masas internacional” (Subirats, 1995, 12) se integra plenamente en el mundo del espectáculo en la medida en que este se presta perfectamente a esta necesidad imperiosa de establecer nuevas identidades al ofrecer una sociedad cuyo fin principal es ser objeto de contemplación y que a causa de ello coloca al espectador, los españoles en este caso, en posición de sujetos de contemplación. La alienación que se produce como resultado permite a los integrantes de la sociedad del espectáculo mantenerse en una posición de total desafecto ante la realidad. En este sentido me parece ejemplar la frase que Ray Loriga incluye en un relato sobre los aviones, el viajar y su esposa que aparece en una revista muy representativa de los tiempos posmodernos españoles, *El Europeo* y que más tarde incluye en su libro *Días extraños*. Dice el escritor: “Si un ejército enemigo invadiera el país, tendrían que llegar hasta mi lata de cerveza para que empezara a preocuparme” (94)⁸. La realidad, quizás por ser exclusivamente concebida como parte de la representación y el espectáculo, pasa por delante demasiado deprisa como para dejar su marca y el pasotismo junto con el consumo de drogas se convierten de este modo en comportamientos característicos de estos años. En este sentido, Subirats se refirió con el término ‘ataraxia colectiva’ o la “suspensión de la acción y su consecuente aceptación pasiva de lo dado” (86) a esa tendencia que los españoles de los ochenta tienen a escaparse hacia los dominios de la realidad virtual, fuera del presente, fuera del pasado.

El hecho de que nuestro país viva plenamente inmerso en este tipo de sociedad significa básicamente que la producción cultural, los modos de comportamiento y, sobre todo, sus procesos de identificación, se construyen en torno a una actitud pasiva, aparentemente desideologizada y fundamentalmente deshistorizada. Lo que ahora predomina en clara oposición a las últimas décadas de la historia de España es la cultura de la apariencia. En esta línea, si decidimos rememorar los viejos tiempos, nos encontramos que los años de la posguerra, y la más aperturista década de los 60 se caracterizaba, entre otras muchas cosas, por una necesidad de reprimir y ocultar deseos que, en la mayoría de los casos, estaban prohibidos. Carmen Martín Gaité señalaba en sus *Usos amorosos de la posguerra española* que la de entonces era básicamente una

Carmen Martín Gaité, entre otros. Para una reflexión sobre la muerte de Franco como espacio (y escena) fundacional para la construcción de identidades ver mi artículo “Juan Goytisolo, F.F.B. y la escena fundacional de la autobiografía española contemporánea”.

⁸ Este tipo de des-afecto se presenta como portador de significaciones políticas fundamentales en obras de los años noventa, como *Historias del Kronen*, *Mensaka*, *La mujer que faltaba*, o la película *Tesis*.

sociedad de la escasez. No había o, lo poco que había, debía ser ocultado. En abierta oposición a esta situación, la España de los 80, y en alguna medida de los 90 aunque en menor grado debido al debacle posolímpico y la consecuente entrada del país en un período de resaca triunfalista, es la España del exceso: lo que había estado reprimido, prohibido, fuera de juego, aparece en la escena en todo su esplendor. Ahora se trata de oponerse con el propio comportamiento a la máxima franquista de “no hemos venido a regalarnos con la vida ni a disfrutar de esta paz que muchos burgueses aman” (Martín Gaité, 23). El movimiento cultural de estos años, la Movida, que supone la epifanía de la nueva cultura espectacular, tanto como la producción cultural que le continúa, abre espacios de representación donde el sexo se convierte en pornografía (el fenómeno del destape), las drogas en adicción, enfermedad y plaga, la violencia en espectáculo de masas a través de los televisivos “Talk Shows,” y la conciencia nacionalista en conductas que rallan en el racismo y la discriminación, ejemplarmente presentada en la película *Taxi*⁹. Puesto que la nuestra viene a ser ya una sociedad plenamente integrada en el sistema del capitalismo tardío, y por tanto dominada por la lógica del consumo y el artículo de consumo, serán estos los que pasan a modelar las identidades del ciudadano. Desde esta perspectiva, no resulta sorprendente que las revistas del corazón, *Hola* y *Lecturas*, por ejemplo, junto con revistas como *Interviú* sean las más vendidas en España, al mismo tiempo que otras revistas dedicadas al análisis social y político como *El viejo Topo* y *Triunfo* desaparezcan irremisiblemente de escena.¹⁰ Como consecuencia de esta entrada en el capitalismo tardío, la relación tanto con el producto como con los medios de producción cambia radicalmente en la medida en que el proceso de identificación actual se realiza a través de la imagen que soporta y acerca el producto o, lo que sería lo mismo, mediante la representación de esa imagen. El consumo, el vehemente deseo de europeización y ese progreso tardointustrial al que nos acerca precisamente la nueva relación con Europa, hacen que España, “se abraza sin reservas a la nueva identidad cultural que le proporcionaba la cultura posmoderna, multimediática y multinacional” (Subirats, 1993, 20).

