

Eva Antón Fernández

GÉNERO Y NATURALEZA EN
LAS NARRATIVAS CONTEMPORÁNEAS
FRANCESA Y ESPAÑOLA



Universidad de Valladolid

**GÉNERO Y NATURALEZA EN
LAS NARRATIVAS CONTEMPORÁNEAS
FRANCESA Y ESPAÑOLA**

Colección Igualdad, nº 4

Directoras

Cristina Pérez Barreiro
Secretaria General de la Universidad de Valladolid

Isabel del Val

Rocío Anguita

Consejo editorial

Enrique J. Díez Gutiérrez. Universidad de León

John Edwards. University of Oxford

Teresa Alario Trigueros. Universidad de Valladolid

Alicia H. Puleo García. Universidad de Valladolid

Jordín Luengo López. Universidad Pablo Olavide de Sevilla

Mª del Pilar Celma Valero. Universidad de Valladolid

ANTÓN FERNÁNDEZ, Eva

Género y naturaleza en las narrativas contemporáneas francesa y española / Eva Antón Fernández. Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.

333 p. ; 24 cm. Igualdad (Universidad de Valladolid) ; 4.

ISBN 978-84-8448-965-8

1- Mujeres en la literatura-Siglo XX-XXI. 2. Narrativa española - Siglo XX-XXI. 3. Narrativa francesa - Siglo XX-XXI. I. Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

821.133.1-31"19/20"

821.134.2-31"19/20"

EVA ANTÓN FERNÁNDEZ

**GÉNERO Y NATURALEZA EN
LAS NARRATIVAS CONTEMPORÁNEAS
FRANCESA Y ESPAÑOLA**



EDICIONES
Universidad
Valladolid



Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada (CC BY-NC-ND)

EVA ANTÓN FERNÁNDEZ. Valladolid, 2018

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Motivo de cubierta: Verónica Perales Blanco

ISBN 978-84-8448-965-8

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

PRÓLOGO

Desde una perspectiva abierta, plural e inclusiva, la literatura comparada no sólo debería relacionar entre sí las diferentes literaturas, sino abrir puertas a otros campos de conocimiento. Eva Antón así lo hace en este excelente libro que explora la representación de las relaciones de género en la narrativa francesa y española en el paso del siglo XX al siglo XXI.

Además de poseer un profundo conocimiento de las dos literaturas estudiadas y de servirse de un amplísimo corpus de obras literarias, la calidad comparatista de la autora se basa, con rigor interdisciplinar, en enfoques teóricos que podríamos calificar de vanguardistas y que hacen que esta obra sea un texto de referencia para quien se adentre en los difíciles meandros de la transversalidad. Por un lado, su análisis de la literatura francesa y española del período estudiado se hace aplicando la teoría literaria canónica. Eva Antón demuestra que posee una gran formación en ese terreno y nos ofrece un enriquecedor análisis literario sirviéndose con soltura y claridad de la sociocrítica, la teoría de la recepción, la semiótica de la cultura, la narratología, la autobiografía, la autoficción, etc... Las y los autores elegidos (veinticinco) son muy relevantes en el panorama literario en lengua española y francesa. A modo de ejemplo, citaremos los nombres de Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas, Almudena Grandes, Annie Ernaux, Michel Houellebecq, Cristine Angot, Amélie Nothomb, Emmanuel Carrère, Marie Darrieussecq y Jean-Marie Le Clézio.

A través de un análisis de la focalización interna subjetiva –autobiografía y autoficción– Eva Antón pone de manifiesto cómo aparecen los roles de género en su continuidad y su transformación. Muestra que las escritoras, tanto francesas como españolas, se decantan por narrar hechos del ámbito privado mientras que los escritores varones prefieren presentar sus experiencias en el ámbito de lo público. Pero su libro va mucho más allá de la aplicación de la perspectiva de género, dado que sus principales análisis de las narrativas francesa y española incorporan dos corrientes críticas de vanguardia: la *Ecocrítica* y el *Ecofeminismo*.

La toma de conciencia medioambiental que dio lugar al pensamiento ecológico de los años setenta del siglo XX también alcanzó el terreno de la crítica literaria de donde emana la nueva corriente analítica denominada *Ecocrítica*. Si Rachel Carson,

con *Silent Spring* (1962) es considerada pionera del ecologismo porque dio a conocer a un amplio público los efectos de la contaminación producida por los pesticidas en la salud humana. William Rueckert, con su artículo de 1978 “Literature and ecology: an Experiment on Ecocriticism” lo es en el terreno literario al crear el término *ecocrítica* y llamar a la aplicación de los conceptos ecológicos al estudio de la literatura. En este trabajo, Rueckert afirma que el encuentro de la crítica literaria y la ecología es de importancia capital para el presente y el futuro del mundo. La sistematización de este nuevo abordaje de la literatura tendrá lugar dieciocho años más tarde con *The Ecocriticism reader* (1996), una obra colectiva coordinada por Cheryll Glofelty y Harold Fromm. Este libro ha sido fundamental para el desarrollo posterior de la Ecocrítica. Hoy en día, la Ecocrítica se está desarrollando intensamente en Europa, América y Asia con numerosos trabajos, asociaciones y congresos internacionales y, sin lugar a dudas, está llamada a convertirse en uno de los enfoques más fértiles de la crítica literaria en los tiempos del cambio climático. El objetivo de la Ecocrítica es poner de relieve la representación de la naturaleza en la literatura y el arte, haciendo patente la interdependencia de los seres humanos y no humanos en el entorno. Se trata de una sana reacción contra el estructuralismo y el post-estructuralismo, entendidos como textualismos estériles que marginalizan la dimensión referencial de la literatura. Por esta razón, podemos decir que la Ecocrítica es un enfoque vanguardista caracterizado por su compromiso con la defensa del medio natural y de la sostenibilidad.

El conocimiento de los límites del crecimiento en un planeta finito –justamente el célebre informe coordinado por los científicos Donella y Dennis Meadows se tituló *Limits to Grow* (1972)– unido a las demandas feministas por el control del propio cuerpo dará lugar en los años setenta a la emergencia del pensamiento ecofeminista. La pensadora Françoise d’Eaubonne forja el término *écoféminisme* en 1974 y posteriormente, en el mundo anglosajón, se consolida como teoría y práctica. Se trata de un feminismo que no se limita a pedir la incorporación de las mujeres a los roles del mundo de lo público, es decir, del trabajo asalariado, la política o la cultura, sino que plantea una profunda revisión del sesgo androcéntrico del pensamiento y de la sociedad. En ese sentido, podemos decir que implica un nuevo paradigma que reúne la crítica a la lógica del dominio patriarcal y la superación de un antropocentrismo que sólo otorga valor a los humanos y a sus creaciones. Con el Ecofeminismo, la ética del cuidado (Care Ethics) se extiende a la naturaleza no humana, convirtiendo a los animales y a los ecosistemas en sujetos merecedores de respeto y atención. Asistimos, de esta manera, al nacimiento de una ética ambiental con perspectiva de género que busca emancipar a las mujeres en un mundo reconciliado con la Naturaleza. La feminista Mary Daly, una de sus figuras precursoras, titulaba *Gyn/Ecology* su obra de 1978, jugando con los conceptos de Mujer y Ecología. En ella alertaba sobre una civilización masculina suicida que ponía la agresividad y la conquista de la Naturaleza (principio de Thanatos) por encima de lo que hoy llamaríamos “cuidado” y esta pensadora calificaba de “principio femenino de Eros”. Alejado de este planteamiento

esencialista, el Ecofeminismo constructivista actual, con fuerza creciente en el ámbito hispanohablante, examina las representaciones simbólicas y las prácticas sociales, convencido de la capacidad humana de superar estos dualismos de género en tanto se trataría de construcciones históricas y no de pulsiones biológicas.

El análisis ecocrítico-ecofeminista es momento reflexivo en el que nos separamos del placer de la narración para detectar las ideas que transmite y desactivarlas, en caso de que sean estereotipos antropocéntricos o androcéntricos, prejuicios de raza, clase, especie u orientación sexual. Como hemos señalado, Eva Antón aborda la visión de la Naturaleza aplicando los criterios de estos dos enfoques: Ecocrítica y Ecofeminismo. Así, constata que en la literatura analizada hay una pervivencia de los estereotipos y mitos que “fusionan naturaleza y feminidad”. Por otro lado, partiendo de la Ética animal relacionada con ambas corrientes críticas, analiza la percepción que los autores y autoras poseen con relación a los animales como seres vivos capaces de sufrir, concluyendo que las nuevas narrativas, salvo contadas excepciones, siguen siendo ciegas a la existencia de los animales no humanos o, si se refieren a ellos, silencian su voz. Asimismo, presta atención a la presencia de rasgos utópicos y distópicos que esbozan y, al hacerlo, preparan futuros posibles de la humanidad.

Este libro no es un mero ejercicio académico. Con rigor, pero también con la fuerza de la convicción y el compromiso, Eva Antón recorre el panorama de la novela española y francesa contemporánea a partir de un *corpus* muy atractivo y adecuado a los intereses de su estudio, que es innovador, importante y muy necesario. Nunca como ahora se ha dejado sentir la urgencia de contar con relatos y análisis literarios ecofeministas. La potencia de la narrativa ficcional es enorme y mantiene con el ensayo una relación de complementariedad. Los relatos de la infancia y la adolescencia conforman nuestro imaginario de manera poderosa pero la literatura continúa haciéndolo en el resto de nuestra vida. En una época de crisis ecológica y de surgimiento de paradigmas alternativos al desarrollo insostenible, esta imprescindible obra de Eva Antón trae un mensaje esperanzador que resumimos, para concluir, en palabras de la misma autora: “asoman minoritariamente y con lentitud el resquebrajamiento de las lógicas del dominio patriarcal, la preocupación afectiva y empática por el mundo natural del que formamos parte y el horizonte emancipatorio de mujeres y demás seres subalternos u oprimidos. Pero asoman, emergen fundamentalmente de las autoras, y ello permite imaginar que construir otro mundo es posible”.

Alicia H. Puleo (Universidad de Valladolid) y
Teo Sanz (Universidad de Burgos)

INTRODUCCIÓN

Esta investigación explora la representación narrativa de las relaciones de género en la transición al siglo XXI en las literaturas española y francesa desde claves interpretativas provenientes del ecofeminismo crítico aplicadas al campo literario. Para esta indagación he partido de conceptos y planteamientos resultantes de los Estudios de Género, principalmente del ecofeminismo crítico según la formulación de la filósofa Alicia H. Puleo, disponiendo su aplicación sobre el eje vertebral de los Estudios Literarios. Enfoque que he complementado, en respuesta a la dimensión transdisciplinar que exige la incorporación de la perspectiva de género, con aportaciones de otras ramas de conocimiento, como la Filosofía, la Sociología, el Arte, la Historia, la Psicología o la Antropología.

Como campo de trabajo, este estudio se ha materializado en el análisis de un conjunto de textos literarios franceses y españoles, publicados durante la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI. Su finalidad es obtener conclusiones respecto a si la narrativa de transición al siglo XXI deja entrever cambios significativos en la configuración y representación literaria de las relaciones entre mujeres y hombres con la Naturaleza, con la Cultura, y entre ambos géneros. También aspira a detectar similitudes y diferencias en las dimensiones comparativas esbozadas: la referente a la tradición literaria (francesa y española) y la referente a la adscripción genérica de las autorías (autoras y autores). Ello, mediante el análisis de la respuesta narrativa que ofrece el diálogo e interdiscursividad que cada autor y autora establece con tematizaciones vigentes en sus respectivos entornos y contextos culturales, artísticos y sociales. Se trata de temáticas de especial interés para esta investigación, inordinadas en las relaciones inter e intragéneros con la Naturaleza y la Cultura.

Esta investigación se inscribe en un doble marco académico. Desde su aplicación crítico-literaria, en los Estudios Literarios, ya que contribuye con algunas aportaciones al desarrollo de las investigaciones de la Literatura Comparada y de la Crítica Literaria, ramas vertebrales en el análisis literario aquí realizado, para el que es pre-

ciso señalar la funcionalidad de elementos de especial relevancia en el abordaje temático y formal efectuado provenientes de la Teoría y Crítica literaria feminista y de la Ecocrítica, así como, en menor medida, de la Narratología, la Teoría de la Recepción, la Sociocrítica y la Semiótica de la cultura.

Igualmente, esta investigación se inscribe en la corriente multidisciplinar de los Estudios de Género (*Gender Studies*), área científico-académica interdisciplinar que centra su interés en el análisis de la construcción social en torno al “género”, es decir, a la elaboración sociocultural que establece diferentes y desiguales identidades, roles y expectativas de vida a las personas en base a su sexo biológico. Este enfoque profundiza en los mecanismos de la transmisión cultural del orden simbólico sustentador del sistema de sexo-género, de la construcción de las identidades de género, de la femineidad y la masculinidad, así como en las relaciones políticas y económicas entre los géneros (subordinación, explotación, opresión...). También revela las principales manifestaciones de la situación de discriminación y violencia que afectan a las mujeres en las sociedades actuales. El ecofeminismo crítico aporta, además, otros elementos conceptuales y analíticos que vinculan en el eje de estas interpelaciones cuestiones centrales de ética y política ecológica y animalista.

Este estudio se adentra en las narrativas actuales francesa y española en las dos décadas del paso al siglo XXI (1990-2010), mediante el análisis de más de cuarenta textos narrativos (40 publicaciones, algunas de las cuáles reúnen varios relatos) escritos por 25 autoras y autores: Annie Ernaux, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Paule Constant, Emmanuel Carrère, Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq, Amélie Nothomb, Andreï Makine, Catherine Millet, Marie Darrieussecq, Laurent Mauvignier, Marie Ndiaye, Anna Galvalda, Enriqueta Antolín, Soledad Puértolas, Alberto Méndez, Marina Mayoral, Almudena Grandes, Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Lucía Etxebarria, Elia Barceló y Emilio Bueso. Procedo a analizar comparativamente las miradas y relatos que ofrecen sobre la intersección de las relaciones entre los géneros (sociales) y de los géneros con la Naturaleza, sus representaciones ficcionales, las diferentes focalizaciones y voces, y otros aspectos textuales anejos.

Respecto al *corpus* literario seleccionado, he elegido obras variadas de un elenco diverso y amplio de autoras y autores con el fin de abarcar diferentes grupos generacionales, con distintos grados de reconocimiento literario. Desde un Premio Nobel de Literatura a autoras y autores consagrados por las Academias Francesa y Española, junto a otras y otros, reconocidos por prestigiosos galardones literarios, por haber sacudido con su obra el panorama literario, por gozar del reconocimiento y aprecio de la crítica y del público lector, por el reconocimiento literario internacional, por la adaptación de sus obras al cine o al teatro, o por desbordar algún subgénero literario con sus ficciones. Son obras de ciencia ficción, relatos eróticos, de penetración psicológica, de recreación periodística, de iniciación o aprendizaje, de temática histórica

o sociológica, de memorias literarias, o sexuales, o sobre la experiencia de la maternidad... Son, fundamentalmente, elaboraciones ficcionales sobre personajes, entornos, historias y mundos posibles en diálogo con el mundo real¹. En todos los casos, sus autoras y autores son nombres destacados de las letras hispanas y francesas, y su elección aporta extraordinarias potencialidades crítico-literarias a este trabajo de investigación.

Naturaleza, cultura, relaciones de género, narrativa de autoría femenina y masculina, literatura francesa y literatura española en el cambio al siglo XXI, son las coordenadas que anclan el análisis aquí emprendido.

En síntesis, además de los muchos interrogantes que van surgiendo a medida que avanza por los ramificados caminos de la intersección entre conocimiento, literatura y ecofeminismo crítico, presento algunos desvelamientos sobre los cambios de roles de género y las relaciones inter e intragéneros en la narrativa francesa y española en el cambio al siglo XXI, en un doble plano. En primer lugar, abordo el temático-referencial, vinculado a la vertiente pragmática o sociocrítica y de la recepción de los textos narrativos con aportaciones conclusivas respecto a la permanencia o el cambio de roles de género y la recreación reguladora o rupturista de la construcción de las identidades de género, feminidades heterodesignadas y masculinidad hegemónica tradicional. Trato también la continuidad o abandono de cosmovisiones androcéntricas y especistas centradas en un mundo interior que excluye, silencia o cosifica la Naturaleza interna; así como la visión de un mundo exterior que, ensimismado en la esfera social, relega, con diferente progresión, a la inexistencia narrativa a las mujeres, a la Naturaleza animal no humana y, en general, al conjunto del ecosistema.

En segundo lugar, fundamento los hallazgos anteriormente señalados desde el plano formal-textual, indagando las cuestiones planteadas a través de la funcionalidad de constituyentes narrativos como la voz narradora, la focalización, los tiempos y espacios narrativos, el orden interno de la narración, y el papel de protagonistas y coprotagonistas, presentes y/o ausentes. Algunos de los textos abordados son enmarcados con más profundidad en la serie genérico-literaria en que se inscriben. Destaco las intensas relaciones de intertextualidad o interdiscursividad que manifiestan algunas de las obras estudiadas.

Así, el capítulo 1 proporciona el marco teórico dual que sustenta esta investigación. Para ello, aporto una breve aproximación a la teoría y la crítica literaria que, sin dejar de asumir las aportaciones nucleares de las diversas corrientes de la Teoría literaria que se han sucedido en el siglo XX hasta nuestros días, permita destacar algunas

¹ En el epígrafe 0.1, se indican las obras que componen el *corpus*, sus autores/autoras y los principales reconocimientos obtenidos por ellas, así como una tabla con las abreviaturas de las obras literarias analizadas. En el Anexo aporto una breve introducción argumental a las obras del *corpus* y una brevísima semblanza bioprofesional de sus autores/autoras.

de las contribuciones de la crítica comparativa, la estética de la recepción y la sociocrítica y, especialmente, de las corrientes que contribuyen con elementos cardinales al análisis realizado, como son la ecocrítica y la crítica literaria feminista. De la ecocrítica y la eco-poética, según la formulación integrada del ecocrítico Teo Sanz, recojo fundamentalmente el interés por indagar en la relación con el mundo natural y animal, la ecoesfera, que muestran autoras y autores mediante sus textos y su posicionamiento ético vital. De la crítica feminista, introduzco la denuncia del androcen-trismo, la preocupación por visibilizar modelos o imágenes de mujeres diversas y deconstruir los estereotipos y la urgencia por abrir la puerta del relato a problemáticas anteriormente silenciadas. Esta apertura irradia en la narrativa las derivaciones de la consigna feminista “lo personal es político”, visualizando las relaciones de las mujeres entre sí (materno-filiales, de amistad, etc.) o con los hombres desde puntos de vista inéditos, con voces y miradas propias. Desde la crítica feminista formulo también el cuestionamiento del canon literario, asomándome al debate académico y mediático sobre la llamada “literatura de mujeres”.

Por otro lado, verifico la funcionalidad de la conceptualización del *género* en las ciencias sociales y otras aportaciones nucleares de la teoría feminista que fundamentan su andamiaje conceptual, desembocando en las claves conceptuales que vertebran el ecofeminismo crítico según fundamenta desde la filosofía Alicia H. Puleo. Desde estas claves interpretativas delimito el mapa temático, las preguntas y las hipótesis sobre las que gravita esta investigación, aplicándolas en los textos a partir de la constatada utilidad de algunas de las principales contribuciones de las corrientes citadas de la crítica literaria de los siglos XX-XXI.

Un primer punto de partida para el análisis crítico literario ecofeminista es abordado ya en el capítulo 1, mediante el examen del desigual protagonismo que autoras y autores conceden a mujeres y hombres en sus ficciones. Interesa constatar si ellas, más generosas o más realistas, integran un repertorio más variado de protagonistas femeninas junto a co-protagonistas masculinos, en tanto que en las ficciones de ellos predomina hegemonícamente el protagonismo masculino, posición que tomo como hipótesis de partida.

Además, atendiendo a la especificidad del hecho literario, trato otros aspectos textuales y narratológicos como las formas y miradas al (y del) mundo que autoras y autores expresan. Analizo si las diversas fórmulas de relato autodiegético, según el concepto del narratólogo francés Gérard Genette, con focalización interna, subjetiva, de base autobiográfica (autoficción, metafiction, no-fiction, memorias parciales...) implican elementos diferenciales en las tematizaciones planteadas o se trata de estrategias narrativas indiferenciadas genéricamente, así como si se verifican diferencias en el uso de la perspectiva autobiográfica y de la preferencia por la autoficción entre las narrativas francesa y española estudiadas.

El capítulo 2 tiene como objetivo principal desvelar, mediante el análisis de los textos narrativos, las diversas visiones y versiones que las literaturas examinadas proporcionan de la relación humana con la Naturaleza externa, observando además si se producen diferencias de género significativas, tanto en lo que respecta la autoría de las obras como en lo relativo a las voces narrativas y los personajes que las relatan o protagonizan. Planteo como hipótesis inicial a contrastar que la relevancia del sexo-género de autoras/autores y personajes en su relación con la Naturaleza no es absoluta pero sí significativa. Analizo cómo aparece en la ficción narrativa la relación del ser humano con el entorno natural, si asoma como mero marco paisajístico o si se muestra el devenir humano formando parte del devenir natural.

Examino si los mundos de las ficciones presentan a la Naturaleza como proveedora ilimitada, subordinada al servicio humano o a los intereses explotadores de algunos grupos, si se percibe algún signo de alerta que cuestione la supremacía humana, y, asimismo, si se detectan diferencias atribuibles al sistema de sexo-género en esa relación. Interpelo a los textos para descifrar si es posible establecer alguna conexión entre la visión instrumental de la Naturaleza y la configuración del metarrelato patriarcal en torno a las identidades y los roles de género. Además de la mirada transversal al conjunto de obras del *corpus*, esta cuestión ha propiciado un adentramiento analítico más profundo en las tres obras analizadas de Michel Houellebecq (*Las partículas elementales*, *La posibilidad de una isla*, *El mapa y el territorio*) y en la distopía del escritor español Emilio Bueso (*Cenital*).

En el capítulo 3 planteo como objetivo principal averiguar la presencia o ausencia del mundo animal en la ficción narrativa estudiada y su relación con los genéricos masculino y femenino. Se trata de determinar si aparecen animales (no humanos) protagonizando los relatos, y, en ese caso, con qué estatus son representados. Examino si se escucha su voz, si son tratados como seres vivos, con derecho a una existencia autónoma, como seres sintientes, con capacidades y necesidades de cuidar y ser cuidados.

Pretendo desentrañar si, como formulo como hipótesis de partida, los animales permanecen invisibilizados, haciéndose sólo presentes en relación de su utilidad para la mercadotecnia humana, como mercancías o alimentos de la comunidad humana. Proyecto también verificar la hipótesis de que lo que encontramos con más frecuencia es la animalización de personajes femeninos, por la presunta cercanía de las mujeres a la Naturaleza, o por la sujeción femenina a una sexualidad desbordante que les condena a ser y aparecer como seres infantiles, irracionales, pre-civilizadas, eternas hembras de la Naturaleza.

Igualmente analizo si se observa alguna relación especial de las mujeres con los animales no humanos, en base a su socialización tradicionalmente volcada en el cuidado. De especial importancia para el interés analítico de este capítulo ha resultado el adentramiento en las obras *Marranadas*, de Marie Darrieussecq y *El mundo de*

Yarek, de Elia Barceló, así como en la trilogía anteriormente citada de Michel Houellebecq. También me han proporcionado hallazgos reveladores las novelas *Confidencia por confidencia*, de Paule Constant y *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero, y algunos relatos de Alberto Méndez y la propia Darrieussecq.

También verifico si se originan rupturas de los viejos estereotipos y sesgos de género con los que se ha articulado tradicionalmente la relación entre lo biológico y lo cultural. Examinó si emergen nuevas miradas que asumen la composición dual de mujeres y hombres en tanto cultura y naturaleza indisolubles, si la narrativa reciente proporciona nuevos, diversos y complejos perfiles de protagonistas que se adecuan mejor a la diversidad que conforma las sociedades actuales española y francesa, sensibles socialmente a la desigualdad de género y a la diversidad social. También comprobó si la ficción analizada se abre a la revisión crítica y a la deconstrucción de representaciones culturales estereotipadas.

Este avistamiento de nuevos modelos narrativos de feminidad y de masculinidad, abordado en los capítulos 4 y 5, permite contrastar la hipótesis de la convivencia de ambas construcciones narrativas: la tradicional, sustentadora del imaginario patriarcal, que permanece sólidamente anclada en las ficciones narrativas, y la emergente, avanzadilla literaria de un futuro cultural y social más generoso en la ruptura de roles y estereotipos de género.

Es conocido que el aparato conceptual de la teoría feminista establece el carácter relacional de lo masculino y lo femenino, de sus representaciones y componentes. A efectos metodológicos, he optado por dedicar sendos capítulos a un mayor desarrollo por separado de lo femenino y lo masculino, sin olvidar en cada uno ese carácter relacional.

De esta manera, en el capítulo 4 he tomado como objetivo principal ahondar en las identidades femeninas que se vislumbran en las ficciones estudiadas. Reviso las identidades heterodesignadas desde el imaginario patriarcal como *buenas* y *malas*, los modelos de mujer que se proponen con carácter regulativo. Son recreaciones de la mística de la feminidad (*ángel del hogar*, *mater amatísima*) o encarnaciones (carnales) del mal por su sexualidad inmanente (*femme fatale* y *femme-enfant fatale*). Investigo si es posible establecer divergencias en esas representaciones de los viejos modelos y mitos patriarcales entre las autoras y los autores y si se observan diferencias sustanciales en la quiebra de modelos en sus respectivos textos.

De especial interés para las conclusiones en este estudio respecto a la vigencia o ruptura de modelos y roles femeninos de género han resultado diversos textos de las escritoras Almudena Grandes, Enriqueta Antolín, Lucía Etxebarria, Soledad Puértolas o Marina Mayoral, entre las narradoras españolas, y de Annie Ernaux, Paule Constant, Christine Angot, Anna Gavalda y Marie Darrieussecq, entre las francesas. Asimismo, puede destacarse el rendimiento analítico del relato polifónico, de focalización múltiple, de Alberto Méndez “Los girasoles ciegos” para deconstruir la ideología misógina que concibe a la mujer como inductora al mal.

La representación hegemónica canónicamente establecida por el simbolismo patriarcal ha reducido a las mujeres a su corporalidad, siendo esta una de las claves de la estrategia de negación de su individualidad y su autonomía. Verifico esta tematización estudiando el protagonismo narrativo que esta corporalidad alcanza. Analizo si aparece el cuerpo como lenguaje alternativo de las voces silenciadas de las mujeres, lo que constituye también una hipótesis de partida. Como ejemplo paradigmático, el relato que Amélie Nothomb realiza de su desorden alimentario en *Biografía del hambre* me permite el adentramiento en los componentes genéricos de esta problemática y su emerger textualizado en el discurso literario.

En el caso de los personajes masculinos, examino el tratamiento corporal que contienen las ficciones, investigando si el dualismo generizado que ha reducido simbólicamente a mentes racionales a los varones propicia la invisibilidad narrativa del cuerpo masculino, o cuanto menos, una reducción metonímica a lo fálico de especial simbolismo, como sucede en el cuento “Los cuerpos transparentes” de Marina Mayoral.

También, de nuevo, en desarrollo de la doble comparativa que estructura esta investigación, compruebo si son perceptibles diferencias en el tratamiento narrativo de la naturaleza interna socialmente construida (corporalidad, sexualidad) entre los personajes masculinos y femeninos, entre las obras de autoría femenina y masculina y en las manifestaciones literarias francesa y española del cambio de siglo. En la panorámica del *corpus* del estudio, dos textos adquieren especial relevancia en este abordaje: “Simulatrix”, un cuento de Marie Darrieussecq, y *La vida sexual de Catherine M.*, las memorias sexuales de Catherine Millet.

Enfoco el capítulo 5 con el objetivo principal de indagar en la construcción ficcional de las identidades masculinas, poniendo especial énfasis en detectar la permanencia del modelo de masculinidad hegemónica tradicional, sin obviar el carácter relacional anteriormente mencionado, lo que implica abordar sus consecuencias. Pretendo contrastar, como hipótesis de partida, la vigencia de discursos ficcionales inmovilistas, sexistas y/o androcéntricos, agazapados tras máscaras literarias de transgresión y modernidad en diversas novelas de autoría masculina, de reconocido éxito de las Academias francesa y española y/o aplauso del público.

En desarrollo de estas tematizaciones, con el fin de deconstruir críticamente su elaboración narrativa, me he adentrado en las novelas *Socorro, perdón*, de Frédéric Beigbeder, *El adversario*, de Emmanuel Carrère, y *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. He comprobado la emergencia de miradas críticas a esta masculinidad tradicional que se derivan de la lectura de algunos personajes masculinos, como los de Marie NDiaye en *Tres mujeres fuertes*, o los de algunos cuentos de Alberto Méndez.

Este capítulo se completa con un abordaje de la evolución de los roles de género en este cambio de siglo, tarea para la que resulta imprescindible la obra *Los años*, de Annie Ernaux. así como una anticipación de lo que nuestras autoras y autores pre-

sienten o temen sobre el futuro, a partir de un adentramiento en las ficciones distópicas del *corpus* analizado, como *La posibilidad de una isla*, de Michel Houellebecq, *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero, *El mundo de Yarek*, de Elia Barceló, o *Cenital*, de Emilio Bueso.

La relación entre masculinidad tradicional y violencia de género se analiza en diversas obras del *corpus*, con especial desarrollo en *Socorro, perdón*, ya citada, y *Plenilunio*, de Antonio Muñoz Molina. Como hipótesis, he partido de la diferente y desigual implicación y denuncia que autoras y autores realizan en torno a la conflictividad y a la violencia de género, constatando el desigual tratamiento narrativo mediante la voz narradora de los relatos, la focalización con que se presentan narrativamente los hechos y su peso relativo, en tanto constituyentes narrativos.

En el capítulo 6 presento las Conclusiones obtenidas, de las que solamente adelanto una valoración global. La indagación emprendida desde el ecofeminismo crítico permite demostrar que en las narrativas francesa y española producidas en el cambio al siglo XXI permanece de forma continuista el metarrelato patriarcal, androcéntrico y especista, adaptado a los nuevos tiempos con una apariencia de modernidad. A la vez, constato que de forma minoritaria pero decidida comienzan a resquebrajarse las lógicas del dominio patriarcal. Una ruptura que se manifiesta en el caso de las autoras, más resueltas a cuestionar narrativamente los roles y las identidades de género y a mostrar la conflictividad y la violencia de género, así como más empáticas con el mundo animal (no humano) y natural.

También asoma narrativamente, de manera minoritaria y lentamente, pero asoma, la preocupación afectiva y empática por el mundo natural del que formamos parte, en un horizonte emancipatorio en que las mujeres incluyen a otros seres subalternos u oprimidos.

Esta publicación es inimaginable sin la aportación de muchas personas, a las que expreso sinceramente mi gratitud sin reservas. En primer lugar, a las profesoras Isabel del Val y Rocío Anguita, directoras de la Colección Igualdad de la Universidad de Valladolid, por acoger generosamente esta obra. Asimismo, deseo manifestar un agradecimiento especial al profesor Teo Sanz, Catedrático de la Universidad de Burgos especializado en Ecocrítica, por sus sabias orientaciones que han encauzado mi interés hacia directrices crítico-literarias y ecocríticas cardinales, así como su apoyo, fundamental durante el desarrollo de la investigación. Agradezco igualmente las enseñanzas, las reflexiones y el cálido apoyo a la filósofa Alicia H. Puleo, con quien me adentré hace tiempo en el pensamiento crítico feminista. Precisamente, la lectura de una de sus obras, *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2011) me llevó a centrar la investigación en las dimensiones que aquí se presentan. Sin sus obras comprometidas, reflexivas y críticas, este trabajo tampoco habría sido posible. Muchas otras personas me han proporcionado apoyos y recursos de diverso tipo, incluidos los emo-

cionales, para realizar este estudio. Nombrarlas a todas es tarea imposible, cabe confiar en que se reconozcan y se vean interpeladas en estas líneas. No obstante, deseo expresar mi agradecimiento a la Cátedra de Estudios de Género de la Universidad de Valladolid, de la que formo parte. Por haberme invitado a participar en diversas publicaciones y actividades investigadoras que me han incentivado a continuar el trabajo de análisis, quiero mostrar mi reconocimiento a la directora actual de esta Cátedra, M^a Teresa Alario, y a las profesoras Ana de Miguel de la Universidad Rey Juan Carlos, Carmen García Colmenares de la Universidad de Valladolid y Georgina Aimé Tapia de la Universidad de Colima (México). Otras teóricas ecofeministas y animalistas me han aportado conocimientos, perspectiva y compromiso vital y se lo agradezco expresamente, en particular a Lucile Desblache de la Universidad de Roehampton, Marta Tafalla de la Universidad Autónoma de Barcelona y Angélica Velasco Sesma de la Universidad de Valladolid. Deseo hacer constar, asimismo, mi agradecimiento a la autora de la ilustración de la portada, Verónica Perales, investigadora y artista hipermedia que ha acertado a expresar en ella el latido ecofeminista que sostiene este libro. Y al Servicio de Ediciones de la Universidad de Valladolid, por el cuidado, rigor y atención recibida en el proceso que culmina con esta publicación.

No quiero dejar de mencionar aquí a mis compañeras de investigación feminista Laura San Miguel y Marta Madruga, por los mutuos apoyos que nos hemos brindado en estos últimos años. Exproso igualmente mi reconocimiento y homenaje a las mujeres del movimiento feminista, que ejemplifico en referentes, para mí, imprescindibles, como Begoña San José, Nina Infante y las sindicalistas feministas (en especial, mis compañeras de CCOO). Al lado de todas ellas sigo aprendiendo y fortaleciéndome día a día. También mi agradecimiento a mis compañeras en la Red Ecofeminista, grupo de ámbito ibérico e iberoamericano. A familiares y amigas/amigos les debo mucho apoyo, comprensión y cariño, para ellas y ellos también toda mi gratitud. De manera especial, a Ricardo y a Jon.

1. *Corpus* literario

NARRATIVA FRANCESA

– *El lugar* (*La place*, Annie Ernaux, 1983). Premio *Renaudot* en 1984.

– *Una mujer* (*Une femme*, Annie Ernaux, 1987).

– *El testamento francés* (*Le Testament français*, Andreï Makine, 1995). Premios *Goncourt* y *Médicis* 1995. En 2005, el autor recibe el premio de la *Fondation Prince Pierre* de Mónaco por el conjunto de su obra.

– *Marranadas* (*Truismes*, Marie Darrieussecq, 1996). Adaptación teatral en 2011, dirigida por Alfredo Arias, estreno en el *Théâtre du Rond-Point*. Esta autora, *Prix du jeune écrivain de langue française* por su relato *La Randonneuse*, en 1988, y Premio *Médicis* 2013 por *Il faut beaucoup aimer les hommes*.

- *La vergüenza (La honte, Annie Ernaux, 1997).*
- *Las partículas elementales (Les Particules élémentaires, Michel Houellebecq, 1998),* Finalista del Premio *Goncourt*. Mejor Libro francés del año por la revista *Lire, Prix Novembre*. Adaptación libre en la película alemana *Elementarteilchen / The elementary particles*, por Oskar Roehler, 2006. Premio Literario Internacional IMPAC de Dublín en 2002. El autor, Premio Nacional de las Letras para Jóvenes Talentos 1998.
- *Confidencia por confidencia (Confidence pour confidence, Paule Constant, 1998)* Premio *Goncourt* y *Prix du roman France-Télévision* 1998. Esta autora ha merecido otros Premios, como el *François-Mauriac*, el *Lutèce*, el *du Sud Jean-Baumel* y el *Grand Prix du roman de l'Académie française*, por *White Spirit* (1989).
- *El adversario (L'Adversaire, Emmanuel Carrère, 1999).* Adaptada al cine, 2002, dirigida por el propio autor, a quien, además, le han sido otorgados el *Prix Passion* 1984 y el *Prix de la Vocation* 1985 por *Bravoure*, y el *Prix Femina* 1995 por *La classe de neige*.
- *El incesto (L'inceste, Christine Angot, 1999).* La autora ha recogido varios Premios: el *Bernard-Dort* en 1999 por *L'Usage de la vie*; el *Prix France Cultura* en 2005 por *Les Desaxes y Une partie du coeur*; el *Prix de Flore* en 2006 por *Rendez-vous*.
- *Estupor y temblores (Stupeur et tremblements, Amélie Nothomb, 1999).* Gran Premio de Novela de la Academia Francesa 1999. Adaptada al cine en 2003, por Alain Corneau. La autora ha sido merecedora de varios Premios: el *René-Fallet* y el *Alain-Fournier* en 1992 por *Higiene del asesino (Hygiène de l'assassin)*; el *Vocation* y el *Chardonne* en 1993 por *El sabotaje amoroso (Le sabotage amoureux)*; el *Prix de Flore* en 2007 por *Ni de Eva ni de Adán (Ni d'Ève, ni d'Adam)*.
- *Aprender a terminar (Apprendre à finir, Laurent Mauvignier, 2000).* Premios *Wepler* en 2000, *Du livre Inter* y *Second Romand* en 2001.
- *La vida sexual de Catherine M. (La vie sexuelle de Catherine M., Catherine Millet, 2001).*
- *La amaba (Je l'aimais, Anna Gavalda, 2001).* Esta autora obtuvo el *Grand Prix RTL-Lire* en el 2000, por el libro de relatos *Quisiera que alguien me esperara en algún lugar (Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque parte)*.
- *El bebé (Le Bébé, Marie Darrieusecq, 2002).* Adaptación teatral en 2004, dirigida por Marc Golberg, estreno en Vingtième Théâtre.
- *Biografía del hambre (Biographie de la faim, Amélie Nothomb, 2004).*
- *El africano (L'Africain, Jean-Marie Gustave Le Clézio, 2004).* El autor, Premio Nobel de Literatura en 2008.
- *La posibilidad de una isla (La possibilité d'une île, Michel Houellebecq, 2005).* Adaptación cinematográfica, con igual título, en 2008, dirigida por el autor.
- *Zoo (Zoo, Cuentos, Marie Darrieusecq, 2006).*
- *Socorro, perdón (Au secours pardon, Frédéric Beigbeder, 2007).*
- *Los años (Les Années, Annie Ernaux, 2008).*
- *Tres mujeres fuertes (Trois femmes puissantes, Marie Ndiaye, 2009).* Premio *Goncourt* en 2009. La autora, reconocida con el Premio *Femina* en 2001 por *Rosie Carpe*.
- *Una novela francesa (Un roman français, Frédéric Beigbeder, 2009).*

– *El mapa y el territorio* (*La carte et le territoire*, Michel Houellebecq, 2010). Premio *Goncourt* 2010.

– *Ordeno y mando* (*Le fait du prince*, Amélie Nothomb, 2010). Gran Premio *Jean Giono*.

NARRATIVA ESPAÑOLA

– *La gata con alas* (Enriqueta Antolín, 1992). Premio Tigre Juan.

– *El mundo de Yarek* (Elia Barceló, 1994). Premio Internacional de novela corta de ciencia ficción de la Universidad Politécnica de Catalunya (UPC) 1994. La autora ha merecido el Premio *Ignotus* de relato fantástico de la Asociación española de Fantasía y Ciencia Ficción (1991), el Premio EDEBÉ de literatura juvenil (1997) y el Premio *Celsius* (2014)

– *Ardor guerrero* (Antonio Muñoz Molina, 1995). El autor, académico de la Lengua en la Real Academia Española (RAE) desde 1995. Otros Premios: el de la Crítica y el Nacional de Narrativa en 1987 por *El invierno en Lisboa*; en 1991, el Planeta y el Nacional de Narrativa (por segunda vez) por *El jinete polaco*. Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2013.

– *Regiones devastadas* (Enriqueta Antolín, 1995).

– *Modelos de mujer* (Cuentos, Almudena Grandes, 1996). Adaptación al cine, en 2000, del relato “El vocabulario de los balcones”, con el título “Aunque tú no lo sepas”, por Juan Vicente Córdoba.

– *Plenilunio* (Antonio Muñoz Molina, 1997). Premio *Femina Etranger* a la mejor obra extranjera publicada en Francia, Premio *Elle* y Premio Crisol, en 1998.

– *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (Lucía Etxebarria, 1997). La autora, Premio Primavera de Novela 2001 por *De todo lo visible y lo invisible*. Premio Planeta en 2004 por *Un milagro en equilibrio*.

– *Mujer de aire* (Enriqueta Antolín, 1997).

– *Recuerda, cuerpo* (Cuentos, Marina Mayoral, 1998). La autora ha obtenido varios Premios: el Ámbito Literario por la novela *Cándida, otra vez*, 1979; el Premio Novelas y cuentos en 1980 por *Al otro lado*; el Gabriel Sijé de 1981 por *Plantar un árbol*.

– *Beatriz y los cuerpos celestes* (Lucía Etxebarria, 1998). Premio Nadal.

– *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001). Premios: Salambó de Narrativa, Qué Leer, Crisol, Cálamo, Libreter, ciudad de Barcelona, de Cartagena, Medalla de Extremadura... y otros premios de Italia, Reino Unido, Chile. Adaptada al cine en 2003, por David Trueba. El autor, Premio Nacional de Narrativa 2010 por *Anatomía de un instante*.

– *La loca de la casa* (Rosa Montero, 2003). Premio Qué leer a la mejor novela española 2003, Premio *Grinzane Cavour* al mejor libro extranjero publicado en Italia 2004 y Premio *Roman Primeur* (Francia) en 2006. La autora ha obtenido numerosos reconocimientos, entre ellos, el Premio Nacional de las Letras en 2017.

– *Los girasoles ciegos* (Cuentos, Alberto Méndez, 2004). Premio Setenil en 2004, Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa en 2005. Adaptación del relato del mismo título (y otro) al cine, en 2008, en una película española homónima dirigida por José Luis Cuerda.

– *Compañeras de viaje* (Cuentos, Soledad Puértolas, 2010). La autora, académica de la Lengua en la Real Academia Española desde 2010. Varios Premios: el Sesamo, en 1979 con *El bandido doblemente armado*; el Planeta en 1989 con *Queda la noche*; En el 2001, premio

Glauka en reconocimiento a su obra literaria y a su trayectoria intelectual y personal en el ámbito de la cultura. Premio de las Letras Aragonesas 2003.

– *Lágrimas en la lluvia* (Rosa Montero, 2011).

– *Cenital* (Emilio Bueso, 2012). El autor ha recibido varios galardones literarios, como los Premios *Celsius* de Novela en 2012 y 2013, el *Noche de Realto*, en 2011 y 2012.

2. Abreviaturas del *Corpus* literario

NARRATIVA FRANCESA

<i>El lugar</i> (Annie Ernaux, 1983)	<i>El lugar</i>
<i>Una mujer</i> (Annie Ernaux, 1987)	<i>Una mujer</i>
<i>El testamento francés</i> (Andrei Makine, 1994)	<i>El testamento</i>
<i>Marranadas</i> (Marie Darrieusecq, 1996)	<i>Marranadas</i>
<i>La vergüenza</i> (Annie Ernaux, 1997)	<i>La vergüenza</i>
<i>Las partículas elementales</i> (Michel Houellebecq, 1998)	<i>Las partículas</i>
<i>Confidencia por confidencia</i> (Paule Constant, 1998)	<i>Confidencia</i>
<i>El adversario</i> (Emmanuel Carrère, 1999)	<i>El adversario</i>
<i>El incesto</i> (Christine Argot, 1999)	<i>El incesto</i>
<i>Estupor y temblores</i> (Amélie Nothomb, 1999)	<i>Estupor</i>
<i>Aprender a terminar</i> (Laurent Mauvignier, 2000)	<i>Aprender</i>
<i>La vida sexual de Catherine M.</i> (Catherine Millet, 2001)	<i>La vida sexual</i>
<i>La amaba</i> (Anna Galvalda, 2001)	<i>La amaba</i>
<i>El bebé</i> (Marie Darrieusecq, 2002)	<i>El bebé</i>

<i>Biografía del hambre</i> (Amélie Nothomb, 2004)	<i>Biografía</i>
<i>El africano</i> (J.-M. G. Le Clézio, 2004)	<i>El africano</i>
<i>La posibilidad de una isla</i> (Michel Hoellebecq, 2005)	<i>La posibilidad</i>
<i>Zoo</i> (Cuentos, Marie Darrieussecq, 2006)	<i>Zoo</i>
<i>Socorro, perdón</i> (Frédéric Beigbeder, 2007)	<i>Socorro</i>
<i>Los años</i> (Annie Ernaux, 2008)	<i>Los años</i>
<i>Tres mujeres fuertes</i> (Marie Ndiaye, 2009)	<i>Tres mujeres</i>
<i>Una novela francesa</i> (Frédéric Beigbeder, 2009).	<i>Una novela</i>
<i>El mapa y el territorio</i> (Michel Houellebecq, 2010)	<i>El mapa</i>
<i>Ordeno y mando</i> (Amélie Nothomb, 2010)	<i>Ordeno</i>
NARRATIVA ESPAÑOLA	
<i>La gata con alas</i> (Enriqueta Antolín, 1992)	<i>La gata</i>
<i>El mundo de Yarek</i> (Elia Barceló, 1994)	<i>El mundo</i>
<i>Ardor guerrero</i> (Antonio Muñoz Molina, 1995)	<i>Ardor</i>
<i>Regiones devastadas</i> (Enriqueta Antolín, 1995)	<i>Regiones</i>
<i>Modelos de mujer</i> (Cuentos, Almudena Grandes, 1996)	<i>Modelos</i>
<i>Plenilunio</i> (Antonio Muñoz Molina, 1997)	<i>Plenilunio</i>
<i>Amor, curiosidad, prozac y dudas</i> (Lucía Etxebarria, 1997)	<i>Amor, curiosidad</i>
<i>Mujer de aire</i>	<i>Mujer</i>

(Enriqueta Antolín, 1997)	
<i>Recuerda, cuerpo</i>	<i>Recuerda</i>
(Cuentos, Marina Mayoral, 1998)	
<i>Beatriz y los cuerpos celestes</i>	<i>Beatriz</i>
(Lucía Etxebarria, 1998)	
<i>Soldados de Salamina</i>	<i>Soldados</i>
(Javier Cercas, 2001)	
<i>Los girasoles ciegos</i>	<i>Los girasoles</i>
(Relatos, Alberto Méndez, 2004)	
<i>La loca de la casa</i>	<i>La loca</i>
(Rosa Montero, 2003)	
<i>Compañeras de viaje</i>	<i>Compañeras</i>
(Cuentos, Soledad Puértolas, 2010)	
<i>Lágrimas en la lluvia</i>	<i>Lágrimas</i>
(Rosa Montero, 2011)	
<i>Cenital</i>	<i>Cenital</i>
(Emilio Bueso, 2012)	

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Esta investigación se inserta en un marco académico transdisciplinar. Por un lado, desde su aplicación crítico-literaria, en tanto análisis de un conjunto de obras literarias, se enmarca de manera principal en los Estudios Literarios. En concreto, integra postulados de la Literatura Comparada y de la Crítica Literaria, en especial, de la Teoría y Crítica literaria feminista, con aportaciones de la Ecocrítica y la Eco-poética. También es necesario mencionar la utilidad para esta investigación de aportaciones sustanciales procedentes de la Narratología, la Teoría de la Recepción, la Sociocrítica y la Semiótica de la cultura.

Por otro lado, se vertebra y complementa con cuestiones, tematizaciones y referentes provenientes de la corriente multidisciplinar de los Estudios de Género (*gender studies*), área de conocimiento interdisciplinar que, tomando como categoría central la construcción social en torno al concepto de *género* elaborado desde las ciencias sociales e irradiado ya al conjunto de conocimientos en los escenarios científico, académico y político, ha proporcionado el andamiaje conceptual que desvela los ámbitos materiales y simbólicos de diferenciación y desigualdad para las mujeres respecto de los hombres. Dicha corriente investiga los mecanismos de reproducción ideológica (socialización, mediante la identidad sexuada, a partir de las definiciones sociales sexuales), y reconstruye los distintos roles propiciados según la pertenencia genérica, mostrando la jerarquía sexual (el estatus) que define a una sociedad patriarcal. Al situar nuestro análisis en el entorno de las claves conceptuales y analíticas que proporciona el ecofeminismo crítico, según lo formula desde la filosofía Alicia H. Puleo (Puleo, 2008b, 2011), se ponen en conexión, junto a lo anteriormente expresado, dos corrientes analíticas, críticas y reflexivas fructíferas (el feminismo y la ecología). Una conexión que invita a abordar, en y desde los textos narrativos a partir de sus constituyentes, las intersecciones entre Naturaleza, Cultura y las relaciones de poder entre mujeres y hombres, mediante categorías básicas como las de igualdad, autonomía,

justicia, género, patriarcado, androcentrismo, sexismo, cuidado, violencia de género..., a la vez que emergen, vinculadas, las de antropocentrismo, especismo, ecojusticia, o interdependencia, entre otras, sin perder el horizonte crítico y emancipatorio que caracteriza la herencia ilustrada.