Estas afirmaciones no intentan enjuiciar negativamente el *modus vivendi* de la España actual sino constatar lo que sin duda considero una evidencia que se articula en la producción cultural española de esta década: el interés prioritario de nuestro país tiene que ver principalmente con la apariencia, la imagen y el espectáculo puesto que su objetivo básico es desasirse de un pasado con el que

⁹ Abundan los ejemplos de producciones culturales de este tipo, pero dos que destacan, en mi opinión, son *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes y la película *Arrebato* de Ivan Zulueta. Para un excelente análisis y reflexión sobre la producción cultural de esta época ver *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* de Teresa M. Vilarós.

¹⁰ Es significativo que únicamente ahora, cuando España sale de su momento de gloria y esplendor económico, vuelva a aparecer *El viejo Topo*.

quiere dejar de ser identificado para de este modo ser aceptado en una comunidad más amplia dominada precisamente por las lógicas del capitalismo tardío. La consecuencia inmediata de esto es la imperiosa necesidad de dar entrada a la modernidad y a la realidad que ella trae consigo, la espectacularidad. España, por tanto, deviene un país cuya abrupta modernidad se caracterizará precisamente por tener un intenso carácter espectacular:

La modernidad ha sido implantada en España de lleno, con la mezcla peculiar de indisciplina y brutalidad inherente a un desarrollo industrial caótico, un urbanismo con escaso concepto de sus implicaciones humanas y sociales, así como de una transformación acelerada de las formas de vida, tan influenciada hoy por las agencias de publicidad... Modernidad y modernización se han hecho realidad bajo los efectos espectaculares de una publicidad masiva que ha elevado ese eslogan a la categoría de acta legimatoria, principio trascendente y promesa de salvación (Subirats, 1993, 27).

Desde esta inmersión y fundamentalmente debido a ella, España cambia sus viejas preocupaciones políticas por un tipo de preocupaciones más "superficiales" que la van a integrar plenamente en lo que Fredric Jameson describió como la posmodernidad: "Los posmodernismos han estado fascinados por temas como la degradación del 'Kitsch', las telenovelas, la cultura del Reader's Digest, la publicidad y los moteles, los 'shows' televisivos y las películas 'B' de Hollywood, de la así llamada paraliteratura de aeropuerto, novelas góticas y románticas, la biografía popular, el misterio... Todo lo cual no es sólo citado, sino que es integrado en la misma sustancia de la producción cultural" (2-3; mi traducción). Los españoles de estos años dejan sus preocupaciones políticas y sociales por otras más mundanas, pero que adquieren connotaciones intelectuales o pseudo-intelectuales a través de su legitimación como tales en los medios de comunicación (televisión, diarios, revistas). De este modo, telenovelas, programas de cotilleo (estos últimos como una reimposición y redistribución de la vieja aristocracia a la pantalla y al mundo del consumo y la consecuente naturalización de su continuada presencia en la sociedad), el fútbol constante, la pasarela con sus bellos y bellas protagonistas, los toreros playboys y pseudo-intelectuales así como la literatura 'light' y de aeropuerto pasan a ocupar los espacios culturales más prominentes¹¹.