1.1. El marco conceptual, desde los Estudios Literarios

Se suele definir la literatura, someramente, como una manifestación artística que toma como materia principal las palabras, el lenguaje. Por tanto, como toda manifestación artística, es un producto cultural, simbólico, y es un hecho comunicativo, un tipo de discurso. Sabemos, además, que no todas las formas de lenguaje son literatura. Establecer lo específico del lenguaje literario es la materia central de la Poética desde sus orígenes aristotélicos, originando las múltiples teorías literarias que coexisten en la actualidad al respecto². En el siglo XX, por ejemplo, se han desarrollado, como principales tendencias de la teoría y crítica literaria, en el ámbito académico occidental, las que enumeramos a continuación, cuyas formulaciones conceptuales y analíticas vertebran en lo fundamental la crítica literaria actual: el formalismo ruso, el estructuralismo checo, la estilística, el “New Criticism”, la semiótica de la cultura, el estructuralismo francés y la narratología, las teorías marxistas de la literatura y la sociocrítica, la crítica feminista, las teorías postestructuralistas y la deconstrucción, las teorías basadas en la recepción literaria, la crítica textual lingüística y la neo-retórica, las poscolonialistas... (Fokkema e Ibsch, 1984; Selden, Widdowson, y Brooker, 2004), y, más recientemente, la ecocrítica y la ecopoética (Sanz, 2015). La Poética³,

² Como sugerente resumen de la indagación desarrollada en el siglo XX sobre la especificidad literaria como un objetivo central de la Poética tomamos este párrafo (modificado) de Tomás Albaladejo: «En el siglo XX, Viktor Schklovsky plantea el extrañamiento, el distanciamiento, como efecto de la obra literaria y como una de sus más importantes características; el checo Jan Mukarovsky expone la desautomatización en la comunicación literaria como ruptura de la comunicación habitual; Roman Jakobson plantea la función poética (o función estética). Julia Kristeva explica el lenguaje poético como una realización del código lingüístico en la que son activadas posibilidades de realización lingüística que normalmente no lo son en el lenguaje común. William Empson y Roland Barthes plantean la ambigüedad y la plurisignificación de la obra literaria. Yuri Lotman explica la lengua literaria como un sistema de modelización secundaria, como un sistema que se constituye sobre el sistema de la lengua común. La especificidad literaria, la literariedad, es una constante en los objetivos de la Poética. El interés de la Poética, en el conjunto de sus aportaciones históricas y modernas, por el código con el que se construye el discurso literario, el texto literario, y por este mismo, es una constante que enlaza diferentes momentos de su historia y de sus desarrollos actuales» (Albaladejo, 2008: 256).

³ Aunque frecuentemente utilizamos Poética y Teoría de la Literatura como sinónimos, la sinonimia no es completa, como expone Tomás Albaladejo Mayordomo: «Poética equivale a Teoría de la Literatura, pero la sinonimia no es total, no es absoluta, pues hay matices diferenciales. Así, Poética se refiere principalmente a la disciplina histórica configurada inicialmente en el mundo clásico y que cuenta con una importante y prestigiosa trayectoria posterior. En cambio, Teoría de la Literatura se refiere sobre todo a la moderna disciplina consolidada ya en las primeras décadas del siglo xx...» (Albaladejo, 2008: 248), si

tanto la clásica como la moderna, se define como “una ciencia –entendido este término en el sentido de un sistema de conocimientos sobre el objeto de estudio y de relaciones con otros sistemas de conocimientos– que permite explicar la obra literaria y los procesos de creación, comunicación e interpretación de esta, además de sus conexiones con la sociedad, con la cultura, con la historia y con otras actividades del ser humano” (Albaladejo, 2008: 247-248). Al contener una dimensión teórica y una crítica, la Poética (o la Teoría Literaria), incluye la Crítica literaria. Y, como toda área de conocimiento, esta también utiliza el método comparativo, sea de una manera sistemática o asistemática; componente comparativo que determina el surgimiento de la Literatura Comparada⁴ en el siglo XIX. Como núcleo de interés de esta disciplina literaria puede apuntarse «el estudio contrastivo de las Literaturas, de las obras literarias, de los autores y de los contextos, extrayendo en dicho estudio semejanzas y diferencias» (Albaladejo, 2008: 252-253).

Tomás Albaladejo distingue dos corrientes o espacios temáticos diacrónicamente establecidos en el desarrollo de la Literatura Comparada. La primera corriente, el análisis comparado de base positivista e histórico-literaria de las literaturas nacionales, en base a autores, generaciones, movimientos y contextos literarios, temas, géneros y estilos, espacio temático troncal que no ha dejado de explorarse. La segunda, más reciente, es resultado del análisis de los elementos de alteridad, diferencia y cultura en las obras literarias, mediante una metodología que se posiciona como idónea, que proporciona la Literatura Comparada y que potencia el desarrollo de estudios en torno a «la relación entre Literatura y multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad, con los que están relacionados los estudios de Literaturas postcoloniales y de los elementos postcoloniales en las obras literarias, así como los estudios postestructuralistas, con perspectivas teórico-críticas concretas como las de la crítica política e ideológica, la crítica feminista, la crítica de Literaturas de minorías, etc.» (Albaladejo, 2008: 254). De esta corriente podemos conocer una síntesis en la obra coordinada por María José Vega Ramos y Neus Carbonell, *La literatura comparada, principios y métodos* (1998). Como puntos comunes de ambas corrientes, cabe señalar la implicación en sus estudios de más de una lengua o de más de una Literatura y la inclusión de una perspectiva de la alteridad (Albaladejo, 2008).

A lo largo de dos siglos de desarrollo, esta rama de los estudios literarios ha conocido momentos álgidos, desde su arranque positivista, y momentos de crisis, con redefiniciones de su campo de acción (Lozano de la Pola, 2010). En la actualidad, como propone Ana Lozano, la literatura comparada resulta crucial para los estudios

bien, como señala a continuación, se aprecia el uso sinónimo en relevantes especialistas de estas disciplinas.

⁴ Una definición clásica de Literatura Comparada es la que resume uno de sus principales estudiosos, Claudio Guillén. «el estudio sistemático de conjuntos literarios supranacionales» (Guillén, 2005, cit. en Albaladejo, 2008: 255).

interdisciplinarios. Siguiendo a Henri H. Remark, puede definirse como «la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana» (Remak, 1998, cit. en Lozano de la Pola, 2010: 21). M^a José Vega y Neus Carbonell postulan tres grandes áreas de desarrollo o “nuevas prácticas de estudio”: «la investigación postcolonial, a la que acompaña la globalización y la extensión mundial del comparatismo; la crítica política, especialmente el feminismo, y los estudios sobre la traducción» (Vega y Carbonell, 1998), coincidiendo con lo postulado por Armando Gnisci⁵, quien expresa los puntos de encuentro de que estas nuevas tendencias: «los estudios de traducción, los estudios poscoloniales e interculturales y los estudios sobre la mujer» (Gnisci, 1998, cit. en Lozano de la Pola, 2020: 60).

Un desarrollo de la crítica literaria del siglo XX relevante para esta investigación es la que centra la mirada en la lectura, la llamada poética de la lectura o Estética de la Recepción. La Estética de la Recepción profundiza en las formulaciones de la fenomenología alemana, en especial las del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, para quien el texto es la respuesta a una pregunta, ya que cada lector/a percibe en el texto la respuesta a alguna interpelación personal, en una lógica dialéctica, de ahí que haya que encontrar el “horizonte de preguntas” histórico y el personal, en una “fusión de horizontes” (Gadamer, 1961, cit. en Rothe, 1987: 16-17). Para Gadamer, el significado final de una obra depende de la situación histórica de la persona que la lee (Selden, Widdowson, y Brooker, 2004: 71). El método hermenéutico de Gadamer fue desarrollado, en el ámbito de la crítica literaria, por algunos de sus alumnos, como Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y Harald Weinrich (Fokkema e Ibsch, 1984, Rothe, 1987; Selden, Widdowson, y Brooker, 2004).

El horizonte de preguntas de Gadamer es planteado por Jauss como “horizonte de expectativas” del público, con lo que alude al conjunto de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición, y por lo que va a ser valorada (Jauss, 1987). Según esta posición, la comprensión de cada lector/lectora de una obra dependerá de las preguntas que el contexto cultural, político, social, científico, filosófico..., le permita plantear (Selden, Widdowson, y Brooker, 2004: 73). Por su parte, Wolfgang Iser plantea que corresponde al acto de lectura, llevado a cabo por cada lector/lectora, el cierre de significados potenciales del texto literario, ya que el texto presenta itinerarios de constitución de sentido previstos por su autor/autora, pero también otros no previstos, así como

⁵ «Gnisci reconoce al menos tres movimientos críticos –que también denomina evolutivos, ya que proponen un mejoramiento de la especie humana– que están afectando a la manera de concebir el mundo y, muy especialmente, a cambiar nuestra “conciencia de especie”: el movimiento ecologista, altermundialista y de oposición a la economía neoliberal –cuyos principales hitos se hacen visibles en Seattle (1999) y en Génova (2001)– el movimiento feminista –que no afecta sólo a las mujeres, sino a la especie humana en su conjunto– y finalmente, el movimiento de la gran migración que, como ha ocurrido siempre, es uno de los motores del cambio de cualquier visión de mundo» (Lozano de la Pola: 36-37).

vacíos o huecos semánticos. Iser distingue entre el “lector implícito” (el itinerario de lectura prescrito en el propio texto), y el “lector real”, es decir, el lector o lectora históricos que completan el acto de lectura según su bagaje de experiencias, creencias y conocimientos (Iser, 1976). Por ello, con la lectura de la obra literaria, cada lector/lectora, en esta tarea de interpelación, decodificación e interpretación de vacíos en la estructura de la obra literaria, modifica también su concepción del mundo, su subjetividad (Selden, Widdowson, y Brooker, 2004: 77).

Por otro lado, resulta de especial interés para esta investigación la dimensión social, o pragmática, de la literatura, desde las contribuciones iniciales fundamentales del teórico ruso Mijaíl Bajtín y sus derivaciones posteriores desarrolladas por la semiótica de la cultura emprendida por Yuri Lotman y la llamada Escuela de Tartu y la sociocrítica de Edmond Cros, hasta la sociocrítica feminista que han activado Pierrette Maluczynski e Iris M. Zavala, entre otras. Bajtín, junto con otros colegas, influenciados por el marxismo, entienden que la ideología no puede separarse de su medio, el lenguaje, que es, en sí mismo, una realidad material (Selden, Widdowson, y Brooker, 2004: 57 y ss.).

Bajtín introduce en los estudios literarios la importancia de considerar la dimensión social, cultural e ideológica. La novela es un fenómeno social que implica un punto de vista, una voz, la voz imperante de la cultura hegemónica u oficial, pero que contiene también, en relación dialéctica, otras voces o perspectivas, silenciadas, oprimidas o subversivas, una polifonía de voces que proceden de la cultura popular, algo que se revela de manera más visible en las manifestaciones culturales del carnaval y en unas formas narrativas “carnavalizadas”, como por ejemplo, el diálogo socrático, las sátiras menipeas o en narrativas con polifonía de voces explícitas, como la obra de François Rabelais que Bajtín analiza (Bajtín, 1974). La literatura, como otras prácticas discursivas, establece una relación dinámica y dialógica con la ideología –es ella misma una forma ideológica– y las estructuras de dominación; está a la vez determinada por y determina las ideologías, ya que «transmite y produce valores y valoraciones y está en constante producción y reproducción de identidad y otredad», señala Zavala (Bajtín, 1974, Zavala, 1993: 28). El abordaje humano de la realidad pasa obligatoriamente por su previa textualización. Así, nuestras miradas, nuestro conocimiento de la realidad, nuestras maneras de ver y decir el mundo, están focalizadas por dispositivos discursivos, ideológicos, dirigidos a “naturalizar” el orden social imperante. Los discursos literarios, en esta perspectiva dialógica, integran no solo lo dicho, lo visible, sino lo no dicho, es decir, lo invisibilizado.

Una derivación de la obra de Bajtín ha permitido el emergente desarrollo de los estudios sociocríticos⁶, iniciados en la décadas de los 60 y 70 en las universidades

⁶ Una aproximación al concepto de sociocrítica la proporciona Jacques Pelletier: «Un tipo de discurso social que privilegia la dimensión, el contenido social de los textos, su peso histórico, su significación cultural, ideológica, política [...]. Esto implica un trabajo en dos direcciones, diferentes pero complementarias: de la sociedad, como condición de producción, a la obra, y de ésta, en tanto universo segundo,

francesas de París y Paul Valéry de Montpellier III, que convergen en situar el discurso literario en la sociedad y en la historia. Postulan que es a través de las prácticas discursivas como se reproduce el orden simbólico de cada sociedad, producción simbólica por la que cada sociedad se representa y se identifica, teniendo en cuenta, por una parte, que cada unidad discursiva o texto se relaciona o interactúa con otros de su entorno (en sentido diacrónico o sincrónico) y, por otra, que considerar el contexto implica a su vez, integrar el conocimiento por formas institucionalizadas (De Martini, 2003: 11). Uno de sus principales teóricos es Edmond Cros.

Para Cros, que continúa una línea interpretativa ya planteada por Mijail Bajtín, es posible interpretar en el texto literario dos trazados ideológicos: el primero, «imprime al texto las coerciones de un sistema modelizante secundario», mientras que el segundo revela otras formas discursivas resistentes a ese discurso hegemónico, determinadas por la diversidad de grupos sociales, en cada época histórica (Cros, 1986: 73 y ss.). Recordemos que el *sistema modelizante secundario* es un concepto proveniente de la semiótica de la cultura, en concreto de Yuri Lotman. Distingue Lotman entre el lenguaje natural, que considera un sistema de modelización primaria (es decir, un sistema que ofrece una modelización del mundo), y los lenguajes artísticos (entre ellos, los literarios), que, tomando como base el lenguaje natural (Lotman parte de la conciencia lingüística del ser humano) considera sistemas de modelización secundarios: «Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios (...), y se construyen “a modos de lengua”» (Lotman, 1982: 20 y ss).

En las dos últimas décadas, a partir de los años 90 del siglo XX, un nuevo campo interdisciplinar, la Ecocrítica, ha irrumpido con características propias en la crítica literaria inaugurando una conexión entre la Ecología y la Literatura, cuyo punto de interés consiste en explorar las relaciones humanas con la Naturaleza que se manifiestan en los textos literarios. Un avance de su origen, conceptualizaciones y claves analíticas puede verse en el trabajo de Teo Sanz, “La Ecocrítica, vanguardia de la crítica literaria. Una aproximación a través de la ecoética de Marguerite Yourcenar” (Sanz, 2015: 291 y ss.), del cual extraemos algunas ideas y referencias para este epígrafe⁷. Como señala este autor, el término “ecocrítica” ya había sido utilizado a finales de los setenta por William Rueckert, quien en 1978 publicó *Literature and Ecology: an Experiment on Ecocriticism*, artículo que muestra la idoneidad de trasladar el análisis ecológico a la crítica literaria con la finalidad pedagógica de aumentar la

paralelo, a la sociedad. El análisis, como proceso dialéctico, toma en consideración estas dos variables en su interacción» (Pelletier, 1994, cit. en De Martini, 2003: 10).

⁷ Para un acercamiento a las posiciones, debates y estudios ecocríticos actuales, puede verse también Flys, Marrero y Barella, 2010. Son destacables, como introductores de esta corriente crítica en España, los trabajos del Grupo de Investigación en Ecocrítica GIECO, del Instituto Franklin (Universidad de Alcalá de Henares y otras universidades españolas e internacionales) y de la Revista Ecozon@.

conciencia ecológica. Pero la nueva corriente Ecocrítica se consolida con la publicación, en 1996, de la obra colectiva *The Ecocriticism reader*, coordinada por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, que compila una veintena de trabajos de autores diversos que enfocan el nuevo tema desde abordajes teórico-prácticos, entre los que se incluye el artículo pionero de Rueckert. La Introducción de la propia Cheryll Glotfelty aporta una de las primeras definiciones del nuevo enfoque crítico: «dicho de manera sencilla, la Ecocrítica es el estudio de la relación entre la literatura y el entorno físico» (Glotfelty, 1996, cit. en Sanz, 2015: 293)⁸. Un entorno que, bajo la mirada ecocrítica, no se reduce a lo social, o humano, sino que se amplía a la totalidad de la ecoesfera.

También destaca Sanz las aportaciones de Laurence Buell, autor de *The environmental imagination* (1995), quien proporciona cuatro criterios para apreciar la conciencia ecológica de un texto literario, y que reproducimos, en la traducción de Teo Sanz: «1) El medioambiente no humano aparece no solo como un mero marco, sino como presencia que comienza a sugerir que la historia humana está ligada a la historia natural; 2) El interés humano no es comprendido como el único interés legítimo; 3) La responsabilidad humana por el medioambiente forma parte de la orientación ética del texto; 4) Se encuentra implícita, al menos, cierta idea del medioambiente como un proceso y no solo como una constante o un dato» (Buell, 1995: 7-8, cit. en Sanz, 2015: 293).

Además, Teo Sanz amplía el enfoque ecocrítico en los textos literarios, proveniente principalmente de la crítica anglosajona y centrado en la ética de lo referencial, con una aportación conceptual procedente de la crítica francófona, la Ecopoética, que considera primordial el estudio de las marcas formales y textuales por las que se describe esta relación⁹, es decir, «analizar la estética de los textos comprometidos con la defensa de la naturaleza». Como formula Sanz, «un equilibrio entre el campo temático-ético y el textual puede ser muy fructífero a la hora de analizar las obras literarias desde un punto de vista ecológico» (Sanz, 2015: 294).

⁸ Glotfelty señala: «De la misma manera que la crítica feminista examina el lenguaje y la literatura desde una perspectiva de conciencia de género, y la crítica marxista es consciente de los modos de producción y de las clases sociales para la interpretación de los textos, la ecocrítica adopta un enfoque ecocentrado a la hora de examinar los textos literarios» (Glotfelty, 1996, cit. en Sanz, 2015: 293). La traducción de los textos originales es del profesor Sanz.

⁹ Un ejemplo de este enfoque es realizado por Teo Sanz en torno a la obra de Marguerite Yourcenar en diversos trabajos (Sanz 2010, 2015). Esta autora clásica francesa de dimensión universal ejemplifica el compromiso textual y vital con la ecología: «un enfoque ecocrítico de su obra revela que en la mayoría de sus creaciones siempre hay un resquicio para un compromiso real con respecto a la naturaleza y a los seres vivos, animales humanos y no humanos que la habitan. Pero, ciertamente, además de los criterios temáticos, la obra de Yourcenar nos ofrece su visión de la naturaleza a partir de una escritura con una gran fuerza estética, por lo que se podría estudiar desde la ecopoética» (Sanz, 2015: 295).

Este enfoque de la Ecocrítica y la Eco-poética supone otro sendero que converge en la encrucijada reflexiva en la que se inserta este trabajo, si bien la inspiración teórica y la praxis de esta investigación se encaminan por la senda del ecofeminismo crítico.

El ecofeminismo crítico planteado desde la filosofía por Alicia H. Puleo (Puleo, 2008b, 2011) supone un inspirador punto de encuentro del feminismo crítico y de la ecología que dibuja un mapa conceptual y analítico integrador que conecta, extiende e interrelaciona pautas y objetivos tratados parcialmente tanto por la crítica literaria feminista como por la ecocrítica y la sociocrítica feminista. Permite articular el análisis en los textos literarios respecto a las cosmovisiones sobre la Naturaleza interna y externa en clave de género. A través de las interpelaciones que plantea el ecofeminismo crítico es posible y pertinente analizar en los textos literarios presencias/ausencias de tematizaciones como las siguientes: la dimensión compasiva respecto al conjunto del ecosistema, la defensa de igualdad y la autonomía para las mujeres, la denuncia de la opresión y la explotación de la Naturaleza viva, humana y no humana, la universalización de la ética del cuidado junto a la ética de la justicia. Estas cuestiones, interrelacionadas con otras, sistematizan las etapas críticas de esta investigación, como se expone, más adelante, en el epígrafe 1.2.1.

1.1.1. Teoría y Crítica literaria feminista

La aplicación de una perspectiva feminista en la crítica literaria tiene lugar en la segunda mitad del siglo XX. Desde diversas posiciones teóricas existe consenso en señalar que, a pesar de contar con los precedentes fundacionales de las obras de Virginia Woolf (*A Room of One's Own*, 1929) y Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe*, 1949), el arranque de la teoría literaria feminista tiene lugar con el resurgir del pensamiento feminista en los años sesenta y setenta del siglo XX (Moi, 1988, Borràs Castanyer, 2000; Selden, Widdowson, y Brooker, 2004). Este resurgimiento del feminismo conocido como “segunda ola” además de un amplio y diverso movimiento social propició un importante desarrollo teórico, así como la paulatina entrada de objetivos y estrategias feministas a las instituciones mediante la creación de organismos específicos para la lucha contra la discriminación basada en el sexo-género¹⁰. Muchas

¹⁰ A modo de ejemplo, puede recordarse que, tras años de intenso trabajo de las feministas y basándose en la *Declaración sobre la Eliminación de la Discriminación Contra la Mujer* de Naciones Unidas de 1967, finalmente el 18 de diciembre de 1979, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó la *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer*, que entró en vigor como tratado internacional el 3 de septiembre de 1981 tras su ratificación por 20 países, creándose la CEDAW como agencia vigilante de su cumplimiento. La ONU determinó 1975 como Año Internacional de la Mujer, dando inicio a un decenio dedicado también a la promoción de la igualdad, y comenzando la celebración periódica de Conferencias Mundiales de Mujeres, la primera de las cuáles tuvo lugar en México en 1975.

de las principales aportaciones teóricas del pensamiento feminista de esta época impulsaron el fructífero desarrollo de los estudios académicos feministas en las décadas siguientes, primero en las ciencias sociales y más tarde en el conjunto de las humanidades y ciencias, conociendo también aplicaciones específicas en la teoría y la crítica literaria, desarrollos que continúan aportando conocimiento en la actualidad.

En *A Room of One's Own*, la obra que Virginia Woolf escribió en 1929 tomando como base unas conferencias que los colegios femeninos de las universidades de Cambridge, Girton y Newnham le solicitaron acerca del tema “las mujeres y la novela”, se encuentran ya formuladas o presagiadas muchas de las indagaciones, reflexiones e interpelaciones que preocupan a la crítica literaria feminista actual en cualquiera de sus corrientes. En este texto fundacional de Woolf se encuentran reflexiones muy actuales sobre las diferentes y desiguales condiciones materiales y sociales entre mujeres y hombres en cuanto a acceso a recursos como la educación, la autonomía económica y el uso del tiempo, y simbólicas, como la institucionalización de un canon patriarcal, el déficit en el reconocimiento de las escritoras, de las mujeres en general y de sus trabajos, o las diferentes estrategias de escritura entre mujeres y hombres¹¹.

Y es conocida igualmente la magnitud del impacto de la obra de Beauvoir en generaciones de mujeres y en el pensamiento feminista. Su legado es difícil de resumir en unas pocas líneas, tarea para la que rescatamos las palabras de Ana de Miguel quien expresa que a Beauvoir le debemos el repensar a las mujeres haciendo visible el imaginario patriarcal, un pensamiento filosófico feminista capaz de interpelar de tú a tú a los filósofos, plantear el debate sobre el androcentrismo y sentar las bases del concepto de género, mediante el deslinde de lo biológico de lo socialmente construido (“No se nace mujer, se llega a serlo...”), resaltando las formas sociales de construcción de la “otredad” femenina e iniciando la crítica a las figuras de la hetero-designación (De Miguel, 2009).

Una de las principales teóricas de la teoría literaria feminista, Toril Moi, señala dos grandes corrientes dentro de la primera fase de este despertar de la crítica literaria feminista: la angloamericana y la francesa (Moi, 1988). Puede avanzarse como línea divisoria de ambas corrientes, en sentido muy general, que mientras la crítica anglo-

¹¹ En 1929, Virginia Woolf se preguntaba por qué se encontraban tan pocas escritoras en la historia de la literatura inglesa y adelantaba algunas consideraciones acerca de la relación entre literatura y las condiciones de vida de las mujeres que hoy podríamos situar en la teoría de género. Constató, por ejemplo, la pobreza e inseguridad que afectaba de manera principal a las mujeres respecto a los hombres, junto a la pervivencia de la misoginia cultural, el control de su libertad y su sexualidad a través de la castidad y los impedimentos presentes en la vida cotidiana para que las mujeres pudiesen ganarse la vida autónomamente mediante ocupaciones cualificadas, todo ello enmarcado, recuerda Virginia Woolf, en un patriarcado social y político.

sajona se ha centrado principalmente en la lectura feminista, la francesa ha privilegiado la indagación sobre la escritura femenina (Moi, 1988, Fariña Busto y Suárez Briones, 1994: 321).

De la crítica angloamericana, Moi destaca las aportaciones inaugurales de Kate Millett y Mary Ellmann. Kate Millett, cuya tercera parte de su *Política sexual* (*Sexual Politics*, 1969) lleva por título “Consideraciones literarias”, analiza diversos textos literarios de escritores (D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer, Jean Genet) demostrando cómo el análisis de la obra literaria de estos autores desvela una representación de la desigualdad entre los sexos-géneros y poniendo de relieve la misoginia implícita en algunos de estos textos considerados clásicos literarios universales, como *El amante de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence. Millett utiliza el método de extrañamiento, similar al de Schklovsky, al situar en un contexto crítico citas textuales, claves para el desentrañamiento de la ideología patriarcal, que en una lectura desatenta, acrítica y ciega al género, pasarían desapercibidas.

En este sentido, es primordial la vía analítica emprendida por Kate Millett, quien rompe con la tendencia crítica académica imperante, de corte inmanentista, dando cabida en su análisis crítico a elementos sociales y contextuales, incorporando la crítica cultural, cuestionando la autoridad del autor/autora y primando la perspectiva lectora: «Mi labor analítica se asienta, en efecto, sobre la premisa de que el crítico ha de tener en cuenta el amplio contexto cultural en que se concibe y desarrolla una obra literaria» (Millett, 1975: xvi). La obra de Millett supuso un detonante que se situó en la vanguardia de un debate público que «relacionaba la lucha de las mujeres por la igualdad en el mundo real con la recusación del sexismo en los mundos de ficción de la literatura y la crítica patriarcal» (Fariñas y Suárez Briones, 1994).

Conecta así Kate Millett con algunas características de la llamada “poética de la lectura”. Diversas cuestiones planteadas en torno a la pragmática de la comunicación literaria han sido desarrolladas en las últimas cuatro décadas del siglo XX; entre otras, las tratadas por la Estética de la Recepción, que expresa como fundamental la participación del público lector en la interpretación de la obra, por ejemplo, incorporando la influencia del “horizonte de expectativas” de cada lector/lectora histórico en su interpretación de la obra, concepto desarrollado por Hans Robert Jauss (Jauss, 1987: 59 y ss.), o examinando la lectura predeterminada desde el propio texto, el “lector implícito”, según es definido por Wolfgang Iser (Iser, 1976).

Otra cuestión que atiende a la inclusión del contexto histórico y a la crítica cultural en el análisis literario, que Kate Millett desarrolla en buena medida, es la que estudia el vínculo entre literatura, ideología y sociedad, es decir, que se sirve de la interpretación literaria para realizar una crítica sociohistórica de la cultura, o una sociocrítica, en la terminología de Edmond Cros. Mediante la traslación a la crítica literaria feminista desarrollada por Kate Millett es posible rastrear en los textos litera-

rios las coerciones del imaginario patriarcal y, al mismo tiempo, elementos explicatorios de las posiciones de las mujeres (exclusión, silencio, sometimiento, resistencia...).

Por su parte, la obra de Mary Ellmann (*Thinking about Women*, 1968), se centra en la llamada crítica de “imágenes de mujer”: el estudio de los estereotipos con que construyen los autores sus personajes femeninos, o que reflejan los críticos al analizar obras de mujeres. Ellmann destaca los siguientes estereotipos de feminidad: indecisión, pasividad, inestabilidad, confinamiento, piedad, materialidad, espiritualidad, irracionalidad, complicación y las dos figuras de la Bruja y la Arpia (Moi, 1988). Esta línea de estudios de “imágenes de mujer” constituyó una fructífera rama de la crítica feminista.

En la década siguiente, esta crítica se centra en las obras escritas por mujeres. Moi prefiere designar esta línea crítica como “perspectiva centrada en la mujer” (y no ginocrítica), y destaca las aportaciones de Ellen Moers (*Literary Women*, 1976), Elaine Showalter (*A Literature of Their Own*, 1977) y Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*, 1979), quienes impulsaron con obras fundamentales el desarrollo de esta corriente de crítica literaria feminista angloamericana. Cabe destacar, como verifica Toril Moi, a Annete Kolodny, quien formula en 1975 una primera definición de “crítica literaria feminista” como «el estudio de la literatura de mujer como categoría separada», partiendo de la «presunción de que existe algo único en la literatura de la mujer» (Kolodny, 1975, cit. en Moi: 1988: 80). Ellen Moers elabora en *Literary Women* (1976), quizá por primera vez, una historia de la literatura escrita por mujeres, proyectando una genealogía de escritoras, dotándolas del estatuto “grandes escritoras” y contribuyendo a legitimar una tradición literaria femenina. Elaine Showalter mantiene una extensa línea analítica de crítica literaria feminista, que inaugura con la obra *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), libro basado en su tesis doctoral en la que analiza la obra de más de doscientas novelistas inglesas de los siglos XIX y XX, en un acercamiento teórico-crítico que le permite afirmar que las escritoras inglesas han desarrollado una literatura propia, postulado que desmiente cualquier tentación esencialista ya que tal especificidad procede de la sociedad y no de la biología, a decir de Showalter, de la «relación envolvente que se da entre la mujer que escribe y la sociedad» (Showalter, 1977).

Corresponde a Showalter, defensora de una tradición literaria de mujeres, la delimitación de la doble vía de la crítica feminista y la ginocrítica; en la primera, la “crítica feminista”, que «es ideológica, tiene que ver con la feminista como lectora y ofrece lecturas feministas de textos que consideran las imágenes y estereotipos de la mujer en literatura, las omisiones y las falsas concepciones sobre las mujeres en la crítica y la mujer-como-signo en los sistemas semióticos» (Showalter, 1981). A su vez, la “ginocrítica”, «tiene que ver con la mujer como escritora, con la mujer como

productora del significado textual, con la historia, temas, géneros, de la literatura escrita por mujeres» (Showalter, 1981: 82). Esta línea analítica ha contribuido decisivamente a rescatar del olvido en la literatura de Occidente las obras de muchas autoras, conocidas en sus tiempos y perdidas en procesos de transmisión cultural androcéntricos, y, consecuentemente, a reescribir historias de la literatura que habían resultado excluyentes sin las aportaciones de las autoras.

Traducido en castellano como *La loca del desván (La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX)*, la obra de Gilbert y Gubar es ya un referente clásico en la crítica literaria feminista. Dividido en seis partes, incluye acercamientos analíticos globales sobre la creatividad femenina, las imágenes estereotipadas de las mujeres en la literatura patriarcal o las dificultades materiales y simbólicas de las escritoras, entre otros aspectos, con análisis de algunas de las obras de las principales autoras inglesas del siglo XIX, como Jane Austen, Mary Shelley, Emily y Charlotte Brontë, George Eliot o Emily Dickinson.

Otra aportación fundamental en esta década de la crítica literaria anglosajona resulta de la obra de Judith Fetterley y su concepto de “lectora resistente”. En *The Resisting Reader* (1978), cuestiona la existencia de un modelo de “lector” ideal, neutro al género, y formula la lectura de resistencia que debe realizar una lectora (lectora “renuente” o “contra-lectora”), en proceso dialógico con el texto, para desentrañar complicidades entre autores y personajes y claves ideológicas de las que está excluida o disiente (Cuder Domínguez, 2003: 79). En los años 80, esta línea de indagación crítico literaria en la recepción feminista se ve enriquecida con las aportaciones de Patrocinio P. Schweickart y Susan S. Lanser. Con cierto riesgo esencialista, Schweickart expone que coexisten dos formas de lectura feminista: la de la literatura escrita por mujeres (que identifica como no androcéntrica) y la de literatura escrita por hombres (que identifica como androcéntrica): «la literatura androcéntrica estructura la experiencia de la lectura de manera distinta según el género del lector. Para el lector masculino, el texto sirve como lugar de encuentro entre lo personal y lo universal. Se aproxime o no el texto a las particularidades de su propia experiencia, queda invitado a validar la igualdad de lo masculino con lo universal» (Schweickart, 1999, cit. en Cuder Domínguez, 2003: 79).

Por otra parte, en un trabajo controvertido y polémico de 1986 titulado “Toward a Feminist Narratology”, Susan S. Lanser analizaba en clave de género algunos de los postulados clásicos de la crítica estructuralista y la narratología, exponiendo que, al estructurarse en textos masculinos lo que tomaban por textos universales, es decir, al partir de un planteamiento androcéntrico, algunos de los hallazgos de estas corrientes crítico-literarias podían ser cuestionados, y citaba como ejemplos «la definición (fundamentada en Proust) del discurso narrativo de Genette, la morfología de Propp sobre los cuentos tradicionales, los estudios de Iser sobre novelistas varones desde Bunyan a Beckett, o los de Barthes sobre Balzac» (Lanser, 1986, cit. en Cuder Domínguez, 2003: 80).

La denominada corriente francesa de la teoría y crítica literaria feminista se configura a partir de las teorías postestructuralistas, con especial influencia del psicoanálisis de Lacan y el deconstruccionismo de Derrida, sin olvidar la influencia cultural de la obra de Simone de Beauvoir. Las teorías postestructuralistas, como es sabido, impugnan los grandes relatos del estructuralismo, postulando que el sujeto y sus circunstancias no pueden deslindarse de la subjetividad de los discursos que este produce. Toril Moi señala la escasez de la práctica crítica en esta corriente, pues “las críticas feministas francesas han preferido estudiar los problemas de la teoría textual, lingüística, semiótica o psicoanalista, o escribir textos en los que poesía y teoría se entremezclan en un desafío total a las demarcaciones de sexo establecidas” (Moi, 1988: 107). Destaca Moi a Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, críticas con una cultura opresiva y falocéntrica e interesadas en explorar y definir una escritura femenina.

Hélène Cixous, influenciada por la obra de Jacques Derrida, polemiza con la crítica contemporánea, a la que considera inmersa en la estructuración jerárquica dual, binaria, propia de un discurso logocéntrico, donde lo positivo es lo masculino y lo femenino aparece como la negación, la pasividad, la muerte. En *La Jeune Née* (1975a), bajo el encabezamiento “¿Dónde está ella?”, Cixous expone una serie de oposiciones binarias: Actividad/Pasividad; Sol/Luna; Cultura/Naturaleza; Día/Noche; Padre/Madre; Cabeza/Corazón; Inteligible/Sensible; Logos/Pathos, que evidenciarían el estatus de sexo-género, correspondiéndose a la oposición subyacente Hombre/Mujer, con el sistema de valores que implican Positivo/Negativo. En este y otros escritos (*La Rire de la Méduse*, 1975b; *La venue à l'écriture*, 1977), Cixous se centra en deconstruir la ideología logocéntrica y hacer aflorar la diferencia femenina desde una escritura femenina libre, abierta, indiscernible, que no se puede definir: «Esta práctica no se puede sistematizar, acotar, codificar –lo que no significa que no exista. Sin embargo, siempre irá más allá del discurso que regula el sistema falocéntrico; tiene y tendrá cabida en las áreas distintas de las que están subordinadas a la dominación filosófico-cultural» (Cixous, 1975b).

Por su parte, Luce Irigaray establece una analogía entre psicología y anatomía: el ser mujer, corporalmente, condiciona las experiencias, la subjetividad constituida. Reestablece desde una vindicación de la diferencia el antiguo esencialismo que determinó la fijación tradicional de la mujer con la naturaleza. Influenciada igualmente por Derrida, polemiza con Freud o Lacan, a quienes critica el androcentrismo de sus formulaciones. En *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), libro multiforme en el que incluye reflexiones filosóficas, críticas al psicoanálisis, textos poéticos, apuntes teóricos, etc., aborda un intento de aproximación a lo que ella llama “el habla mujer”: «Este “estilo” no prefiere la mirada, sino que devuelve todas las figuras a su nacimiento táctil. Allí, se toca a sí misma sin llegar nunca a constituirse en otra especie de unidad. La *simultaneidad* sería su “propiedad” (...). Su “estilo” resiste y ataca todas las formas, figuras, ideas y conceptos establecidos» (Irigaray, 1976: 76). Pos-

tula una relación entre mujer y lenguaje similar a la de Cixous, basándose en la experiencia desde la corporeidad y con la característica central de ser resistente a la lógica logocéntrica, de resultar abierta, plural, inaprensible. Luce Irigaray también ha publicado dos obras en las que indaga en la relación entre madre e hija, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979) y *Le Corps-à-corps avec la mère* (1981).

Julia Kristeva parte de algunas posiciones de Bajtín respecto de la importancia del contexto en la producción discursiva, desarrollando la necesidad de analizar los textos desde sus dimensiones ideológicas, políticas, psicoanalíticas, etc., en sus relaciones con la sociedad en que se inserta, con la psique de quien lo produce y lo recibe, y con otros textos con los que mantiene un diálogo tanto en su serie histórica como en la sincrónica. En consecuencia, ampliando el concepto de dialogismo bajtiniano, plantea el concepto de *intertextualidad*, anotando que en todo texto se da una transposición, absorción o transformación de otros textos. «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble», afirma Kristeva en el artículo “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman” escrito en 1966 y publicado por primera vez en el número 239 de la revista *Critique* al año siguiente¹². Derivado del concepto de “intertextualidad”, ha surgido en el marco de la semiótica otro concepto más amplio, la *interdiscursividad*. La interdiscursividad define, según el semiólogo italiano Cesare Segre, la relación entre un discurso artístico escrito (un texto literario) y un discurso artístico o cultural de otra disciplina (escultura, música, cine...).

Esta teórica francesa de origen búlgaro, temprana traductora de Yuri Lotman y otros semiólogos de la Escuela de Tartu¹³, fue una de las primeras en sentar las bases de la ciencia semiótica como teoría textual. Si bien no elaboró una teoría feminista original, al tener en cuenta la posición socialmente subordinada de las mujeres, al igual que otros sujetos subalternos, constató las implicaciones subsiguientes en el lenguaje, en la literatura y, en general, en los procesos de significación culturales (Kristeva, 1969, 1970).

En resumen, a comienzos de los años 90, la crítica estadounidense Susan S. Lanser sintetizaba con acierto la evolución hasta ese momento de la crítica literaria feminista, al señalar cómo las críticas literarias feministas han detectado el sesgo patriarcal de valores que se estaban transmitiendo en los textos literarios como universales, han demostrado que el canon de los grandes clásicos era una elaboración patriarcal y han superado la lectura implícita y la voluntad de sentido de cada texto y su autor por una

¹² Un trabajo en el que Julia Kristeva no sólo da a conocer al público francés e internacional la complejidad del pensamiento bajtiniano, aún bastante desconocido, sino que además elabora el concepto de *intertextualité* como desarrollo de los bajtinianos de dialogismo y polifonía.

¹³ Kristeva les tradujo al francés ya en 1968. Kristeva y Lotman fueron fundadores de la Asociación Internacional de Semiótica, si bien Lotman ya no pudo asistir al congreso fundacional, en Varsovia (1968), al no permitirle salir de la Unión Soviética (Kristeva, 2007).

lectura crítica que desvele, dialógica o dialécticamente, las voces silenciadas de las mujeres¹⁴.

En un trabajo de 1996, titulado “Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista”, Pierrette Maluczynski retoma los postulados del pensador soviético. Constata la inexistencia de una línea feminista dentro del desarrollo de casi dos décadas de estudios sociocríticos, y se dispone a formular las bases de una sociocrítica feminista, basándose en «una combinatoria teórica de intersecciones tridimensionales», que incluye el dialogismo de Bajtín, los análisis sociocríticos que indagan en lo que los textos “dicen” y lo que “callan” y el cuestionamiento de la cultura desde una perspectiva feminista, lo que supone el cuestionamiento del canon cultural y sus procedimientos reguladores. Afirma Maluczynski: «La elaboración de una teoría sociocrítica feminista gira en torno de una hermenéutica dialógica que permite inscribir la pluralidad de distintas voces sin reconciliar las mismas en una sola, única identidad monolítica, sino, al contrario, valora las especificidades de sus funciones respectivas» (Maluczynski: 1996: 37)¹⁵.

De manera importante en el estudio de la literatura española, partiendo también del dialogismo inspirador de Bajtín, junto a posiciones postestructuralistas¹⁶, Iris M. Zavala ha impulsado en el ámbito de la teoría y la crítica literaria una nueva vía analítica, el “feminismo dialógico”, con diversos objetivos analíticos: «se trata de descolonizar el canon del patriarcado, de re-apropiarlo y reescribir las culturas restaurando sus silencios y las políticas y la lucha por el poder inscritos en los textos» (Zavala, 1993: 28).

Como se ha señalado anteriormente, para la crítica literaria feminista la apertura del canon es un elemento medular. El canon literario, resultado de un proceso de

¹⁴ Señala Lanser al respecto: «las feministas identificaron como patriarcales aquellos valores que se estaban transmitiendo como universales; argumentaron que los grandes clásicos eran de hecho los libros que valoraba una élite cultural compuesta por varones blancos de la clase dirigente; y rechazaron la afirmación de que la literatura transcende a la ideología y por tanto debe estudiarse desde el prisma objetivo de la forma estética. Con las pruebas acumuladas mediante una revisión de la historia de la literatura, las feministas pusieron en tela de juicio los juicios de valor y las condiciones materiales en que los textos se escriben, se publican, se interpretan, se preservan, y se canonizan. Esgrimiendo la consigna de que escribir y leer no son actos neutrales, sino que se producen mediante procesos sociales muy complejos, conscientes e inconscientes, el feminismo insistió en que el significado de un texto no se limita a lo que su autor/a ‘pretendió,’ o a la interpretación defendida por una tendencia crítica en particular» (Lanser, 1991, cit. en Cuder Domínguez, 2003: 73).

¹⁵ La línea de sociocrítica literaria feminista de inspiración bajtiniana que prefiguró Pierrette Maluczynski, teórica polaca prematuramente desaparecida en 2004, ha continuado impulsando reflexiones y desarrollos analíticos posteriores (Boria, 2005; Barei y Boira, 2006).

¹⁶ Zavala formula sus posiciones teóricas, en el marco de los análisis interdisciplinarios, partiendo de las influencias constatadas de Bajtín, y teorías diversas postestructuralistas, y refiere de manera particular la dialogía de Bajtín, la deconstrucción, la hermenéutica, las tradiciones formalistas y semióticas, el “neofroidismo”, los estudios del discurso del poder y sobre el cuerpo de Foucault, los de Paul de Man y los estudios culturales (Zavala, 1993: 29).

selección y exclusión realizado bajo el control de las élites e instituciones (la escuela, la universidad, las academias, los premios...), determina la alta literatura, encumbra a determinados textos a la consideración de clásicos, de obras maestras. Estudiar el sesgo de género del canon, analizar el metarrelato patriarcal que contiene y desvelar el proceso de exclusión de las mujeres, sus obras, sus voces, o las formas de representación textualizadas de mujeres y hombres que configura e institucionaliza son algunas de las tareas centrales de la crítica literaria feminista (Zavala, 1993). Subyacente al cuestionamiento del canon literario está también el debate en torno a la literatura femenina.

1.1.2. El debate sobre la literatura femenina

En las últimas décadas del siglo XX surgió con fuerza un debate, académico y mediático¹⁷, consecuencia de algunas posiciones defendidas desde la teoría literaria feminista, en torno a si se puede hablar de una “literatura femenina” o “literatura de mujeres” y a qué se entiende por ello. En realidad, es un debate heredero de una de las corrientes de la crítica anglosajona, la ginocrítica explorada por Showalter, que plantea estudiar la literatura de mujeres como una tradición literaria específica, centrada en averiguar, a través de los textos literarios escritos por mujeres, experiencias vitales ligadas al genérico femenino generalmente invisibilizadas en la literatura canónica (masculina o androcéntrica). Además, la existencia de una literatura femenina es una pregunta que desde los medios de comunicación se dirige, de manera recurrente y en exclusiva, a las autoras (Freixas, 2000, 2009; Potok, 2003). Pregunta que, implícitamente, es reinterpretada por las autoras, según explica Laura Freixas, condicionando una respuesta defensiva: «Existe una literatura (de la que consideramos que usted forma parte si no consigue demostrarnos lo contrario) femenina y por tanto, mala?» y la respuesta quiera decir a su vez: «No me juzguen tan deprisa; cierto que existe una literatura buena y otra mala, pero les aseguro que eso no depende del sexo del autor» (Freixas, 2000: 93-94).

¹⁷ Debate que permanece activo en la actualidad. Como muestra, dos ejemplos. Por una parte, una periodista-escritora que se manifiesta a favor: «¿Hay una literatura de mujer? 4 preguntas y 5 propuestas”, por Berna González Harbour (El País, 18.11.2013). Las preguntas con las que introduce la autora el debate son: “¿Hay un estilo en la literatura de mujer? ¿Hay un impulso especial por ser mujer? ¿Hay una calidad especial en la literatura de mujer? ¿Hay una mirada de mujer?”. Como puntos comunes en la narrativa de las autoras, propone: empatía con otras vidas, frescura, mirada distinta, distinta sensibilidad, vulnerabilidad acentuada y, por último, «el machismo como blanco de la risa, de la ira, o como acicate». Por otra parte, obsérvese el titular y la respuesta de esta otra periodista-escritora: “Literatura de mujeres me suena a anuncio de compresas”, Charla con Luz Sánchez-Mellado (El País, 12.04.2012). En ella, esta periodista manifiesta: «Me encanta poner etiquetas como a la que más, pero lo de literatura de mujeres me suena a, ejem, anuncio de compresas. Me horripila ese cliché. Lo cual no quiere decir que no aprecie la chick-lit, el best-sellerío y la literatura de campo y playa».

En la década de los 90, desde la crítica literaria española el debate se inauguró de forma explícita, con especialistas como Biruté Ciplijauskaitė y Alicia Redondo Goicoechea, entre otras, apuntando en sus trabajos algunas características comunes de la narrativa escrita por mujeres, como la tendencia autobiográfica, la preferencia por subvertir los diferentes órdenes que integra la narración (el orden masculino, el orden jerárquico, el temporal, el narrativo...), la opción de la estructura abierta, la escritura desde lo emocional o lo corporal, la integración de otras voces (dialogismo, polifonía, en sentido bajtiniano), o el tiempo alterado, roto, cíclico (Ciplijauskaitė, 1994).

Una de las estudiosas del ámbito académico español que más nítidamente se ha decantado en la defensa de una “literatura femenina” es Alicia Redondo Goicoechea (Redondo Goicoechea, 2001, 2003, 2009). Para Redondo, se trata de una literatura que «posee al menos dos de estas marcas: que su autora sea una mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esa 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).