La obra narrativa de Ana Rossetti que comienza a publicarse en 1985 refleja de manera ejemplar no sólo el dominio en la España de la posdictadura de la sociedad del espectáculo, sino también, y creo que esto es de mayor relevancia, las pautas sobre las que se establece y consigue triunfar. Obras como *Plumas de España* o el folletín *Mentiras de papel* reflejan en sus narraciones las nuevas identidades de los sujetos que integran la sociedad del espectáculo y del

¹¹ Ver *El mono del desencanto* de Vilarós, especialmente los dos primeros capítulos en los que la autora pasa revista sobre los diferentes tipos de producciones culturales de los ochenta.

consumo al mismo tiempo que permiten reflexionar sobre la estructura del deseo que está por detrás de estos sujetos. Sin embargo, son textos que si bien en su calidad de objetos culturales dan al lector o la lectora la posibilidad de reflexión sobre la realidad que articulan, no ofrecen ellos mismos un espacio intratextual reflexivo sobre esa realidad. De algún modo construyen un relato costumbrista donde presentan la realidad contemporánea pero que a diferencia de lo que habían hecho sus antecesores del siglo pasado, no ofrecen una elaboración crítica de tal realidad; es decir, su deseo fundacional de (pertenecer a la) modernidad supera cualquier otra posibilidad deseante y por ello se ofrecen y se constituyen como textos con una decidida y consciente ausencia de deseo político. Son en definitiva discursos donde lo que sobresale es precisamente la más absoluta falta de ideología. Y esto se presenta como una postura vital y social plenamente asumida.

Este elemento de ausencia, o de negatividad crítica, es el que se encuentra en el origen de estas narraciones y el que da lugar a una de las pautas más características sobre las que tales narraciones se articulan: la total y absoluta deshistorización o, lo que vendría a ser lo mismo, un deseo por privilegiar únicamente el presente como la realidad que interesa a la escritura. En este contexto, y desde este deseo, Rossetti nos presenta una obra donde el interés histórico (o incluso la mera referencia histórica) no solamente es nulo, sino que además en la misma obviedad de este desinterés se tematiza la historia como elemento superfluo e incluso obsoleto. Nos encontramos ante una narraciones deshistorizadas no únicamente porque hagan caso omiso del pasado inmediato español o porque no ofrezcan ningún tipo de contexto histórico o social donde enmarcar sus relatos, sino también porque la genealogía de los personajes que supuestamente es parte fundamental del desarrollo de las historias relatadas está totalmente ausente incluso, como en el caso de *Plumas de España*, en la propia escritura de la narradora cuyo objetivo es *precisamente* escribir 'la historia' de los personajes para exponerlos como ejemplos ante sus lectores. Podría decirse sin temor a errar que en última instancia los personajes rossettianos son planos psicológicamente no sólo en el sentido en el que Jameson le da al concepto de superficialidad ("la profundidad es reemplazada por la superficie, o por multiples superficies -aquello que aunque llamado con frecuencia intertextualidad ya no es un asunto de profundidad" (12; mi traducción)) sino también en un sentido más clásico, es decir, Milady, Patela, Coral, la propia protagonista de *Plumas* no presentan matices psicológicos, evolución, conflictos existenciales etc. El lector se identifica con ellos porque responden perfectamente a estereotipos a los que las revistas del corazón le tienen acostumbrado. Sus historias son igualmente folletinescas, sin una trama existencial contundente. El pastiche domina sobre la parodia, y la imitación sobre el original¹². De este