Cabe preguntarse, si puede postularse, simétricamente, la existencia de una “literatura masculina” que, trasladando la formulación de Redondo Goicoechea, posea estas marcas: que sea de autoría masculina y que el texto lleve marcas perceptibles de masculinidad. Incluso uno de nuestros autores, Houellebecq, se autopostula como representante de esta línea¹⁸. En mi opinión, no es necesario establecer la oposición literatura masculina/literatura femenina para fundamentar la existencia de una literatura de mujeres, por cuanto las obras de autoría masculina no han tenido los obstáculos y dificultades de producción, canónicas, de expresión, de representación, de transmisión y de reconocimiento con que se han encontrado, históricamente, las mujeres. Este es un argumento que desvirtúa los objetivos emancipatorios de las mujeres en todos los ámbitos de la vida social, también en la literaria, y que escuchamos a grupos y voces, masculinas casi siempre, contrarios a políticas y estrategias igualitarias de acción positiva, *mainstreaming* de género y empoderamiento de las mujeres, que se preguntan con intencionalidad reaccionaria por qué no existe un Día Internacional del Hombre si existe un Día Internacional de la Mujer o por qué no existen organismos especializados, como Institutos del Hombre, de manera paralela a la existencia de organismos institucionales centrados en la igualdad de género, históricamente denominados “Institutos de la Mujer”. A mi entender, no es posible hablar simétricamente de “literatura femenina, de mujer o feminista” y “literatura masculina”, como

¹⁸ En una entrevista de promoción de su novela *Sumisión*, Houellebecq declaraba: «Lo que pasa es que en Occidente la palabra masculina ha desaparecido. Lo que los varones piensan, nadie más lo sabe. Una hipótesis horrible, pero verosímil, es que no han cambiado, solo han aceptado cerrar la boca. El varón occidental ya no habla, la mujer, sí» (“La vida mental masculina es algo desconocido”). Entrevista a Michel Houellebecq, por Gonzalo Garcés. El País. Babelia, 25.04.2015).

tradiciones equiparables, aunque tengamos conciencia del desequilibrio androcéntrico en la formulación del canon literario y de autores y obras misóginas, como tampoco son términos equiparables “feminismo” y “machismo”.

Sin embargo, contraponer la existencia de una literatura masculina suele ser una estrategia de respuesta de las escritoras cuando se les interroga acerca de si escriben “literatura femenina”. Como muestra, recogemos estas palabras de Soledad Puértolas: «Por eso no me interesa (dice) hacer literatura femenina, ni me interesa la literatura masculina, la cual existe aunque esto no se diga, no se critique y mucho menos se señale. Es muy evidente que existe una literatura muy machista de la que no me gusta dar detalles ni nombres, pero que plantea una visión de la mujer grotesca y torpe» (cit. en Ruiz de la Cierva, 2011: 76-77).

Las escritoras, por tanto, suelen rechazar este planteamiento, y acostumbran a señalar que su intención es sólo hacer buena literatura. Es la postura, entre las autoras españolas de nuestro *corpus*, de Enriqueta Antolín, Rosa Montero, Almudena Grandes o Soledad Puértolas¹⁹. En cambio otras escritoras, con un perfil más reivindicativo, se decantan por considerar que la pertenencia de sexo-género de cada autor/autora condiciona, de alguna forma, la cosmovisión que reproduce su universo literario²⁰, como Lucía Etxebarria, Marina Mayoral²¹ o la propia Laura Freixas. Observa Lucía 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 (...). La literatura femenina (...) emana de nuestra propia naturaleza de mujeres» (Etxebarria, 2000: 107). Esta autora, posicionándose desde la diferencia, reclama la existencia de un imaginario propio de las mujeres y de una historia propia, un “vivir y escribir como mujeres” (Etxebarria, 2000: 110). Lucía Etxebarria afirma que «a la tradición literaria de las mujeres le corresponde una subversión tanto literaria como política», una voluntad narrativa rupturista respecto a los papeles de la heterodesignación patriarcal (musas, madres, putas, adúltera o locas) que encarnan, a su modo de ver, los tres personajes femeninos emblemáticos de la novela del siglo XIX: Madame Bovary, Ana Karenina y Ana Ozores. Como marcas de la literatura de mujeres, Etxebarria postula un lenguaje más reflexivo, matizado y sensual, un tono intimista, un mayor uso de la primera persona y la autobiografía, una mayor presencia de lo cotidiano y una forma distinta de tratar las experiencias eróticas (Etxebarria, 2000: 110-111).

¹⁹ Entre las escritoras francesas del *corpus*, también comparte esta opinión Marie Darrieussecq, por ejemplo. En *El bebé*, mientras lee *Beloved*, de Toni Morrison, escribe: «Evidentemente, no existe una escritura femenina: existen quizá temas femeninos. Por otra parte, hay algunos hombres que saben tratarlos», y cita un fragmento sobre el “perfecto” cuidado de un bebé del *Ulises* de Joyce (*El bebé*, pp. 36-37).

²⁰ Como, por ejemplo, refleja Lucía Etxebarria en su ensayo *La Eva futura*: «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, 2000: 111).

²¹ Marina Mayoral: «Soy mujer y escribo como mujer» (cit. en González Moral, 2003).

Como ha puesto de manifiesto Laura Freixas en sus ensayos sobre el tema (Freixas 2000, 2009), subyace el planteamiento de cierta crítica mediática que ha establecido que la literatura femenina es una literatura secundaria, de segunda clase, mala²², destinada al consumo femenino exclusivamente, referida sólo a lo particular (las mujeres) y no a lo universal (Freixas, 2000: 66 y ss.). Esta misoginia mediática alcanza a ciertos sectores académicos, editoriales y críticos que utilizan la etiqueta de “literatura de mujeres” con voluntad segregadora, para excluir a las autoras y sus obras del concepto de “buena literatura”, de sus antologías y del reconocimiento correspondiente (Potok, 2003: 4), por lo que no extraña la renuencia de las autoras a que las incluyan en una categoría que implica, mediáticamente, su devaluación.

Pero, como indica Magda Potok, la vigencia de este debate evidencia ciertas preguntas permanentes como «¿Es la pertenencia a uno u otro sexo relevante a la hora de escribir? ¿Ser mujer produce un resultado literario específico? Y, por consiguiente, ¿existe una supuesta “escritura femenina”?» (Potok 2003: 1). Para Magda Potok, que interpreta las causas del rechazo o adscripción de las autoras a esta categorización en clave generacional, no cabe duda de un repertorio de características de la literatura de mujeres, entre las que destaca «la interpretación de la sexualidad femenina fuera de los límites tradicionales, el protagonismo de las relaciones madre-hija, el discurso autobiográfico, la presencia de lo cotidiano y lo concreto, la exposición de experiencias negativas, entre ellas relaciones amorosas fallidas y la negación del matrimonio, la situación de las novelas en espacios cerrados, etc.» (Potok, 2003: 7). Aunque enfatiza que es en la recepción lectora donde cabe poner el centro de gravedad, formulando una aproximación al concepto de “literatura femenina” en estos términos: «La literatura femenina parece indisolublemente unida a la crítica feminista. La crítica le ofrece el estatus de una categoría literaria. Y la literatura de mujeres constituye la razón de ser de la crítica feminista que –como cada metodología– necesita su propio objeto de reflexión» (Potok, 2003: 8).

Alicia Redondo Goicoechea determina las siguientes marcas textuales de la literatura de mujeres: la selección temática y la presentación de estos temas en los personajes; el tratamiento narrativo de las mujeres como cuerpos sexuados, incorporando la corporeidad desde la propia experiencia, con un enfoque psicológico y existencial; la entrada de la experiencia que permite la introducción narrativa de lo sentimental y lo familiar como temas centrales; el punto de vista de la narración, la organización del texto, los usos y descripciones del tiempo y el espacio, los usos lingüísticos y las técnicas literarias. Por último, y de manera destacada, la defensa de unos valores que esta profesora relaciona con el orden simbólico de la madre (Redondo Goicoechea 2001, 2003, 2009).

²² «La crítica periodística tampoco reflexiona con luz y taquígrafos sobre el posible carácter femenino de una obra, pero sí alude a ello como de paso, no para explicar sino para juzgar (...). Cuando un crítico afirma que una obra es de, sobre o para mujeres, o femenina, dicha afirmación implica o introduce un juicio peyorativo» (Freixas, 2000: 72).

Como forma narrativa preferente, Redondo destaca la perspectiva autobiográfica (ficticia o real), la utilización de una voz narrativa que hable desde la propia experiencia, con la implicación y parcialidad consiguientes, como forma diferente de narrar con respecto a la narración impersonal, pretendidamente objetiva u omnisciente. La estructura narrativa preferente suele responder a una organización textual más libre, recurriendo a lo fragmentario, a la acumulación, a los saltos temporales, fijando como preferentes los espacios interiores, cerrados, domésticos... Igualmente, subraya Redondo, la escritura femenina recurre a una gramática propia, con rupturas sintácticas y un lenguaje que gusta de lo indirecto, lo oscuro, vago, repetitivo o vacilante. Todo ello, señala Alicia Redondo, se da de forma exclusiva en pocas ocasiones, siendo una cuestión de grado o frecuencia de uso en la mayoría de los casos.

Retomando la caracterización de la llamada literatura femenina, recordemos que ya Elaine Showalter diferenció dos tendencias dentro de la crítica literaria centrada en “la mujer” (Showalter, 1977; Moi, 1988; Borràs, 2000): Las mujeres como lectoras de la literatura “masculina”, tendencia crítica que examina las imágenes de la mujer y los estereotipos contenidos en ellas, y, por otra parte, las mujeres como autoras de una “literatura femenina”, línea analítica que estudia las formas comunes en el proceso de construcción textual (argumentos, temas, géneros, perspectivas formales...). Considerando la tradición literaria de las autoras, Showalter establece tres formas de narrar de las escritoras, refiriéndose a las autoras inglesas del siglo XIX, formas que han sido traducidas por Biruté Ciplijauskaitė como *femenina*, *feminista* y *de mujer* (Ciplijauskaitė, 1994; Redondo, 2001). Alicia Redondo Goicoechea amplió esta tipología añadiendo las categorías de *disfrazada* y *polifónica* (Redondo, 2001, 2003, 2009), y, en los últimos años, ha añadido otra categoría, *lesbiana* (Redondo, 2009: 17).

Así pues, estas formas narrativas estarían determinadas por la intencionalidad de la autora, marcada por su nivel de concienciación: Una forma de narrar *disfrazada* de masculinidad, según Redondo, es aquella en que se oculta deliberadamente lo femenino, como estrategia para acceder al canon de la gran literatura. Una forma de narrar *femenina* representa acomodaticiamente a las mujeres según la ideología hegemónica, en los roles preferentes. En cambio, una narración *feminista* es la que se rebela contra la condición femenina impuesta y muestra el conflicto. La literatura *de mujer* fija su intencionalidad en el “autodescubrimiento”.

Alicia Redondo añade que las categorías de escritura *feminista* y *de mujer* pueden potenciarse con la de *polifónica*, (en sentido bajtiniano) cuando asumen una pluralidad de voces o puntos de vista desde otras diferencias sociales (clase social, raza, lengua...). En la voz *lesbiana*, que Redondo considera un lenguaje propio con muy diferentes discursos individuales, encuentra la aceptación de las diferencias y sus espacios simbólicos.

1.2. El marco conceptual, desde los Estudios de Género

La teoría feminista, crítica, emancipatoria y reflexiva (Amorós, 1997, 2005), tiene como objetivo desvelar los mecanismos que hacen posible el mantenimiento de sociedades basadas en la jerarquización de los sexos y en la desigualdad (dominación, explotación, opresión) subsiguiente para uno de ellos: las mujeres. La filósofa Celia Amorós lo expresa así: «Entendemos por feminismo, de acuerdo con una tradición de tres siglos, un tipo de pensamiento antropológico, moral y político que tiene como su referente la idea racionalista e ilustrada de igualdad entre los sexos» (Amorós, 1997: 70). En este sentido, Amorós plantea los tres siglos de existencia del feminismo, cuyo inicio se basa en la universalización del principio de igualdad de base ilustrada y se materializa con la auto-organización de las mujeres en la Revolución Francesa y con la presencia en ese contexto histórico de un discurso emancipador e igualitario en el espacio público que inaugura el género “vindicativo” frente a la tradición del “memorial de agravios”, es decir, de las quejas por la situación de opresión de las mujeres pero sin el componente vindicativo, que podrían ejemplificarse en Cristina de Pizán y su obra *La ciudad de las damas*, de 1405.

Uno de los conceptos centrales de la teoría feminista es el de patriarcado, que define al sistema de dominación (y para algunas líneas de investigación, también de explotación) masculina y que presupone socialmente la supremacía de los varones favoreciendo la subordinación de las mujeres. Tomado de la antropología y renombrado en el neofeminismo de los años 70, las teóricas feministas comienzan a designar con esta reconceptualización de *patriarcado* el sistema de dominación que fundamenta socialmente la supremacía masculina y que, sustentándose en una ideología hegemónica, determina la subordinación y dependencia de las mujeres respecto de los hombres. Se debe a Kate Millett, en su obra *Política Sexual* (1969), adelantar una redefinición de patriarcado²³, al postular una política sexual (entendiendo “política” en sentido amplio, como un «conjunto de estrategias para mantener un sistema») ejercida genéricamente por el colectivo de varones sobre el colectivo de mujeres con el fin de mantener una relación de dominio. Para Millett, el patriarcado es una política estructurada ideológicamente en base a una relación de dominio de los hombres sobre las mujeres: del macho sobre la hembra y del macho de más edad sobre el macho más joven, que se reproduce mediante una “colonización interior” forjada fundamentalmente en el proceso socializador. Ese dominio que se ejerce sobre la sexualidad de las mujeres, la apropiación del cuerpo y de los productos de su cuerpo (reproducción),

²³ Kate Millett lo plantea así, al señalar: «El esbozo siguiente, que cabría describir como “unos cuantos apuntes encaminados hacia una teoría del patriarcado”, se propone demostrar que el sexo es una categoría social impregnada de política» (Millett, 2010: 70).

así como de la fuerza de trabajo de las mujeres (primordialmente el trabajo doméstico) por los hombres, constituyen las bases del patriarcado, a las que se añade una explotación afectiva y emocional, según Anna Jónasdóttir (Jónasdóttir, 1993).

Universal y profundamente longevo, como señala Millett, el sistema patriarcal se adapta a los diferentes sistemas económicos y se reproduce fundamentalmente mediante la socialización diferencial. La antropología clásica explica el dominio masculino a partir del «complejo de supremacía masculina», un conjunto de mecanismos y elementos de distinto tipo que aseguran a los varones el control de los dispositivos de poder en los ámbitos económico, político, militar y religioso. La teoría feminista completa esta reconceptualización con la referencia al control sexual, como definitivo rito también del poder patriarcal (Puleo, 1995, 2000a).

Otras aportaciones relevantes al concepto moderno de patriarcado se han realizado desde el feminismo socialista. Heidi Hartmann, por ejemplo, resume el patriarcado como «un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permite dominar a las mujeres», pacto interclasiista que ilustra con el ejemplo histórico de la implantación en el siglo XIX del “salario familiar” acordado por patronos y obreros, que favorecía que las mujeres de la clase trabajadora abandonasen sus empleos para quedarse en el hogar (Hartmann, 1980: 85 y ss.). Puede decirse así que el patriarcado sobrevive y se adapta a distintas estructuras económicas, es decir, que es “metaestable”, como subraya Celia Amorós: «es el conjunto metaestable de pactos –asimismo metaestables– entre los varones por el cual se constituye el colectivo de estos como género-sexo y, correlativamente el de las mujeres» (Amorós, 1992: 52 y ss.).

Aunque todo sistema patriarcal contiene y combina elementos de fuerza y de convencimiento (mediante modelos normativos, prescriptivos y sancionadores), según predomine uno de los dos aspectos puede diferenciarse entre patriarcados de coerción y de consentimiento (Puleo, 1995). Los patriarcados de coerción estipulan por medio de leyes o normas rígidas cuyo incumplimiento es sancionado con violencia (hasta llegar a la muerte) lo que está permitido y lo que está prohibido a las mujeres, en especial en lo que concierne a su sexualidad²⁴. En los patriarcados de con-

²⁴ Sistemas de coerción rígidos para las mujeres pero flexibles en su normatividad para los hombres que los imponen. Un ejemplo de la maleabilidad del control patriarcal de la sexualidad femenina es el siguiente, prueba del “servicio a la carta” que establecen a veces las rígidas normativas de los patriarcados de coerción, en este caso los islámicos, y la doble moral que conllevan. Para satisfacer las necesidades sexuales de los milicianos de la Yihad islámica en Siria y Túnez, algunos clérigos suníes con autoridad religiosa para emitir fatuas (edictos islámicos) han autorizado el matrimonio por horas o días, que no requiere ningún trámite porque basta con proclamarlo ante Alá, con jóvenes árabes a las que a veces se recluta en función de su “pasado”, para purificarse, y que llegan a quedarse embarazadas después de haber tenido estos matrimonios de placer en un solo día con varios hombres a la vez, ya que el Islam prohíbe la contracepción (Ver “Yihad sexual de las mujeres en Siria”, El País, 22.09.2013).

sentimiento, como los que conocemos en las sociedades con igualdad formal, los roles sociales no se prescriben normativamente pero su seguimiento “consentido” es incitado a través de la socialización diferencial implícita en, principalmente, imágenes sociales y mitos, fundamentalmente transmitidos por los medios de comunicación a partir de los estereotipos de género. La diferencia entre los dos tipos de patriarcado es una cuestión de grado, y su comparativa resulta útil metodológicamente para reconocer la mejora que suponen los regímenes que establecen la igualdad formal (igualdad de derechos), lo que no ocurre en los patriarcados “fuertes” o de coerción. A la vez, desvela su insuficiencia, por cuanto el reconocimiento formal no hace desaparecer la ideología patriarcal, que pasa a tener mecanismos de reproducción más sutiles e inadvertidos, lo que puede inducir a pensar que determinadas conductas y roles son producto de la voluntad individual y que la igualdad ya está conseguida.

El sistema de sexo-género, también llamado sistema de género, es la formulación elegida para hacer visible la estratificación o jerarquización de los sexos que impone el patriarcado: hombres y mujeres iguales en pertenencia social, edad, raza, etnia o religión son sin embargo desiguales en cuanto al acceso a los recursos, al reconocimiento social y a la participación en las estructuras de poder. El sistema de sexo-género se articula sobre una jerarquización sexual y se realiza históricamente en sociedades patriarcales. La socióloga Janet Saltzman en su obra *Equidad y género* enumera algunos de los recursos desigualmente distribuidos entre mujeres y hombres, que pueden ser «bienes materiales, servicios proporcionados por los demás, ocio, papeles que confieren prestigio, cuidado de la salud y nutrición, autonomía personal, seguridad física, oportunidades para el enriquecimiento psíquico y la gratificación y oportunidades de educación y formación... además de la desigualdad de poder y autoridad, que son en sí mismos recursos escasos y apreciados» (Saltzman: 1992: 36-37). La desigual distribución de los recursos y acceso a los mismos, así como el desigual reconocimiento social ha propiciado que las políticas feministas se centren en reivindicar políticas duales de redistribución y reconocimiento (Fraser, 2012).

La categoría de género²⁵ vertebró los estudios modernos sobre la desigualdad de las mujeres, al señalar esta como producto social o cultural y no como hecho biológico o natural (Cobo, 1995, Puleo, 2000a, Oliva Portolés, 2005, entre otras). A partir de las diferencias anatómicas entre los sexos se ha elaborado esta construcción sociocultural, el género, con variaciones históricas y culturales, que hace referencia a las prácticas sociales diferenciadas para cada sexo, a lo masculino y lo femenino, establecidas en base a un sistema de primacía de lo masculino sobre lo femenino. Podemos definir el *sexo*, siguiendo a la Organización Mundial de la Salud (OMS), como las «características biológicas que definen a un ser humano como hombre o mujer. Los conjuntos de características biológicas no son mutuamente excluyentes,

²⁵ Para una aproximación al concepto de *género* como variable central de la teoría feminista existe una abundante bibliografía. Tres trabajos aportan sustancial conocimiento del concepto central de la teoría de género con rigor y sistematización: Cobo (1995), Puleo (2000a) y Oliva Portolés (2005).

ya que existen individuos que poseen ambos, pero estas características tienden a diferenciar a los humanos como hombres y mujeres». En cambio, entendemos que con *género* nos referimos a los roles, características de la personalidad, comportamientos, poder e influencia, socialmente contruidos, que la sociedad asigna a ambos sexos de manera diferenciada. Esta separación sexo/género tiene un componente también socialmente construido. Como señala la antropóloga Marta Lamas, «los seres humanos simbolizamos un material básico, que es idéntico en todas las sociedades: la diferencia corporal, específicamente el sexo. Aunque aparentemente la biología muestra que los seres humanos vienen de dos sexos, son más las combinaciones que resultan de las áreas fisiológicas de las cuáles depende lo que se ha dado en llamar el “sexo biológico” de una persona: genes, hormonas, órganos reproductivos internos y órganos reproductivos externos (genitales). Estas áreas controlan cinco tipos de procesos biológicos en un *continuum* –y no en una dicotomía de unidades discretas– cuyos extremos son lo masculino y lo femenino» (Lamas, 1996: 327 y ss.). Sugiere Puleo la potencialidad del concepto de género como «hermenéutica de la sospecha», en tanto visibiliza que «la asignación social de sexo tiene que ver con la forma en que pensamos, sentimos y actuamos», a la vez que «nos permite desestabilizar nuestras identidades, mirar críticamente la organización de la sociedad por sexos y plantearnos su transformación» (Puleo, 2013).

La filósofa existencialista Simone de Beauvoir sentó las bases del concepto (aunque sin denominarlo así), al señalar en su obra *El segundo sexo* (1949) que «No se nace mujer; se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto... al que se califica de femenino». Simone de Beauvoir, al señalar la inexistencia de una esencia de “feminidad” y señalar el carácter construido de la mujer²⁶ como Alteridad, sintetizó así el paso del sexo al género, de lo condicionado biológicamente a lo condicionado culturalmente. No se nace mujer u hombre, como socialmente se han definido mujeres y hombres desde las identidades y los roles de género, sino que ha sido la acción socializadora la que ha determinado los comportamientos e identidades adjudicadas como propias de mujeres o propias de hombres²⁷.

²⁶ «La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto; ella es la Alteridad», reflexiona Simone de Beauvoir en la Introducción a *El segundo sexo* (Beauvoir, 1995: 47 y ss.).

²⁷ El proceso socializador, es decir, el aprendizaje que los nuevos individuos que se van incorporando tras la reproducción biológica realizan sobre las formas de comportamiento, pensamiento y construcción de la subjetividad pertinentes en su cultura, está diferenciado en función del género, en lo que atañe a la adquisición de la identidad sexuada, a los roles o papeles sociales inducidos y al estatus o jerarquía sexual así mantenida. La socialización está determinada por las definiciones sociales (creencias, actitudes, normas, emanadas de la ideología sexual imperante), cuyo primer mecanismo de reproducción es el estereotipo de género, que se puede definir como un conjunto de ideas simples pero fuertemente arraigadas en la conciencia, que escapan al control de la razón. Un análisis de la socialización diferencial de género

En los años 70 y 80 del siglo XX, esta nueva acepción de *género* (*gender*) se incorporó de manera central a las ciencias sociales para designar la construcción social de la masculinidad y la feminidad y la relación de poder que se establecía por la supremacía implícita de lo masculino²⁸. Se trataba de recalcar que la desigualdad de oportunidades, condiciones de vida y trato que afectaba de manera general a las mujeres, era “obra humana”, es decir, consecuencia de las culturas, no de la naturaleza, y por tanto, susceptible de ser modificada. En un artículo fundacional del concepto, en 1975, la antropóloga Gayle Rubin definió el sistema de sexo-género como un «conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos humanos» (Rubin, 1986: 95 y ss.)²⁹. Es el paso del sexo al género, o, por decirlo de otra forma, de lo universal, natural, permanente y biológico a lo cambiante, construido, histórico y cultural. En otro trabajo de referencia obligada, el artículo de la historiadora Joan Wallace Scott “El género: una categoría útil para el análisis histórico” (1986), el género se define en base a una doble premisa: «es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y es una forma primaria de relaciones significantes de poder entre los sexos» (Scott, 1990: 23 y ss.). Joan W. Scott distingue los siguientes cuatro elementos principales del género: en primer lugar, los símbolos y los mitos; en segundo, los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos y que se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino. En tercer lugar, señala Scott a las instituciones y organizaciones sociales de las relaciones de género, como el sistema de parentesco, la familia, el mercado de trabajo segregado por sexos, las instituciones educativas y la política. Por último, afirma la importancia primordial como elemento constitutivo del género de las identidades sexuadas.

La teórica feminista norteamericana Seyla Benhabid sintetiza el sistema de sexo-género como el modo esencial en que la realidad social se organiza, se divide simbólicamente y se vive experiencialmente: «Entiendo por sistema de sexo-género la constitución simbólica y la interpretación socio-histórica de las diferencias anatómicas entre los sexos. (...) Los sistemas de sexo-género históricamente conocidos han colaborado en la opresión y explotación de las mujeres» (Benhabid, 1990: 125).

mediante los medios de comunicación, específicamente la programación infantil de televisión, puede verse en Antón (2001).

²⁸ Como precedentes en el uso del término *gender* aplicado a las ciencias sociales primeramente por los trabajos sobre hermafroditismo del médico John Money en 1955 y del psiquiatra Robert Stoller, que se sirvió de la expresión *identidad de género* para abordar la construcción psicológica cultural de las identidades sexuadas (Oliva Portolés, 2005: 19-20).

²⁹ Unos años después, en 1984, Gayle Rubin modifica esta visión de sexo-género, al considerar que ha de separarse el sexo del género: «afirmo ahora que es absolutamente esencial analizar separadamente género y sexualidad si se desean reflejar con mayor fidelidad sus existencias sociales distintas» (Rubin, 1989: 183 y ss.).

Teorías más recientes, de base postestructuralista, han puesto de relieve el carácter construido socialmente también de la sexualidad, cuestionando el discurso binario sobre el que se asienta la teoría clásica de género: las dicotomías sexo/género, lo biológico/lo cultural, etc. Judith Butler, teórica postestructuralista, es de las más influyentes voces críticas dentro del feminismo en señalar el carácter construido también del sexo, el deseo, la identidad sexuada y la sexualidad. Partiendo de las teorías de Foucault y Lacan y de teóricas del feminismo lesbiano como Monique Wittig, la autora de *El género en disputa* (*Gender Trouble*, 1990) señala la imperante y rígida heteronormatividad que constriñe a los individuos y les fuerza a someterse de por vida a una única identidad sexuada dentro del sistema binario hombre/mujer, consecuencia de un imperialismo heterosexual masculino o falocéntrico. Para esta pensadora, la identidad sexuada fruto de la normatividad del género no tiene que ser invariable a lo largo de la vida puesto que la identidad y la subjetividad están en permanente proceso de construcción a lo largo de la vida de cada individuo. Aboga por identidades nómadas que superen la normatividad del género, a través de la performatividad y de la proliferación paródica, transgresora, de las identidades de cada sujeto (Butler, 2001). Según esta postura, el género no determina la identidad, sino que esta puede elegirse y cambiarse a voluntad del sujeto. Butler es considerada una de las principales teóricas de la emergente y postfeminista *teoría queer*, que denuncia la heteronormatividad o heterosexualidad obligatoria o institucionalizada, rechaza las categorías fijas y binarias de hombre/mujer y de manera especial cuestiona el concepto de género de la teoría feminista “clásica”, al sostener que en las condiciones de desigualdad y opresión que afectan a los individuos influyen otras muchas categorías que interseccionan con ella.

En los últimos años han surgido nuevas teorías que, con planteamientos críticos respecto al feminismo anterior, se centran en las implicaciones que se derivan de la diversidad de la situación de las mujeres según interactúen otras variables: raza, etnia, opción sexual... Son los llamados “feminismos periféricos” o postcoloniales³⁰. Con la denominación de “feminismos periféricos”, Pilar Rodríguez engloba algunos de los planteamientos realizados en el marco del feminismo de la tercera ola, feminismos postcoloniales o feminismos del tercer mundo, que exploran la interrelación de las categorías de sexo, clase y raza (y etnicidad) en diferentes campos de análisis, momentos históricos y distintas disciplinas. Señala Rodríguez que «las protagonistas que dan sentido a esta propuesta son las mujeres que pueblan la periferia social: mujeres pobres, discapacitadas, con otra orientación sexual y, especialmente, las denominadas inmigrantes» (Rodríguez Martínez, 2011: 23).

Desde la teoría de género clásica suelen diferenciarse metodológicamente, con finalidad explicativa, distintos componentes del sistema de sexo-género: la identidad sexuada o identidades de género, los roles o papeles sociales de género, y el estatus

³⁰ Para un acercamiento a estas corrientes, ver, por ejemplo, el artículo de María Luisa Femenías “El feminismo postcolonial y sus límites” (Femenías, 2005: 155 y ss.).

o jerarquía de género (Millett, 1969, Puleo, 2000a). Igualmente, el carácter de mandato social (prescriptivo, normativo) en que se basa la funcionalidad del género requiere la interacción y refuerzo mutuo de un sistema de modelos y normas, refuerzos positivos y sanciones, en el que actúan los estereotipos de género como un complejo dispositivo activador. La construcción de la identidad sexuada (el componente psicológico, según Kate Millett) según el mandato de género, comienza ya en la primera infancia (para algunas teóricas, incluso antes de nacer, por las diferentes expectativas que genera el sexo del feto, recordemos fenómenos como el feticidio o el infanticidio femeninos). Pueden observarse todavía con bastante frecuencia en nuestro entorno (y de manera más acusada en otras sociedades) diferencias de vestimenta, estimulación física, trato afectivo, juegos tolerados, diferencias lingüísticas y ocupación de espacios entre niños y niñas, conforme a lo prescrito por los estereotipos de género. Las ideologías sexuales se definen como sistemas de creencias que explican cómo y por qué se diferencian los hombres de las mujeres. Sobre esta base, especifican derechos, responsabilidades, restricciones y recompensas diferentes e inevitablemente desiguales para cada sexo y justifican reacciones negativas ante inconformistas (Saltzman, 1989). A la construcción de las identidades sexuadas colaboran todas las agencias socializadoras: la familia, la escuela, el grupo de iguales, las instituciones sociales y, de manera predominante, los medios de comunicación. Según la psicología de género, existen diferencias, estadísticamente hablando, entre lo que caracteriza al sujeto sexuado masculino y al femenino, lo que es indicativo de la alta eficacia del proceso de socialización diferencial. Los medios de comunicación, especialmente a través de la publicidad, contribuyen a reforzar las identidades de género, reproduciendo el repertorio de estereotipos asignados a lo masculino (fuerza, dinamismo, movimiento, energía, competitividad, riesgo...) y a lo femenino (pasividad, seducción, reducción a lo corporal, frivolidad...). En realidad, están configurando unas ideologías sexuales a manera de imaginario que legitima la ideología patriarcal, basada en la superioridad de lo masculino sobre lo femenino.

Los roles o papeles sociales asignados a los sexos desde el sistema de sexo-género reflejan la jerarquización sexual: mujeres y hombres van a desempeñar, preferentemente trabajos segregados y a ocupar espacios diferentes. Esta “especialización de tareas” se convierte en desigualdad para las mujeres al ser relegadas o dirigidas a los trabajos no valorados socialmente o no remunerados, por ejemplo, el trabajo doméstico, en espacios despojados de poder y de recursos, como el espacio de lo privado. Los *roles de género* son actividades, comportamientos y tareas o trabajos que cada cultura asigna a cada sexo, para lo que la lógica patriarcal requiere prefigurar identidades sexuadas y magnificar las diferencias entre los sexos, mediante mecanismos de socialización diferencial.

La antropología ha establecido ampliamente que la asimetría entre hombres y mujeres significa cosas distintas en lugares diferentes. Lo que se mantiene constante es la diferencia entre la valoración de lo considerado masculino y lo considerado fe-

menino, que refleja la jerarquía, rango o estatus de género. Por ejemplo, en una cultura hacer canastas es cosa de mujeres (por su mayor destreza), y en otra, cosa de hombres (por la misma razón), pero en la primera es un trabajo desvalorizado, mientras que en la segunda, resulta ser una labor muy prestigiada. El rol o componente sociológico (Millett, 1969) refuerza de esta manera la subordinación y dependencia que la sociedad patriarcal decreta para las mujeres.

1.2.1. Un análisis literario desde el ecofeminismo crítico: Temas, preguntas e hipótesis de esta investigación

Una de las actuales ramificaciones del discurso feminista es la que conecta preocupaciones y objetivos feministas y ecologistas: el ecofeminismo³¹. Una eclosión de corrientes, voces, pensamientos, movimientos y prácticas ecofeministas se ha materializado en las últimas tres décadas, testificando así las diversas relaciones entre teorías y movimientos feministas y ecologistas. Numerosos trabajos de la filósofa Alicia H. Puleo han acercado las distintas posiciones convergentes de ambos pensamientos críticos y movimientos alternativos, favoreciendo su conocimiento mediante su tipologización y revisando sus luces y sus sombras (Puleo, 2002, 2004a, 2005b, entre otros).

Puleo ha constatado los recelos mutuos del feminismo y el ecologismo³² y ha explorado sus conexiones, desde sus bases empírica, simbólica, histórica, conceptual, epistemológica, ética y política (Puleo, 2004a, 2005b). Siguiendo a esta teórica ecofeminista, podemos comprobar la conexión empírica entre las preocupaciones feministas y ecologistas, por ejemplo, en la comprobada relación entre medio ambiente y salud de las mujeres, aspecto que quedó corroborado en la IV Conferencia Mundial de la Mujer de la ONU celebrada en Beijing en septiembre de 1995 y en las posteriores revisiones Beijing+5, Beijing+10, Beijing+15 y la reciente Beijing+20. De la conexión simbólica da cuenta la mirada crítica sobre una ideología que naturaliza o animaliza a las mujeres y feminiza a la naturaleza, algo que ya cuestionaron Simone de Beauvoir o Kate Millett, y que se refleja en las metáforas de “madre naturaleza”,

³¹ Término utilizado por primera vez por Françoise d'Eaubonne (“El feminismo o la muerte”, 1974) quien pone en relación la superpoblación, la devastación de la naturaleza y la dominación masculina. Escrito en un momento en el que Francia prohibía el aborto, con esta obra se critica la falta de derechos reproductivos de las mujeres: el poder de control sobre el propio cuerpo ha sido arrebatado a las mujeres y debe volver a él: las mujeres limitan y espacian más los nacimientos, siempre han intentado hacerlo.

³² Miedo, desde el feminismo, a que sea una nueva “alianza ruinosa”, en palabras de Celia Amorós, es decir, que subordine de nuevo los objetivos emancipadores feministas a otras causas; el temor, desde el ecologismo, a que la liberación de la mujer del ámbito doméstico sea a costa del consumismo (masificando los productos de “usar y tirar”). Y el riesgo de que la preocupación ecológica de las mujeres contribuya a reforzar los roles de género: pasando de ser el ángel del hogar victoriano al ángel del ecosistema (Puleo, 2004a, 2004b, 2011, entre otros).

“madre tierra”, etc. La conexión histórica puede observarse en el patriarcado capitalista industrial como origen de la crisis ecológica y la invisibilización del trabajo reproductivo, como el enfoque teórico ecofeminista materialista ha tematizado. La conexión conceptual queda patente con la crítica a los dualismos jerarquizados y generizados, tipo Naturaleza/Cultura, que incluyen un sesgo de género ya que se asientan en la devaluación convergente y complementaria de las mujeres y la naturaleza. La conexión epistemológica puede observarse en el cuestionamiento de la supuesta objetividad de una ciencia que parte de una separación artificial entre lo humano y lo natural, y que ha institucionalizado la instrumentalización de la razón. La conexión ética se desprende de la necesidad de universalizar la ética del cuidado, devaluada por la cultura patriarcal, para compartir el cuidado y para construir una relación no destructiva con la naturaleza. Por último, la conexión política entre feminismo y ecología es evidente ya que si repensamos el género y las relaciones de poder derivadas de la lógica del dominio patriarcal desde el feminismo, también hay que repensar las lógicas de la dominación hacia los otros seres vivos no humanos (Puleo, 2004a, 2005b, 2011, entre otros).

A pesar de su corta historia, el ecofeminismo conoce un amplio desarrollo. A través de la revisión de Alicia H. Puleo conocemos y diferenciamos entre diversos tipos de ecofeminismo. El Ecofeminismo clásico, de corte esencialista, originario de los países del Norte³³; el Ecofeminismo espiritualista y anticolonizador, con aportaciones provenientes de los países del Sur³⁴; y un tercer momento, caracterizado por

³³ Entre ellos, el Esencialismo anglosajón, que explora en la ginecología alternativa, aboga por el espiritualismo y culto a la diosa, y se manifiesta con el pacifismo. Como riesgos, puede señalarse cierta ingenuidad en planteamientos que, genéricamente, establecen la supremacía moral de las mujeres y demonizan a los hombres. Cabe destacar la preocupación por la salud de las mujeres de alguna de sus voces representativas, como Mary Daly (autora de *Gyn/Ecology*), proveniente del feminismo cultural americano de los setenta, que, invirtiendo los dualismos tradicionales, reivindica y centra en el interés en el cuidado del cuerpo de las mujeres, con el objetivo de liberarlo de dominación masculina, recuperar el control y preservarlo de la manipulación médica y farmacéutica y la contaminación. Surge la ginecología alternativa. Mary Daly analiza los mitos y las religiones y concluye que todas son variaciones de una única religión: el culto al patriarcado. Opone una naturaleza masculina, agresiva, de muerte, frente a una femenina, fértil y maternal, de vida. En cuanto al ecofeminismo clásico en el que grupos de mujeres cercaron las bases inglesas de misiles con actividades no violentas y simbólicas, tejiendo redes de vida, logrando dismantelar las bases. Es destacable igualmente la figura de Petra Kelly, pacifista feminista y fundadora del partido alemán Los Verdes, quien denunció la relación entre el superconsumo del Norte y el endeudamiento y la devastación ecológica del Sur, sosteniendo que hay una relación directa entre militarismo, contaminación y sexismo (Puleo 2002, 2004a, 2005b).

³⁴ Entre ellos, las voces de Vandana Shiva, la praxis de las mujeres Chipko, la corriente de teología de la liberación en Latinoamérica, con la brasileña Yvone Gevara... La activista hindú Vandana Shiva, voz reconocida internacionalmente, autora de obras como *Abrazar la vida*, *Biopiratería o Cosecha robada*, denuncia que lo que Occidente conceptualiza como “desarrollo” es un proceso de mal desarrollo, fuente de violencia contra la mujer y la naturaleza en todo el mundo. Por su parte, Yvone Gevara rechaza la elaboración teológica en base a un Dios dominador, androcéntrico y antropocéntrico, y manifiesta preocupación por las mujeres y los grupos indígenas, integrando una dimensión de ecojusticia con atención a la intersección de variables como sexo, raza, o clase social (Puleo 2002, 2004a, 2005b).

los Ecofeminismos constructivistas. Esta última corriente, de base constructivista, la representan, entre otras, y desde diversas posiciones, teóricas como Mary Mellor, Val Plumwood, Ynestra King... Se trata de un enfoque más teórico, con más dificultades de relación o traducción al movimiento social y que resuelve los dualismos tradicionales afirmando que mujeres y hombres somos, indisolublemente, naturaleza y cultura, razones y emociones, etc. Ynestra King afirma la necesidad de integración entre la crítica social y la visión de una naturaleza vital y valorada dentro del feminismo y del socialismo, lo que visualizan sus palabras: «No somos ni cabezas pensantes ni naturaleza sin autoconciencia». De tradición anarquista, sostiene que la libertad humana sólo podrá alcanzarse cuando no esté construida sobre la esclavitud o la explotación de la naturaleza no humana. La economista materialista Mary Mellor analiza las relaciones entre economía, género y ecología y su interrelación con el dualismo generizado Naturaleza/Cultura. Así, explora la inferiorización y devaluación del trabajo doméstico-reproductivo, no remunerado, asignado a las mujeres mediante la división sexual del trabajo. Aboga por superar este dualismo patriarcal, para lo que se deben reorganizar los tiempos de trabajo asalariado y articularlos en torno a los tiempos de reproducción, de cuidado y regeneración de la vida. Por su parte, Val Plumwood analiza la construcción histórica de un “yo” masculino dominador, separado de su propio cuerpo, de sus afectos, de las mujeres, de los otros seres vivos, de la Naturaleza, como fundamento de la lógica del dominio patriarcal. Para superar esa lógica debe reestablecerse una relación con la Naturaleza no arrogante, sino afectiva, incorporando una “ética del cuidado” ya no feminizada, sino compartida por mujeres y hombres (Puleo 2002, 2004a, 2005b).

Entre las preocupaciones generales del ecofeminismo pueden señalarse la aspiración a una ecojusticia con perspectiva de género, la preservación de la salud individual y del ecosistema, la denuncia de la globalización económica y el expolio consiguiente de la Naturaleza por un sistema neoliberal y patriarcal que se sustenta en un paradigma de progreso ilimitado, generador de pobreza, que agranda las desigualdades sociales, con importantes repercusiones en las personas, especialmente en las mujeres, y demás seres vivos. Denuncia una lógica del dominio patriarcal edificada en torno a dualismos generizados y jerarquizados que devalúan la Naturaleza y lo consignado socialmente como femenino, entre lo que incluyen desde valores individuales y colectivos como el cuidado, los vínculos, la interdependencia y la reproducción social, a constituyentes vitales como el propio cuerpo, la salud, los afectos, las emociones.

En 2008, en un trabajo titulado “Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado”, y, fundamentalmente, en 2011 con la publicación de la obra *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Alicia H. Puleo formula una reflexión ético-política que, yendo más allá de una visión articulada e integradora de las propuestas de la diversidad de voces y corrientes ecofeministas, pone las bases de lo que esta pensadora denomina *ecofeminismo crítico*, que comienza definiendo en los siguientes términos: «Orientado a la ecojusticia y la sostenibilidad, el ecofeminismo crítico

se caracterizaría por la crítica al prejuicio, la defensa de los principios de igualdad y autonomía, la conceptualización nominalista del género, el diálogo intercultural, la aceptación prudente de la ciencia y la técnica, la universalización de las virtudes del cuidado aplicadas a los humanos y al resto de la Naturaleza, y una moral de la compasión frente a la radical finitud del mundo» (Puleo, 2008b: 39). El ecofeminismo crítico que propone la autora de *Ecofeminismo para otro mundo posible* resulta especialmente idóneo para deconstruir la lógica del dominio patriarcal porque, recordemos, no todos los ecofeminismos contienen ese potencial emancipatorio (Puleo, 2011: 40), y porque detecta y rectifica déficits en el feminismo respecto a posiciones ecológicas y en el ecologismo respecto a posiciones feministas, ya que «busca corregir, gracias a la articulación teórica de la experiencia emancipatoria de las mujeres, los sesgos del antropocentrismo extremo y del androcentrismo pseudouniversalista del discurso ilustrado» (Puleo, 2011: 434). En otro trabajo reciente, “Iguales en un mundo sustentable”, Alicia H. Puleo resume su propuesta de *ecofeminismo crítico* (Puleo, 2015b: 23 y ss.). Su propuesta integra, desde una perspectiva filosófica crítica, el legado ilustrado de igualdad y autonomía, lo que implica, por ejemplo, la defensa de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, quienes deben decidir por sí mismas sobre su maternidad. Además de los otros constituyentes de esta propuesta ecofeminista crítica antes citados, Puleo argumenta el papel central del análisis crítico al sesgo androcéntrico y a los estereotipos de género presentes aún de manera sustancial en la cultura como paso imprescindible para construir un mundo con justicia social, justicia de género y ecojusticia, capaz de entender la responsabilidad humana en la preservación de la vida planetaria y capaz de abrir a la corresponsabilidad de mujeres y hombres a una cercanía empática hacia un mundo poblado por humanos y no humanos con quienes compartimos el transcurrir vital. «El ecofeminismo puede ayudarnos a entender esta hermandad y actuar en consecuencia. La afirmación de que “otro mundo es posible” marca el despertar del sueño hedonista-nihilista que ha acompañado en las últimas décadas a la postmodernidad» (Puleo, 2015b: 36).

Por tanto, el itinerario conceptual que traza el ecofeminismo crítico permite conectar, en la indagación literaria, el horizonte emancipatorio del feminismo crítico con la preocupación ecológica. Siguiendo la delimitación conceptual entre *Naturaleza externa* («aquello no producido por los humanos, aquello que no es producto del arte, la técnica, la ciencia o cualquier otro actuar humano», Puleo, 2011: 150) y *Naturaleza interna* («el propio cuerpo», Puleo, 2011: 157), aplico al análisis de nuestro *corpus* literario unas interpelaciones que revisan la relación humana con la Naturaleza, tanto con la nuestra, la interior (nuestros cuerpos, nuestra sexualidad), como con la externa (el medio ambiente, la vida animal), averiguando si esta relación está mediada por la adscripción de género de cada autor o autora y por el imaginario patriarcal.

Respecto a la Naturaleza externa, el ecofeminismo crítico invita a establecer las diversas posiciones literarias respecto a las relaciones con el mundo natural y animal,

y a la mirada sobre el futuro de nuestra especie, evaluando si los textos literarios desvelan visiones distintas, desde la aceptación acrítica y repetición estereotipada de un dualismo jerarquizado y adscrito genéricamente, a la denuncia desde una ética ecológica. Son elementos conceptuales de interés fundamental para esta investigación: *androcentrismo*, *antropocentrismo* y *especismo*. Podemos definir *androcentrismo* como el «punto de vista parcial masculino que hace del varón y su experiencia la medida de todas las cosas. Efecto del sistema de género por el que se considera al varón y lo masculino como lo excelente y a la mujer y lo femenino como desviación o carencia» (Puleo, 2000a: 116). Por *especismo* entenderemos el «prejuicio de especie, similar al sexismo o al racismo» (Puleo, 2011: 126). En cuanto al *antropocentrismo*, o punto de vista que afirma la superioridad de los seres humanos frente los otros seres vivos, distinguimos entre *antropocentrismo fuerte*, «en la terminología de la filosofía moral, *antropocentrismo fuerte* designa la idea de que sólo los seres humanos son dignos de consideración moral» Puleo, 2011: 113), y *antropocentrismo moderado*, que «consiste en considerar que todos los que son capaces de sentir dolor son dignos de consideración moral» (Puleo, 2011: 137).

El análisis literario puede desvelar el uso de las perspectivas androcéntrica, antropocéntrica y/o especista y sus interconexiones, tematizaciones que como hilos conductores permitirán indagar si los diferentes autores y autoras de la narrativa francesa y española estudiada representan o no en sus textos literarios este cuestionamiento del paradigma del progreso ilimitado asentado en la explotación de la especie humana sobre el conjunto del ecosistema, reducido a su consideración de “recursos naturales”; si subsiste una aceptación ciega y acrítica, o, por el contrario, si emergen actitudes ético-narrativas de compromiso ecológico. Y, de manera transversal, si en estas versiones de las relaciones con la Naturaleza se detectan sesgos de género, que suelen aparecer sustentados sobre una lógica bipolarizada que adscribe en clave de género el dualismo Naturaleza/Cultura.

El ecofeminismo crítico también permite vislumbrar los distintos discursos narrativos en torno a la naturaleza interna de mujeres y hombres que las narrativas francesas y españolas reflejan. En concreto, esta exploración invita a considerar el tratamiento ficcional de lo corporal con una mirada crítica a la permanencia de una reconstrucción narrativa de la sexualidad al servicio de un imaginario patriarcal como dispositivo ideológico configurador de la supremacía masculina. Una superioridad que se edifica en torno a la heteronormatividad sexual y de género y que insta a mujeres y hombres, mediante mandatos de género, a sentir, pensar y vivir los cuerpos y las sexualidades de manera desigual y jerarquizada. En lo que concierne a las mujeres, el relato patriarcal las reduce a menudo a versiones de arquetipos configurados desde la heterodesignación (Beauvoir, 1949; Valcárcel, 1997), que se resumen principalmente en las figuras de la madre y la prostituta y que ejemplifican de dos maneras la identificación de la mujer con la sexualidad, en tanto sexualidad reproductora propiciada por el doctrinario patriarcal, o como pecado inherente a la carnalidad femenina (Puleo, 1992, 1997, 2004b). Esta bifurcación se complejiza con otras figuras

femeninas derivadas de estas y percibidas como mantenedoras o amenazantes para el sostenimiento del orden de género. Son las buenas, esposas y madres o hijas solícitas; las malas, pecadoras, independientes, o viejas arpías; las fatales, seductoras malévolas que llevan a la perdición a los hombres. Y sus derivaciones: la joven angelical, la buena madre, ambas ángeles del hogar; las malas madres, por emancipadas, ausentes o castradoras; la *femme fatale*, la *femme-enfant* o lolita; la mujer mayor, bruja o arpía... (Puleo, 1992, 1997, 2000b, 2003; Alario, 1995, 1997, 2008). Analizaré, a través de los textos narrativos y de los subtextos, lo que se dice y lo que se silencia pero se infiere durante su lectura o interpretación, y si se pueden establecer diferencias respecto al tratamiento narrativo de estas cuestiones según el “género” de quien escribe.