¹² Para Jameson, la utilización generalizada del pastiche se debe fundamentalmente a la desaparición del sujeto y su consecuente falta de estilo. El pastiche es para este autor: "la imitación de un peculiar, único e idiosincrático estilo, el cansacio de una máscara lingüística, el

modo, personajes como Patela Sport, Milady, o la Coral de *Mentiras de papel* no se constituyen como subjetividades individuales, no presentan estilos personales, sino que se van construyendo como representaciones y simulacros de personajes sacados del folletín que no necesitan de extensas descripciones de sus personalidades, sino de pinceladas generales y superficiales con las cuales el lector, en opinión de la autoridad textual, va a tener más que suficiente. Todo en el texto, por tanto, es reductivo y negativo en la medida en que ni siquiera el lector puede contar con elementos para poder formular una posición crítica adecuada. Esta negatividad crítica (o la imposibilidad de establecer y articular posiciones ideológicas a partir del texto) junto con la deshistorización son, a mi modo de ver, las consecuencias más importantes del cambio que se produce a raíz de la inmersión en la posmodernidad y la sociedad del espectáculo. En este sentido, tanto la narración como el discurso constituyen y se constituyen como estructuras absolutamente des-historizadas, donde el pasado, la historia, se encuentra “cada vez más encorchetado y por eso, borrado” (Jameson, 19). Lo único que queda entonces es el texto.

Así pues, Ana Rossetti se separa en este sentido de la tradición española de utilizar la obra literaria o, por extensión cualquier producción cultural, como vehículo de reflexión sobre la historia española. Rossetti, a diferencia de escritores como J. Goytisolo, Martín Gaité, Montalbán, Llamazares o Benet, presenta un texto articulado a partir de la imposibilidad (o desinterés) de reflexión sobre la España contemporánea. Ya en *Plumas*, su primera novela, nos advierte por boca de la narradora, biógrafa (por tanto y paradójicamente historiadora) de Patela y Milady “No hablemos de épocas... ni de edades, que es de mal gusto” (44). Esta absoluta atemporalidad o ausencia de referencias temporales va a prevalecer durante todo el relato haciendo que sea el presente, incluso cuando hay un retroceso temporal durante el relato de Patela y la consecuente narración presentada en la revista “Plumas de España,” el que domine la situación. Es posible que las únicas referencias que puedan ofrecer por deducción ciertas coordenadas temporales las encontremos en vagas alusiones a las dominantes culturales de la época, como las novelas radiofónicas que la abuela pipa escucha (31), o el concurso “Reina por un día” (63), o la existencia de la Sección femenina (139), colocándonos todas ellas en la posguerra, o finalmente las canciones de Mecano (132), que nos traen a los ochenta. Es posible que, ade-

habla en un lenguaje muerto. Pero es una práctica neutral de tal imitación, sin los motivos de ninguna parodia ulterior, con el impulso satírico amputado, desprovisto de risa y de cualquier convicción que junto con la lengua se haya prestado momentáneamente, pero que todavía presenta alguna sana normalidad lingüística. El pastiche es así parodia desnuda, una estatua con ojos ciegos” (17; mi traducción). El uso del pastiche ya es en sí mismo, si aceptamos la definición de Jameson, una elección consciente de ausentar el elemento político e ideológico. Por otro lado, el simple uso del pastiche transforma el espacio donde este se articula en un espacio de simulacro, y por tanto de imitación donde el original simplemente no existe. De este modo, ya se imposibilita desde su misma estructura no sólo la reflexión sobre el pasado (sobre el origen) sino, y de manera más significativa, el mismo acto de reflexión.

más de estas referencias a la cultura popular, el uso de un lenguaje de simulacro y estereotipado colabore a crear esta sensación de intemporalidad que, por otra parte, dota a la realidad presente, como recuerda Jameson “con el encanto y la distancia de un brillante espejismo” (21). Así el lector o la lectora de *Plumas de España* no se sorprende ante un diálogo como el que se produce precisamente en el momento discursivo inicial de la gestación de una biografía:

[...] Mi intención era hacer un trabajo a fondo.

—Y él: me lo temía. Oye, ¿quieres que llame a Milady y le haces un buen interrogatorio? Y si no déjame a mí, que yo tengo mucha habilidad para meter los dedos.

—Pero ¿qué pretende hacer?

—Pues que nos lo cuente todo, ¿sabes cuál es la ilusión de su vida? Vestirse de Sara Montiel en *Locura de amor...*

Mira, rica, yo me visto de marquesa, de japonesa, de hada madrina, y de lo que haga falta, tuviera que ver. Si quieres que te cuente mi vida te la cuento. Pero si lo que tu intentas es romperte el coco investigando sobre el tortuoso y decisivo paso de niño a mujer, no tendrás que echar mano de Milady. Y yo que tú, en vez de artículos y rollos macabeos escribía una novela por entregas: así que ya estás habilitándome una buena mesa de camilla y preparándote para oír cualquier cosa (23-24).

Plumas de España, con un título que ya da la pauta del elemento sobresaliente que va a caracterizar la obra, la ambigüedad, podría considerarse una obra picaresca en todo su significado. Nos encontramos ante personajes que van de ‘amo’ en ‘amo’, cometiendo picardía tras picardía y ofreciendo al lector un texto en algún sentido autobiográfico a través del cual explicar una vida. En este caso, la colaboradora de la revista “Plumas de España” le ofrece al lector la vida de Patela Sport y Milady dos personajes que, si se caracterizan por algún rasgo específico, es por su indiferenciación sexual o su profundo travestismo simbólico. Baudrillard define este fenómeno como “el juego con la conmutabilidad de los signos del sexo y el juego, en contraste con ... la diferencia sexual, con la *indiferencia* sexual: con la falta de diferenciación entre los polos sexuales, y con la indiferencia al sexo como placer” (20). Desde esta perspectiva el lector se mantendrá a lo largo de toda la novela en la duda de si Milady está o no castrado, mantendrá su perplejidad ante las relaciones de Patela con sus semejantes que se basan precisamente en la indefinición; de este modo, el personaje será él o ella según vaya mejor. Más significativamente aún, la narradora y protagonista de la novela, escritora del artículo que quiere contener la biografía de Patela, sufre una serie de conflictos personales e intelectuales (como escritora de una ‘historia’ que se apunta pero nunca se elabora) debido al ambiguo proceso de (des)-identificación que va sufriendo a lo largo de la narración por la presencia de un sujeto como Patela, cuya posición como identidad sexual se define precisamente por la indiferenciación e inestabilidad. En este sentido, el texto está jugando durante toda la narración con la transexualidad simbólica

o con la conmutabilidad de los signos sexuales. Por eso es significativo que lo que se destaca en la novela no es tanto el hecho de la homosexualidad de los personajes, y en este sentido sería absolutamente erróneo considerar esta novela como una obra de personajes homosexuales, como el hecho de que los personajes mantienen una absoluta movilidad sexual: se comportan como mujeres, o como hombres indistintamente. A veces parece que sus deseos se dirigen hacia el mismo sexo y a veces parece que se decantan hacia el contrario. Siempre mantienen una posición que de tan ambigua deviene indiferenciada. En otras ocasiones el deseo parece ausentarse-reprimirse una vez que ha sido rechazado (Milady); pero siempre son personajes mutantes, híbridos.

Patela Sport, travesti que llega a casa de la narradora para incorporarse al servicio militar, será quien le cuenta a la narradora sus vidas, provocando en ella un curioso estado de ambivalencia que pone en tela de juicio la estabilidad de su propia identidad sexual debido a lo que considera un tema demasiado morboso para sus lectores: "Pretendo hacer una serie de artículos con todo rigor y sin ninguna concesión a la curiosidad morbosa para *Plumas de España*" (23). Tal intento la llevará a permanecer en la superficie evitando así la emergencia de cualquier signo de afecto. Por otro lado, seguiremos con interés el hecho de que Patela no le va a contar su vida directamente, sino la de Milady, originándose así un curioso cruce de ¿(auto)? biografías que son todo menos un relato autobiográfico. A ello se añade el hecho de que lo que en principio se concibió como un discurso del 'yo', y como un relato picaresco (que la relacionaba por tanto con la tradición) se va transformando en su misma progresión en un relato en tercera persona construido a partir de la imposibilidad básica de llegar a ahondar en el carácter humano. Es una revista local dedicada a temas del corazón (parecemos entender, aunque no se explicita del todo) la que va a ofrecer a sus lectores un reportaje elaborado sobre el relato de la vida de ciertos personajes a partir de los cuales se pretende impartir enseñanza y presentar modelos de conducta— para seguir o repudiar. La narradora explica a sus lectores el objetivo de su escritura y de su historia:

Quisiera rogar a los lectores de "Plumas de España" que sean benevolentes e intenten disculpar mi impericia, pues jamás abordé un proyecto tan ambicioso como este que me ocupa.