El acercamiento crítico literario basado en una deconstrucción ecofeminista permite también contrastar la hipótesis de la preeminencia narrativa de los arquetipos viriles en los que se apoya la construcción de la masculinidad hegemónica en las obras de los autores, así como analizar el grado de coexistencia con versiones débiles de esta masculinidad identitaria y la relación visible en la narrativa de los componentes de la masculinidad tradicional con la violencia de género. Asimismo, permite explorar si es posible determinar diferencias al respecto entre las obras de autoría masculina y femenina.

Derivadas de la obra fundacional del ecofeminismo crítico de Alicia H. Puleo (Puleo, 2008b, 2011), o inspiradas en ella, proponemos algunas preguntas sobre las que se vertebra esta investigación, agrupadas en 4 bloques, correspondientes a sendos capítulos³⁵:

1. ¿Cómo se representa en la ficción narrativa la relación del ser humano con el entorno natural? ¿Imaginamos una Naturaleza reducida a la condición de recursos ilimitados, subordinada al servicio humano, a los intereses explotadores de algunos grupos? ¿Es una Naturaleza considerada desde una perspectiva instrumental o una Naturaleza intrínsecamente valiosa? ¿Pueden percibirse diferencias en esa relación atribuibles al sistema de sexo-género? ¿La preocupación ecológica, cuando está presente, va unida indisolublemente a una dimensión ética que garantiza derechos y justicia sin discriminaciones de género, de clase o de especie? ¿Recrea la narrativa estudiada la adscripción genérica en la dualidad Naturaleza/Cultura? ¿Es posible determinar puntos comunes entre la percepción de la Naturaleza y las heterodesignaciones patriarcales sobre las mujeres?

2. ¿Aparece de forma relevante la Naturaleza animal no humana en la ficción literaria, y, en ese caso, se aprecian diferencias entre las narrativas analizadas (francesa y española, de mujeres y hombres)? ¿Encontramos relatos protagonizados por animales, y, en ese caso, con qué estatus narrativo aparecen? ¿Son tratados como seres vivos, sintientes, con derecho a una existencia autónoma, con capacidad y necesidad de cuidar y ser cuidados? ¿O permanecen invisibilizados, haciéndose sólo

³⁵ Capítulos 2, 3, 4 y 5.

presentes en relación de su utilidad para la especie humana para producirles compañía y placer, o como mercancías o alimento? ¿O lo que encontramos con más frecuencia es la animalización de personajes femeninos, por la presunta cercanía de las mujeres a la Naturaleza, o por la sujeción femenina a una sexualidad desbordante, eternas hembras de la Naturaleza? En definitiva, ¿Cuándo aparece la Naturaleza animal no humana, cómo, en relación con qué género social y en base a qué tipo de relación? ¿Se extienden actitudes genéricamente adscritas a las mujeres, como la empatía, el cuidado, la compasión, la escucha, a la relación con los animales en las ficciones literarias?

3. ¿Cómo se representa en la narrativa analizada la relación con la Naturaleza interna, nuestro cuerpo? ¿Se advierte una consciencia en los personajes de ser también cuerpos finitos, con necesidades materiales, simbólicas y afectivas, inmersos en la finitud de la Naturaleza? ¿En esa percepción, es posible detectar diferencias de género, entre personajes femeninos/masculinos o entre autoras/autores? ¿Se mantiene la adscripción generizada del dualismo jerarquizado y estereotipado Mujer-Naturaleza/Hombre-Cultura? ¿Y en el tratamiento de la sexualidad? ¿Reproduce, legitima o cuestiona la narrativa analizada la reducción al rol sexual de las mujeres, y, en ese caso, se aprecian perspectivas diferentes entre autoras y autores? ¿Se denuncia o cuestiona el control sexual de las mujeres por parte del patriarcado? ¿Presenta la narrativa actual rupturas o continuismo en el tratamiento de las figuras arquetípicas femeninas? ¿Siguen vigentes las imágenes femeninas heterodesignadas? ¿Aparecen personajes femeninos que representen a sujetos femeninos tradicionalmente invisibilizados, subalternos, periféricos? ¿Se advierte alguna diferencia en su tratamiento entre la narrativa francesa y española, o entre las autorías de mujeres y hombres? ¿Son las autoras más proclives que los autores a remover las representaciones genéricamente predeterminadas de mujeres y hombres, impugnando desde sus textos la construcción narrativa estereotípica sobre los géneros?

4. ¿Son los autores más o menos rupturistas respecto a las representaciones de las figuras masculinas que las autoras respecto a las femeninas? ¿Y en la percepción respecto a los roles de género? ¿Los mundos ficticios que dibujan las autoras y autores manifiestan similar confianza en sociedades más igualitarias? ¿Alertan con igual intensidad sobre un reforzamiento de la desigualdad y la opresión? En cuanto a la violencia sexual y de género, ¿Se visibilizan algunas de sus manifestaciones por igual en las obras de autoras o autores? ¿O, por el contrario, la conflictividad y la violencia de género son presentadas, en general, desde las voces narrativas de las autoras y silenciadas desde las de los autores?

1.3. Protagonistas y focalizaciones ¿Diferentes o desiguales?

Históricamente, mujeres y hombres no han partido en igualdad de oportunidades ante el hecho de escribir. La libertad intelectual también depende de cosas materiales,

apuntaba Virginia Woolf en *Una habitación propia*. Y siguiendo su estela podríamos resumir que a lo largo de la historia las mujeres han encontrado mayores obstáculos, en relación a los hombres, en el acceso a libertades como las de movimiento, participación o expresión y a recursos básicos como la educación superior, el empleo cualificado o la autonomía económica. Los mandatos del rol de género han planteado en general a lo largo de la Historia a las mujeres, hasta épocas recientes³⁶, aun teniendo en cuenta las variaciones culturales, unos horizontes normativos comunes basados en la sujeción, la obediencia, el silencio, el encierro, la subordinación... Aspectos no favorecedores de autonomía personal ni de libertad intelectual y creativa.

Y hay otros condicionantes inscritos en el mundo artístico-literario, en el que se manifiestan de manera nítida las desigualdades de acceso a los recursos y el déficit de reconocimiento. En cuestiones relativas a la edición, la publicidad o la difusión parecen existir filtros invisibles que finalmente favorecen el acceso a la producción literaria, la promoción y la atribución del mérito a los autores y en cambio, desconfían (no olvidemos el prejuicio universal de la superioridad masculina/inferioridad femenina que se denuncia desde el prefeminismo de Poulain de la Barre, vigente aún hoy) de las capacidades artísticas de las mujeres, desconfianza que se extiende a la vida ocupacional de las mujeres en cualquier faceta de su actividad extradoméstica. La escasa presencia de mujeres en los altos niveles de decisión en los ámbitos de poder económicos y académicos, en las élites que otorgan reconocimiento, como las Reales Academias, en tribunales y jurados que otorgan Premios, su infrarrepresentación o ausencia de las redes informales de relaciones profesionales, llegan a resultar decisivos factores de exclusión de las artistas.

En el caso de la literatura, cuyo material primero es el lenguaje, el uso normativo ha socializado en la habituación a unos usos lingüísticos de los que no han sido erradicados los sesgos de androcentrismo y sexismo. Desde la semiótica se considera que la cultura, en tanto información no hereditaria o memoria no genética de la humanidad, es expresada en un determinado sistema de obligaciones y prescripciones, que recogen, conservan y transmiten las sociedades humanas. Así, Lotman considera a la cultura como una lengua, como un sistema semiótico ordenado de comunicación que sirve, por tanto, para transmitir información, con capacidad modelizadora (Lozano, 1979). La vida cultural se constituye en una especie de "socioesfera" que hace posible la vida en relación, a través de un dispositivo estereotipador estructural, función que desarrollan precisamente las lenguas naturales (Lotman, 1982). Esta funcionalidad

³⁶ Situándonos en las democracias occidentales, que contemplan en la actualidad sistemas basados en la igualdad legal, lo que no siempre ha sido así (igualdad legal conquistada en el siglo XX). Y sin olvidar que esta igualdad legal no es universal, subsistiendo a día de hoy en amplias regiones del mundo comunidades y Estados que no sólo no reconocen iguales derechos a las mujeres, sino que han revocado sistemas que anteriormente sí los reconocían. El avance del movimiento fundamentalista musulmán denominado Estado Islámico en las primeras décadas del siglo XXI por diversos países de África y Asia y su penetración en Occidente lo corrobora.

del lenguaje natural conecta con la llamada “hipótesis Sapir-Wolf”, «según la cual la lengua determina la organización sociocultural y la visión del mundo de una colectividad» (Lozano, 1979: 24).

Como ha sido argumentado reiteradamente por diferentes lingüistas (Lakoff, 1981; Violi, 1991; Alario, 1995, 2005; Tannen, 1996; Bengoechea 2000, 2003, 2012; Guerrero Salazar, 2007, entre otras), por organismos internacionales como la UNESCO o el Parlamento Europeo³⁷, y como se recoge en la legislación española³⁸, la prevalencia del uso del género masculino como representante de lo universal humano, con capacidad para englobar lo femenino, contribuye a instalar en el imaginario colectivo y en el pensamiento de cada hablante lo femenino como lo particular, por tanto, lo subordina, cuando no lo oculta o invisibiliza o excluye, suponiendo una práctica cultural patriarcal de consecuencias discriminatorias³⁹ para las mujeres. Esta tesis es compartida desde la psicología de género por Rachel T. Hare-Mustin y Jeanne Marecek, quienes estudian el proceso de construcción de significados sobre la base de la diferencia sexual, estimando que son los grupos dominantes (en este caso, el masculino) quienes tienen acceso a los recursos materiales y simbólicos, entre ellos,

³⁷ UNESCO, 1991: “Recomendaciones para un uso no sexista del lenguaje”. Parlamento Europeo. Grupo de alto nivel sobre Igualdad de Género y Diversidad, 2008: “Informe sobre lenguaje no sexista”. Entre otros, porque es muy amplia la lista de organismos y administraciones, públicas y privadas, españolas, que han entendido la necesidad de promover un uso del lenguaje que no resulte sexista o excluyente y han elaborado unas orientaciones o “Guías” para ellos. También la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (BOE n. 71 de 23/3/2007) determina: «La implantación de un lenguaje no sexista en el ámbito administrativo y su fomento en la totalidad de las relaciones sociales, culturales y artísticas»; «En los proyectos del ámbito de las tecnologías de la información y la comunicación sufragados total o parcialmente con dinero público, se garantizará que su lenguaje y contenidos sean no sexistas» e incorpora la obligatoriedad para los medios de comunicación de propiedad pública, Corporación RTVE y Agencia EFE, la obligatoriedad de utilizar el lenguaje en forma no sexista.

³⁸ Por ejemplo, en la Orden Ministerial del Ministerio de Educación y Ciencia, del 22 de marzo de 1995 “Por la que se adecua la denominación de los títulos académicos oficiales a la condición masculina o femenina de quienes los obtengan”, (BOE n. 74 de 28/3/1995) se señalaba: «La importancia que tiene el lenguaje en la formación de la identidad social de las personas y en sus actitudes, ha motivado la necesidad de plantear la diferenciación del uso del masculino o femenino en la designación de las múltiples profesiones y actividades para las que se venía empleando tradicionalmente el masculino.

Asimismo, la preocupación por evitar discriminaciones por razón de sexo y de representar adecuadamente a las mujeres, ha llevado a sectores significativos de la sociedad española y a las autoridades educativas a la idea de que, en coherencia con la política de propiciar un uso adecuado del lenguaje, se adopten las medidas necesarias a fin de que los títulos académicos oficiales se adecuen en su expresión a la naturaleza masculina o femenina de quienes los obtengan...».

³⁹ Según la definición de discriminación de la *Convención para la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer* (CEDAW), que en su artículo 1 señala: «A efectos de la presente Convención, la expresión –discriminación contra la mujer– denotará toda distinción, exclusión o restricción basada en el sexo que tenga por objeto o por resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio por la mujer, independientemente de su estado civil, sobre la base de la igualdad del hombre y la mujer, de los derechos humanos y las libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural y civil o en cualquier otra esfera».

la atribución de los significados. Estas autoras ponen como ejemplo, en el caso del control masculino sobre el lenguaje, el uso lingüístico del masculino como genérico, que representa la realidad parcialmente (sólo lo masculino) como si estuviese completa (como si abarcase tanto lo masculino como lo femenino), lo que refleja la autoridad de varones (aunque no todos) en la presentación del mundo desde su perspectiva (Hare-Mustin y Marecek, 1994: 44).

La lingüista Carmen Alario ha puesto de manifiesto las dificultades expresivas a las que se han enfrentado muchas veces las escritoras, dado el estrecho cauce androcéntrico del canon literario, que ha encumbrado el particular punto de vista y el correlativo lenguaje masculino como expresión falsa de lo universal, así como la búsqueda necesaria por parte de las autoras de un lenguaje propio, más cercano al sentimiento, las vivencias y las experiencias de las mujeres, para nombrar el mundo desde otra perspectiva, que refleje experiencias, necesidades e intereses vitales comunes a muchas mujeres (Alario: 2005). Por eso, interesa desentrañar si en la narrativa actual comparten protagonismo de manera equilibrada mujeres y hombres o si persiste el sesgo androcéntrico, y si en la manera de mirar o de dibujar los mundos ficticios se perciben diferencias sustanciales entre las autoras y los autores.

1.3.1. El desigual protagonismo narrativo de mujeres y hombres

Diversas teóricas de la escritura femenina han señalado como característica de la llamada “literatura de mujeres” que las narraciones incluyen un mayor, más relevante y más diverso protagonismo de figuras femeninas (Ciplijauskaité, 1994; Redondo Goicoechea, 2001, 2003, 2009). En este epígrafe contrasto esta hipótesis, revisando el protagonismo de mujeres y hombres en las obras de las autoras y poniéndola en relación con el protagonismo de mujeres y hombres en las obras de autoría masculina analizadas.

Entre las obras de autoría femenina se constata más y más diverso protagonismo femenino que entre las de los autores. Las autoras conforman narrativamente más diversidad de personajes femeninos (diversidad por edad, procedencia geográfica, étnica, estatus profesional, orientación sexual, condiciones personales, apariencia física, etc.), y les dotan de más andadura narrativa, mientras que en los textos de los autores ni aparece un repertorio similar de protagonismo heterogéneo y plural femenino, ni cuando aparecen suelen ocupar posiciones narrativas centrales, es decir, tienen recorridos narrativos cortos. Otra diferencia sustancial es que las autoras reflejan equitativamente también una diversidad de personajes masculinos, y sus personajes masculinos cubren también una función primordial en sus relatos. Puede decirse que en la narrativa de mujeres analizada siempre hay, al menos, un personaje masculino

central; sin embargo, la narrativa de hombres analizada no es simétrica en este aspecto, ya que encontramos una gran mayoría de relatos sin que haya ningún personaje femenino central⁴⁰.

Otra diferencia notable es la relativa al tratamiento narrativo de los linajes genéricos. En las obras de las autoras se suele dar cabida a los vínculos entre mujeres de varias generaciones (aparecen en Ernaux, Angot, Constant, NDiaye, Grandes y Etxebarria, por ejemplo), a la vez que se integran a los hombres de varias generaciones en esos vínculos; en cambio, en la narrativa de los autores frecuentemente se excluye el linaje femenino, centrándose sólo en el masculino intergeneracional (Houellebecq, Beigbeder, Le Clézio, Méndez, Muñoz Molina y Cercas, por ejemplo).

Aporto a continuación una breve taxonomía de los protagonismos de mujeres y hombres en las obras literarias respectivas.

En la narrativa de las autoras, son perceptibles tres grupos fundamentales: aquellas obras en las que el protagonismo femenino es principal y hegemónico (aunque no absoluto), aquellas en las que el protagonismo femenino es ampliamente compartido y, por último, obras en las que el protagonismo principal se centra en figuras masculinas. Veamos algunos ejemplos.

En *Una mujer* el personaje principal del relato de Ernaux es el declarado por el título (*Une femme*). La inconcreción sugiere que la autora busca resaltar la condición de mujer «corriente, del pueblo», de su madre, protagonista del relato biográfico que nos trae. Una mujer como tantas otras, indiferenciada, una de las “idénticas”, con una vida de trabajo, insatisfacciones, enfermedad, sufrimiento y algunos ratos felices, pero sin nombre propio ni lugar para la historia. Una historia de vida de mujer, genéricamente hablando. Para nuestra autora-narradora es también, fundamentalmente, una madre.

Protagonismo femenino principal y desigual en *El incesto*. En la primera parte de la narración las protagonistas principales son Christine Angot, la voz narradora, su pareja Marie-Christine, y su hija Léonore. De su importancia sentimental y textual da cuenta este ejemplo, donde fluyen, se mezclan en el delirio, se funden las mujeres a las que ama (la amante, la hija). No son las únicas, y otros personajes aparecen igualmente en este texto autoficcional; entre ellas destaca su madre, o Nadine Casta, la prima de su amante, una actriz que será el personaje que textualmente concite el

⁴⁰ Como aportación complementaria, he observado que se repite una percepción ya constatada respecto a la ficción televisiva: las mujeres (o niñas) integran en su visión a los hombres, mientras los hombres (o niños) sólo reconocen a otros hombres. En la investigación “La socialización de género a través de la programación infantil en televisión”, pude comprobar, a través de una encuesta realizada en el año 2000 a 589 niños y niñas de 8 a 12 años en Castilla y León en la que se les solicitaba que citasen a sus personajes de dibujos animados preferidos, cómo las niñas citaban tanto a personajes masculinos como femeninos, en tanto los niños únicamente citaban a los masculinos (Antón, 2001).

odio y la venganza de la protagonista-narradora-autora y a quien esta asigna la responsabilidad de ser “el detonante” de su brote de locura. En la segunda parte toman importancia coral los hombres, que desde los diferentes ámbitos se revelan como figuras de autoridad (sus críticos literarios, su psicoanalista, su psiquiatra, su exmarido, sus anteriores amantes...) y sobre todos ellos, con un coprotagonismo principal, su padre.

Protagonismos femeninos plurales ofrecen las obras analizadas de Lucía Etxebarria, *Amor, curiosidad, y Beatriz*, que presentan a sus protagonistas femeninas en sus redes de afecto o conflicto con otras mujeres, con madres, hermanas, amigas, colegas..., aunque también con importante presencia masculina. Los personajes femeninos de Almudena Grandes en *Modelos*, aún predominando, no tapan a los masculinos perfilados en dichos relatos. Lo mismo sucede con Marie NDiaye, cuyas destacadas protagonistas femeninas en *Tres mujeres* no desbancan, en cuanto a la configuración narrativa de su complejidad subjetiva, a los personajes masculinos.

Aunque la protagonista principal sea una mujer, en algunas obras de autora (incluidas algunas autoficciones), se comparte el interés narrativo en los personajes femeninos y masculinos, lo que es la opción más frecuente en la narrativa de mujeres analizada. El protagonismo femenino es principal, pero no absoluto, en *Confidencia*, la novela de Paule Constant, sin que falte una periferia de personajes masculinos que carecen de nombre propio (son el Funcionario, el Aviador, el Médico, el Conservador, el Operario...), lo que no debe enmascarar la importancia fundamental que tienen en la vida de las protagonistas⁴¹. El rasgo estilístico de caracterizar a los principales personajes masculinos desde su hiperónimo y despojarles de nombre propio viene determinado por el procedimiento narrativo preferido por la autora, que ha pretendido sustanciar la narración desde la estructura formal de aparente confidencia entre amigas, como diálogo imaginado o monólogos sucesivos. Desde esta condición de charla entre amigas la identificación de los protagonistas no se hace imprescindible por cuanto las interlocutoras les conocen y saben en cada momento a quienes se refieren, al hablar de ellos o al recordarlos individualmente. Se narra el mundo a través de las vivencias y experiencias de mujeres que han sabido alcanzar una madurez profesional, partiendo de diversos y desfavorables contextos sociohistóricos, en los que su condición de mujeres ha ido conformando sus expectativas⁴². Los episodios de re-

⁴¹ Estos personajes masculinos son determinantes en la vida de las cuatro protagonistas: el Operario, marido de Gloria, compañero y padre; el Aviador, que ofrendó su fertilidad a Babette el día de su boda, esterilizándose, pero que acaba de dejarla por una joven amante; el Funcionario, que maltrató a Martha, el Médico, que le curó algunas heridas psicológicas; y el Conservador (director del zoo), personaje masculino que ofrece seducción viril y protección paternalista a Martha, y que se configura como su salvación vital. También aparecen el Oráculo Mayor, figura de autoridad universitaria, y otros hombres vinculados al mundo del cine, que se vinculan con Lola: el Soltero, el Director, etc.

⁴² «Antes de que el olvido la vaya aligerando, pesa mucho la carga de una mujer que va camino de la vejez. Pesa mucho una vida en la que, por muy dichosa que haya sido, siempre existen decepciones,

trospección de las protagonistas revelan, además, la importancia de las figuras femeninas: su abuela, su madre y su hermana, en el caso de Babette; su madre (y rival), en el de Lola; la madre muerta y su tía abuela, en el de Martha; su abuela mendiga, y su hija adolescente, en el de Gloria.

No presenta el mismo protagonismo femenino en términos cuantitativos la narrativa analizada de Amélie Nothomb. En *Estupor* sólo introduce dos personajes femeninos, reflejando un mundo laboral en el que apenas hay mujeres⁴³: En este relato, autodiegético según la conceptualización de Genette, Amélie Nothomb habla principalmente de sí misma, como protagonista principal. También habla de su compañera/antagonista Fubuki Mori y de un coro de personajes secundarios masculinos, trabajadores de la empresa Yumimoto, entre los que destacan sus diferentes jefes en la escala jerárquica laboral. En *Biografía*, otro relato autodiegético, de base autobiográfica, Amélie introduce periféricamente a figuras femeninas del entorno familiar (su madre, su hermana, su niñera...), pero igualmente hay una fuerte presencia masculina. Y en *Ordeno*, el protagonismo principal es masculino.

En *Marranadas*, la novela de Marie Darrieussecq, el protagonismo corresponde a la joven narradora en el transcurso de su mutación a cerda, y el coprotagonismo a un conjunto casi coral de hombres que tienen en común el aprovechamiento sexual de la joven. El repertorio de personajes masculinos (su novio, el director de la cadena de perfumerías, sus “clientes”, el iluminado, médicos, policías, locos, vagabundos, el político neonazi, el curandero africano, el trabajador de la limpieza árabe, el millonario hombre lobo...) conforma un colectivo genérico caricaturizado bajo los rasgos de superioridad, control y violencia. En cuanto a los personajes femeninos, son pocos los que asoman a la superficie del relato: la madre, de rasgos antimaternales, caracterizada por el egoísmo y el desapego; las compañeras dependientas/rivales de la perfumería; unas jóvenes madres que apenas aparecen como siluetas de fondo en el relato, esporádicamente, paseando bebés en sus cochecitos; y una mujer de negro que en un primer momento toma el papel de amiga, pero que pronto es asesinada. En *El bebé*, Darrieussecq se centra más en sus vivencias y reflexiones en torno a la maternidad, pero el protagonismo esencial es del bebé, y mantiene en el primer plano al «padre del bebé». Los relatos que conforman *Zoo* están protagonizados por similar número de mujeres y hombres.

El protagonismo principal de un relato también autodiegético, de raíz autobiográfica, como el de Catherine Millet (*La vida sexual*) también es, por ello, femenino. Pero la especialización recordatoria hace necesario un innumerable desfile de amantes, fundamentalmente masculinos, de los que destacan con nombre propio Claude,

siempre se llevan a cuentas las otras vidas que hay en toda mujer: la de la madre; la de la hermana, sobre todo si está muerta; la de una amiga...

—Y la de todas las demás mujeres —añadió Martha, solidarizándose» (*Confidencia*, p. 206).