No es capricho ni frivolidad decidirme a presentar en forma novelada un asunto, no por cotidiano menos profundo y en cierto modo desconocido. Si yo fuese avezada en la materia e instruida, sin duda lograría con algún acierto e inspirado ensayo, acercaros a la íntima esencia que en toda acción se esconde, a la verdadera razón que palpita detrás de la más fútil conducta. Más, pobre de mí, qué otra cosa puedo hacer, si sólo soy un testigo de la realidad que apenas consigue transcribirla (25).

Estas palabras establecen importantes elementos que la periodista destaca en su apóstrofe al lector. En primer lugar, la narradora convierte al lector de una revista local, dedicada básicamente a temas intrascendentes, en el lector no ya

de unas vidas más o menos interesantes, sino en el lector de un proyecto destinado a explicar, y en consecuencia interpretar y entender, unas conductas que escapan a la normalidad. El objetivo último es pues indagar en la psicología profunda de ciertos individuos para explicar desde ella la psicología del comportamiento. Pero no necesitaremos llegar al final del relato para darnos cuenta de que esta intención se queda en nada más que intención. Se nos advierte ya que se escribe desde la ignorancia y en ella se quiere continuar. En esta medida la superficialidad, o falta de profundidad, y la ausencia de psicología de los personajes se constituyen como los elementos que, desde su propio origen paradójico, deconstruyen la realidad que se intentaba construir. En esta realidad las mujeres no son mujeres, pero tampoco hombres, los homosexuales no son homosexuales, pero tampoco heterosexuales, la escritora de biografías es escritora de una novela de folletín y, finalmente, el lector de una biografía novelada se convierte en el espectador complaciente de la representación de un simulacro. Todo este juego de espejos, de simulacros y espectáculos tienen como efecto sumergir al lector en un mundo aparentemente complejo, de profundas implicaciones psicológicas, pero que sin embargo es plano en la medida en que lo que se privilegia por encima de cualquier cosa es la imagen y la propia apariencia.

Es precisamente esta ausencia de profundidad, esta falta de matices psicológicos de los personajes, la absoluta intemporalidad dominando la narración, la indiferenciación sexual y finalmente la construcción del mundo narrativo como simulacro (que en *Plumas de España* se construye a partir de la imitación de la novela picaresca, de la novela de costumbres, y del relato auto/biográfico) lo que señala la novelística de Ana Rossetti como fundamental para analizar un presente (el de los ochenta) que se niega a ser pensado como historia. Jameson afirmó que el fin del yo burgués da término a las psicopatologías del yo, fenómeno que él denominó la evanescencia del afecto. Los textos de Ana Rossetti se hacen partícipes del fin de la Historia en la medida en que no quieren o no pueden ofrecer un espacio donde reflexionar esta drástica decadencia de afecto que domina al sujeto de la posmodernidad. Aún más, *Plumas* o los poemas *de Indicios vehementes* se construyen precisamente en torno a esta imposibilidad de pensar el afecto. Jameson sostiene que los sentimientos, “están ahora flotando libremente y de forma impersonal y tienden a estar dominados por un tipo peculiar de euforia” (16).

En consecuencia, lo que Rossetti ofrece en sus textos es precisamente la celebración de esta decadencia o evanescencia del afecto, la inmersión total en el espectáculo y en el mundo dominado por la imagen y la moda; en fin, su escritura se integra con plena conciencia en la posmodernidad y por eso mismo en un mundo gobernado por el simulacro en el cual la imagen deviene la forma última de relación y objetivización consumista (Debord). En última instancia, el discurso de Ana Rossetti se instala perfectamente en la filosofía del espectáculo en la medida en que este, “se presenta a sí mismo como algo enormemente positivo, indisputable e inaccesible... [y] la actitud que demanda en un princi-

pio es pasiva aceptación...” (12). De algún modo, la España de los ochenta se deja “engañar” por el glamour del espectáculo como consecuencia directa del deseo de borrar el pasado y así poder integrarse en la sociedad de mercado que domina Europa y Norteamérica.. La sociedad del espectáculo ofrece esta posibilidad puesto que relega este pasado a las profundidades del olvido, abriendo espacios a nuevas formas y modelos de identificaciones, al mismo tiempo que renueva la imagen del Estado español y de los españoles resignificándola positivamente. Rossetti, haciéndose partícipe de tal filosofía marca su discurso, sus textos, con el deseo del espectáculo y por ello se convierte en la escritora ejemplar y fundamental para pensar este momento cultural. De algún modo, esta escritora encarna la necesidad cultural y psíquica que la sociedad española tiene de aceptar el fin de la Historia como una posición política e histórica inevitable para poder integrarse en el mundo de la modernidad. Si aceptamos esto como una realidad de los ochenta en España, podríamos decir que Ana Rossetti se constituye como una excelente precursora de los escritores jóvenes de los noventa, que ya no sienten esta necesidad sino que por el contrario se ven abocados inevitablemente a la reflexión crítica sobre este fin de la Historia. En consecuencia sus obras sí ofrecen este tipo reflexión pero lo hacen, claro, desde un momento cultural y político muy diferente al de los ochenta. Ellos son los autores que trabajan en su escritura o en sus guiones cinematográficos sobre esa otra parte que subyace a la cultura (de la posmodernidad) y que está compuesta por elementos opuestos a los que conforman el espectáculo: por sangre, tortura, muerte y terror (Jameson)¹³. El mayor logro de Rossetti es precisamente que supo pensar la superficie de esa cultura.

¹³ Estoy pensando en autores como Ray Loriga y sus *Días extraños* y *Héroes*, José Ángel Mañas y sus *Historias del Kronen* y *Mensaka*, Daniel Múgica y su *La madre que faltaba*, y, sobre todo, la excelente de película de Alejandro Amenabar, *Tesis*.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean, *The Transparency of Evil*. London: Verso, 1993.
- DEBORD, Guy, *Society of the Spectacle*. Detroit, Black&Red, 1983.
- GRANDES, Almudena, *Las edades de Lulu*. Madrid: La sonrisa vertical, 1989.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- KAPLAN, Caren, *Questions of Travel*. Durham, Duke University Press, 1996.
- LORIGA, Ray, *Días extraños*. Madrid: El Europeo & La Tripulación, 1994.
- *Héroes*, Barcelona: Plaza Janés, 1993.
- MAÑAS, José Ángel, *Historias del Krónen*. Barcelona: Destino, 1994.
- *Mensaka*, Barcelona: Destino, 1996.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Los usos amorosos de la posguerra española*: Barcelona: Anagrama, 1987.
- MORÁN, Gregorio, *El precio de la transición*. Madrid: Planeta, 1991.
- MOREIRAS MENOR, Cristina, "Juan Goytisolo, F.F.B. y la fundación fantasmal del proyecto autobiográfico español." *MLN* 111 no. 2 (1996): 327-45.
- MÚGICA, Daniel, *La mujer que faltaba*. Barcelona: Planeta, 1993.
- ROSSETTI, Ana, *Indicios vehementes*. Madrid: Ediciones Hiperión, S.L. 1985.

- *Plumas de España*. Madrid, Seix Barral, 1988.
 - *Mentiras de papel*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1994.
- SUBIRATS, Eduardo, *Después de la lluvia*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- *España, miradas fin de siglo*. Madrid: Akal, 1995.
- VILARÓS, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1975-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.