⁴³ «En la empresa, frente a un centenar de hombres debía de haber cinco mujeres» (*Estupor*, p. 105).

su primer novio; Éric, una segunda pareja que la inició en los intercambios y en la práctica de sexo en grupo, y Jacques, un fotógrafo con el que mantiene una estable relación de pareja, entre un innumerable (literalmente) desfile de «compañeros de sexo» (Vargas Llosa, 2001). También Marina Mayoral combina el protagonismo de mujeres y hombres en los relatos de *Recuerda*. Asimismo, los relatos de Soledad Puértolas en *Compañeras* revelan el protagonismo compartido de mujeres y hombres; en muchos de ellos, se visibiliza narrativamente a mujeres tradicionalmente invisibles. Lo mismo sucede en las obras de Rosa Montero analizadas, en las que el esfuerzo narrativo por focalizar la atención en temáticas, reflexiones y figuras femeninas no obstruye la visibilidad narrativa de los hombres.

Los hombres son protagonistas principales de algunos relatos de mujeres. La función especular de los personajes femeninos reflejando amplificada la imagen masculina, como la forma preferente y acomodaticia de representar las relaciones entre los géneros, cuya desigualdad estructural no se cuestionaba narrativamente, ya fue puesta de manifiesto en su revisión de la narrativa inglesa por Virginia Woolf, que afirmó «durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural» (Woolf, 2002: 50).

Que las mujeres puedan describirse, representarse a sí mismas mediante la literatura u otras formas de discurso y representar a los hombres desde otras perspectivas, o plantear su particular visión de las relaciones entre los sexos-géneros, se produce como un aspecto vinculado a la adquisición de la igualdad social entre los sexos-géneros. Las posibilidades de la autoría femenina suponen la ampliación de la perspectiva narradora, lo que favorecerá la aparición discursiva de los conflictos subyacentes a las relaciones entre los géneros, proporcionará imágenes múltiples y no estereotipadas de las mujeres, así como el reajuste de las masculinas. Un paso original de superación respecto a la función especular tradicionalmente asignada a los personajes femeninos lo ofrece Angot en *El incesto*, donde son los demás personajes, incluso los masculinos, los que prestan su voz para valorar o reflejar a la autora-narradora, sus circunstancias, sus angustias, incluso su estilo literario: frases de sus familiares, de críticos literarios, del psicoanalista, del exmarido... se incorporan al discurso narrativo como un espejo que amplifica la imagen de la protagonista en la doble faceta de persona y autora⁴⁴.

Recuperar la figura del padre ocupará un espacio protagonista en la novela *El lugar* de Annie Ernaux. También ocupará un lugar central en la trilogía de Enriqueta Antolín, cuya protagonista se siente más próxima a los valores que encarna ese padre

⁴⁴ «En *Sujet Angot* hay un pasaje en el que Claude dice, y lo dice como un cumplido: “tu escritura es creíble, inteligente, confusa, pero siempre luminosa, accesible, directa, física. No entiende uno nada y lo entiende todo. Es íntima, personal, impúdica, autobiográfica y universal. Conmueves sin trucos, sin ser emotiva, mueves a la reflexión con cuatro garabatos, un milagro de desorganización lógica”» (*El incesto*, p. 143).

(la justicia, la educación, la ley, la política... lo público) que los que simboliza la madre (la reclusión doméstica). En *La amaba*, la novela de Anna Gavalda, el protagonismo femenino es reducido: si bien la voz que relata es la de Chloé, la mayor parte de la novela transcurre en un diálogo directo con el suegro, sin apenas acotaciones, con una técnica muy cercana a la escenificación dramática. Además, en los diálogos, la voz dominante es la del suegro, que gestiona la práctica lingüística de la conversación: es quien determina las ocasiones para hablar, selecciona los temas, decide la ocasión para las confidencias, etc., correspondiéndole a Chloé en la mayoría de las ocasiones el papel de soporte fáctico de las intervenciones de él, formulándole las preguntas que le permiten avanzar en un relato-confesión adoctrinador⁴⁵. En la novela de Elia Barceló, *El mundo*, Yarek, el científico desterrado, es el protagonista principal, cuya presencia determina la trama en las dos partes; aunque aparecen mujeres (y “hembras” iloi), algunas en puestos de poder y decisión, ocupan un lugar secundario en la trama argumental.

En cuanto a las obras de los autores, se aprecian cambios sustanciales: en sus relatos se muestra un protagonismo masculino hegemónico, total o parcial. No aparecen obras masculinas centradas en personajes femeninos (salvo en *Aprender*, de Mauvignier, con un personaje femenino como espejo del personaje masculino, y, en algunas partes, en *El testamento* de Makine).

A diferencia de las autoras, los autores analizados conceden el protagonismo principal a personajes masculinos: asesinos (*El adversario*, *Plenilunio*), agentes de las fuerzas de seguridad (*Plenilunio*), combatientes, religiosos (*Soldados*, *Los girasoles*), hombres de negocio (*Socorro*), científicos (*Las partículas*), artistas (*El mapa*), humoristas (*La posibilidad*), líderes alternativos (*Cenital*), el padre (*El africano*) o a sí mismos (*El testamento*, *Una novela*, *Ardor*) y todos ellos, además, rodeados y en relación con otros personajes masculinos, reflejando en esos mundos posibles un fuerte desequilibrio en cuanto a la presencia de los sexos.

Un caso excepcional de autoría masculina que concede el protagonismo principal a un personaje femenino lo encontramos en *Aprender a terminar*, la novela de Laurent Mauvignier. Mediante el monólogo de una mujer madura se revive su intento de recuperar el amor de su marido, enfermo dependiente que debe completar su convalecencia en casa, mediante sus cuidados y trabajos domésticos. Si bien la voz que habla es la de la mujer, el efecto especular es determinante, pues la mayor parte del relato se centra en vislumbrar lo que el marido siente, hace, piensa o desea.

⁴⁵ Los tramas amorosos que se evocan son de protagonismo triangular (el presente de Chloé y Adrien, y su amante, y el pasado de Pierre, Susanne y Mathilde), pero las figuras masculinas cobran una importancia sentimental, al ser el factor que provoca el derrumbe de las femeninas; además, son los dos hombres quienes toman las decisiones importantes en este ámbito, mientras los personajes femeninos las esperan o las sufren.

En la narrativa de autoría masculina analizada no aparecen grandes personajes literarios femeninos. Sólo adquiere cierto protagonismo la abuela Charlotte de *El testamento*, la novela de Makine, pero en el resto las figuras femeninas que aparecen son, casi siempre, las abuelas, las madres, las esposas, las amantes...o las víctimas. Son los objetos del deseo o de la hostilidad de los personajes masculinos, casi siempre anónimas. Aparece un personaje colectivo periférico, común a la mayoría de autores analizado, que se circunscribe en el genérico indiferenciado (las mujeres) y sus variantes (las niñas, las nenas, las putas viejas, las viejas, las ancianas, las novias, las viudas, las madres...), lo que ofrece un testimonio narrativo de las “idénticas” según la conceptualización de Celia Amorós, quien refiere “la problemática relación de las mujeres con la individualidad”, cuestionando esta construcción ideológica de los espacios de las mujeres en tanto idénticas indiferenciadas, con el consiguiente riesgo misógino (Amorós, 1997: 87-110).

1.3.2. Ficción, autoficción, metaficción y no-ficción

Diversas especialistas en literatura femenina coinciden en señalar la preferencia de las autoras por narrar desde la primera persona (Ciplijauskaitė, 1994; Redondo, 2001, 2003, 2009; Alario, 2005, entre otras). La hispanista Birutė Ciplijauskaitė explica esta tendencia por el cambio de enfoque de las autoras respecto a la narrativa canónica tradicional, históricamente masculina, y por la necesidad de buscar una forma de expresión que se ajuste a la diferente realidad sobre la que novelar: la primera persona permite la indagación psicológica, la vivencia subjetiva, la indefinición temporal (el viaje retrospectivo, la anticipación...). La realidad extensional ya no es el mundo real, sino el mundo personal, la propia subjetividad. En muchas de las novelas de autoría femenina la protagonista mujer es la propia autora, que reelabora episodios autobiográficos. Para Ciplijauskaitė, la novela autobiográfica femenina se adecua a dos corrientes: la que aborda la «configuración de un yo social» (relacionada con la novela picaresca) y la que se manifiesta como «novela de concienciación», que otras teóricas denominan de formación, de aprendizaje, del despertar o de autodescubrimiento (Ciplijauskaitė 1994: 20), o *Bildungsroman*⁴⁶. Las novelas de concienciación se sirven de la retrospectiva como viaje interior que emprenden desde un estado actual: la mujer madura se retrotrae a episodios de su niñez o juventud para explicar, en una suerte de viaje vital iniciático, su «pérdida de la inocencia», la entrada irreversible en el mundo adulto.

⁴⁶ Según la expresión del filólogo alemán Johann Carl Simon Morgenstern en su obra *Über das Wesen des Bildungsromans* (1820). Son novelas que reflejan el recorrido psicológico y vital del personaje principal desde su infancia y juventud hasta su madurez. Frecuentemente destacan narrativamente algún acontecimiento o episodio iniciático que precipita su abandono de la infancia, o la pérdida de inocencia que se presupone a esta etapa vital.

La narración autobiográfica no sólo es característica de las autoras femeninas: forma parte de una tendencia más general que se ha ido afirmando en la narrativa occidental en el siglo XX, fundamentalmente en la francesa. Philippe Lejeune realiza el principal intento por tipologizar desde la crítica las diversas manifestaciones de la literatura en primera persona, lo que desarrolla en *Le pacte autobiographique* (1975) y otras revisiones posteriores de su obra (1996). Para Lejeune, la autobiografía es un relato retrospectivo que narra el autor del mismo; debe haber una identidad de nombre entre el autor que aparece en la portada del libro y el narrador (Lejeune, 1975: 23-24; 1996: 14). También ha aparecido otro concepto en la teoría y crítica literaria que pretende explorar los límites entre autobiografía y novela: la “autoficción”. Corresponde a Serge Doubrovsky el primer intento de afirmar el género nuevo: en la contraportada de su novela *Fils* (1977) aporta la primera definición: «Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes (nostalgia de un amor loco), lejanos (su infancia, antes de la guerra y durante la guerra) y también problemas cotidianos, avatares de la profesión (...). ¿Autobiografía? No (...). Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, auto-ficción...» (Doubrovsky, 1977).

Las autoficciones, en principio, toman el formato narrativo de novelas (no memorias), se presentan «como ficción y al mismo tiempo con apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador, personaje» (Alberca, 1996), emborronan los límites entre realidad y ficción. Si la autobiografía relata la vida del autor conforme a la asunción de un «pacto autobiográfico» (da testimonio de la verdad, o, al menos, de su verdad, se debe ajustar a lo real), y, por tanto, se responsabiliza de sus afirmaciones, la ficción se ubica en la reconstrucción de un mundo posible, imaginado, que reedita junto al anterior el «pacto narrativo» (Pozuelo Yvancos, 1994:228) entre autor y público lector, por el que se asume la suspensión voluntaria de la incredulidad⁴⁷, el público finge tomar por real lo que es claramente invención; el autor o autora no tiene que afrontar juicios por difamación, pongamos por caso, de personas reales que se sienten reflejadas. Así pues, la autoficción juega con esos límites, los explora y los tensa. Para Manuel Alberca, este nuevo formato narrativo necesita de un público lector activo, que descodifique las ambivalencias, que sepa reubicarse en lo ficticio o en lo autobiográfico cada vez, siguiendo la oscilación narrativa de quien lo ha escrito (Alberca, 1996, 2007). Como certeramente expresó Philippe Lejeune en el artículo “Acerca de lo autobiográfico”, publicado en 2002 en la revista *Magazine littéraire*, «la autoficción designa a todo el espacio entre una autobiografía que no quiere decir su nombre y una ficción que no quiere desprenderse de su autor» (Lejeune, 2002: 23). En definitiva, quienes se inclinan por este formato, siguiendo una tradición muy francesa, pretenden, en un sentido amplio, exponer el “yo” tendiendo a ficcionalizar sus textos.

⁴⁷ Por utilizar la conocida expresión del poeta inglés Samuel T. Coleridge, quien en 1817 definía en esos términos la consistencia de la verdad poética.

En la actualidad, el debate acerca de esta nueva forma narrativa se asienta sobre su consolidación. En su investigación sobre los límites de este formato literario, Susana Arroyo Redondo señala que tanto en Francia, donde la tradición de la literatura personal se encuentra muy consolidada ya que se han llevado a cabo numerosos estudios y congresos, como en España, donde escasean los estudios sobre este tipo de escritura fronteriza, todavía no han conseguido poner un límite preciso a su alcance (Arroyo Redondo, 2011). Expone cómo la primera investigación especializada (como, por ejemplo, la realizada por Gérard Genette, Marie Darrieussecq o, en España, Alicia Molero), lo catalogó como «una variante descomprometida de la autobiografía». En cambio, Susana Arroyo sostiene que «la autoficción es una construcción perfectamente seria de un mundo imaginario donde los enunciados emitidos por el narrador, que es la fuente imaginaria de ese discurso, se comprometen con el mundo que describen y crean al mismo tiempo» (Arroyo Redondo, 2011: 45).

A la preferencia por la autobiografía que muestra la literatura francesa, se une un resurgir innovador de este formato en la segunda mitad del siglo XX. En los años sesenta, célebres personalidades publican autobiografías parciales, con tendencia a novelarlas. Citaremos algunas de ellas: Simone de Beauvoir (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958; *La Force de l'âge*, 1960), Jean-Paul Sastre (*Les mots*, 1964), André Malraux (*Antimémoires*, 1967) o Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975). También aparecen autobiografías formalmente rupturistas, como la de Georges Perros, quien escribe una autobiografía en verso, *Une vie ordinaire* (1967), subtitulada *roman poème*. En el plano literario, corrientes como el *nouveau roman* impugnan la literatura de corte realista, arrastrando hacia la experimentación formal en todos los constituyentes narrativos, sean el orden temporal, el desarrollo de la trama o los personajes. Además, el contexto cultural y político surgido del mayo del 68, que propicia el abandono de los grandes relatos, la preferencia por la fragmentación, por el registro experiencial y la subjetividad, favorece fórmulas de acercamiento autobiográfico que optan por la parcialidad y la fragmentación: temporal, familiar, sexual, literaria, la memoria restringida o alterada... Cada autor/autora trasciende su papel y cobra autonomía como personaje, a veces problemático, sumergiéndose en autoindagaciones intimistas, conflictivas, rupturistas, filosóficas o meta-literarias.

Quizá haya que entender esta incursión textual del autor/autora como intento de recuperación de su autoridad para marcar líneas de lectura preferentes, como superación formal y significativa del postulado de la crítica postestructuralista que había afirmado la total polisemia del texto y por tanto la «muerte del autor» (Barthes, 1968) ya que supone un giro que incorpora como fundamental para la recepción del texto literario el conocimiento de claves biográficas suyas y de su entorno. En definitiva, la autoficción reconcilia la ficcionalidad del género novelesco (por eso muchas de

estas obras son presentadas como “novelas”⁴⁸) con la referencialidad que el autor o la autora buscan afirmar, reservándose revelar el grado de esta e incorporando como tal aspectos del espacio personal, por tanto, autobiográfico, de quien escribe, como puedan ser opiniones, reflexiones, testimonios del propio proceso creativo, insertando la metaficción como parte de la autoficción, como se observa en obras analizadas en esta investigación de Angot, Nothomb, Carrère, Beigbeder, Daurrieusecq, Cercas, Montero, y Muñoz Molina.

De la numerosa producción de autoficciones en la literatura actual francesa podemos destacar algunas del *corpus* de esta investigación, como *El incesto*, de Christine Angot, que centra su autoindagación en la relación incestuosa con su padre y sus consecuencias psicológicas. *El lugar, Una mujer, La vergüenza, Los años*, de Annie Ernaux, pueden catalogarse autoficciones con voluntad de etnoescritura. En *La vida sexual*, Catherine Millet narra con propósito transgresor sus memorias sexuales. *Estupor* y *Biografía* son dos novelas de Amélie Nothomb de su serie autobiográfica, ya que Nothomb dosifica el relato autobiográfico ficcionalizando por separado experiencias vitales, que en el caso de las novelas citadas son la entrada en el mundo laboral en una cultura distinta y lejana a Occidente, como la nipona, o el surgimiento y desarrollo de su trastorno alimentario durante su pubertad. En *El testamento* Makine recupera la historia de su abuela francesa y la influencia vital y cultural que ejerció sobre él, pero fundamentalmente recrea sus orígenes familiares, su infancia, adolescencia y juventud hasta su decisión de convertirse en escritor y su llegada a Francia. *El adversario*, de Carrère, es una novela “testimonio” en la que el autor-narrador se incluye como personaje secundario en la reconstrucción que realiza del crimen de Romand. En *Una novela* Beigbeder rememora acontecimientos autobiográficos a partir de una detención preventiva que le mantiene aislado en una cárcel parisina durante tres días. Marie Darrieusecq realiza en *El bebé* una narración “dietario” de lo que le supone la llegada de su hijo a su vida, su maternidad. Incluso Michel Houellebecq tiñe originalmente de elementos autobiográficos sus ficciones novelescas, incluyéndose en *El mapa* como personaje secundario, con tintes de autoparodia.

Como se observa, estos relatos son autoficciones con diferentes gradaciones. En los de Ernaux predomina la referencia autobiográfica⁴⁹, incluye notas autobiográficas, vicisitudes de su vida familiar, personal e íntima y de familiares y personas allegadas directas, narradas en primera persona. El texto de Angot oscila en mayor medida hacia lo autobiográfico, por eso debe cambiar algunos nombres, por consejo de su abogada, para evitar juicios por difamación. Los de Nothomb se inclinan por lo

⁴⁸ Como muestra, la obra *Una novela francesa*, de Beigbeder, en la que el autor, a partir de un suceso autobiográfico, su encarcelamiento preventivo por consumir cocaína en la vía pública, rememora su infancia y su adolescencia.

⁴⁹ La perspectiva autobiográfica homogeneiza su obra. Ella misma afirma en una ocasión: «Ma matière, c'est mon vécu» (Entrevista con Odile Le Bihan, publicada en *Le Républicain Lorrain* (07/05/2000), cit. en Romeral, 2007: 327).

ficcional y aparecen como novelas autobiográficas, lo que le permite mantener la ambigüedad en la delimitación de lo ficcional y lo autobiográfico, lo que es prerrogativa del género autobiográfico, como señala Yushimoto: «A priori, el género de la novela autobiográfica conlleva una ambigüedad sobre la autenticidad. El autor de dicho género goza de una posición privilegiada en la creación del mundo literario, puesto que el género mismo garantiza al autor la arbitrariedad permitiéndole moverse entre el mundo real y el mundo ficticio» (Yushimoto, 2006: 125)⁵⁰. Nothomb, como Ernaux, diversifica y fragmenta su historia personal en muchas de sus obras⁵¹, hasta el punto que su obra es calificada como “hiperautobiografía” en el artículo que Héléne Jaccopard le dedica, precisamente con el título de *La biografía más grande del universo: La hiperautobiografía de Amélie Nothomb* (Jaccopard, 2004, citada en Monsó, 2009: 166). Aunque Nothomb ha difuminado las fronteras entre lo autobiográfico y lo ficticio en sus novelas, afirmando que hace «autobiografía ficticia», en lo que se refiere a *Biografía* se ha esforzado en sus declaraciones públicas en subrayar la verdad biográfica de sus experiencias narradas, fundamentalmente en lo que concierne a sus desórdenes alimentarios, que elabora literariamente en esta novela: «Todo lo que relato en este libro es cierto, pero no sé si supone una autobiografía verdadera, porque no es exhaustiva», declara Amélie Nothomb en una entrevista de promoción de *Biografía*. Al respecto, ha señalado: «Tengo la impresión de que comparto mucho de mí misma, pero muchas partes no las doy. Tengo un pudor muy hábil y me guardo muchas cosas. Hago autobiografía ficticia, lo sagrado está bien custodiado»⁵². En estas y otras entrevistas menciona el período en que, junto con su hermana, sufrió anorexia, sustancia narrativa de *Biografía*, como abordaremos en el capítulo 4.

El relato autoficcional de Millet, con mayor detalle autobiográfico, se reduce a una mirada sobre su vida sexual y desdibuja las referencias a las compañías ocasionales, que hace anónimas o genéricas, excepto a sus tres parejas estables, a las que refiere sólo con el nombre de pila, lo que la protege de causas por responsabilidad legal. Por lo autobiográfico, se inclinan, con tonalidad narrativa diversa, los relatos de Le Clézio y Beigbeder, en los que indagan el vínculo con el padre.

En España, el “desencanto” social y cultural dominante en la década de los ochenta, junto a una tendencia creciente al abandono de la literatura del compromiso

⁵⁰ En el análisis de contenidos ficcionales y biográficos de Nothomb en Japón, Yoshie Yushimoto encuentra episodios que muestran «la borrosa frontera entre lo ocurrido y lo inventado, afirmando la supremacía de la autora en la creación de la novela autobiográfica» (Yushimoto, 2006: 143).

⁵¹ Entre las novelas claramente autobiográficas, aquellas que cuentan con su nombre: los años de su infancia transcurridos en el Pekín de la China maoísta aparecen en su segunda novela, *Le sabotage amoureux* (1995), mientras los acaecidos en Japón, principalmente, y otros lugares protagonizan con posterioridad dos novelas sucesivamente publicadas: *Stupeur et tremblement* (1999) y *La métaphysique des tubes* (2000); la recreación de su infancia y adolescencia vuelve a aparecer en *Biographie de la faim* (2004).

⁵² “Amélie Nothomb: “Estamos vivos gracias a la risa””, entrevista en El País Semanal, por Miguel Mora, 24.03.2012.

y de corte realista y a la influencia de la literatura extranjera, impulsaron también una creación narrativa que muestra un mayor peso del autor/autora como personaje y del proceso metaliterario como trama, en el que las claves de intertextualidad se vuelven centrales. Susana Arroyo señala que las obras de carácter autoficcional se han multiplicado en el panorama literario español en los últimos veinte años⁵³. Del *corpus* aquí analizado destacan el carácter autoficcional de la trilogía de Enriqueta Antolín; *Soldados*, la novela de Cercas; *Ardor*, la de Muñoz Molina; y *La loca de la casa*, de Rosa Montero. Una muestra muy por debajo en número y en variantes autoficcionales de la muestra francesa también integrante del *corpus*.

En las novelas que conforman su trilogía de posguerra (*La gata con alas*, *Regiones devastadas* y *Mujer de aire*), Enriqueta Antolín se sirve de la retrospectiva como viaje interior que emprende la protagonista desde un estado actual: la mujer madura se retrotrae a episodios de su niñez o juventud para explicar, en una suerte de tránsito vital iniciático⁵⁴, la entrada en el mundo adulto (Molero de la Iglesia, 2000). Aunque no comparte nombre con la protagonista, diversas correspondencias vitales coincidentes muestran una sintonía biográfica de base entre el personaje central y la autora, que queda sostenida por una indeterminada dosis de ficcionalización en personajes e historias. Es una estrategia de ambigüedad deliberada de la autora, para evitar que quede demarcado dónde empieza la ficción y dónde la huella autobiográfica. En palabras de Alicia Molero de la Iglesia, la alteración mediante la ficcionalización de algunos acontecimientos realmente vividos «no anula un autobiografismo esencial en cuanto a reacciones, sensaciones, sentimientos y experiencias que provocaron otros similares o aproximados» (Molero de la Iglesia, 2000).

En *Soldados*, de Cercas, se ofrece la identificación nominal de autor/narrador/personaje, pero el carácter autobiográfico parece centrarse en las vicisitudes del proceso creativo, de ahí que la crítica especializada haya catalogado esa obra como

⁵³ Entre los autores y autoficciones que enumera Susana Arroyo, en una relación que sin duda es incompleta pero que resulta igualmente significativa del auge alcanzado por la autoficción en España: Juan José Millás, *Volver a casa* (1990); Luis Goytisolo, *Estatua con palomas* (1992); Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo* (1994); Marcos Ordóñez, *Una vuelta por el Rialto* (1994); J. M. Caballero Bonald, *Tiempo de guerras perdidas* (1995); Manuel Vilas, *Dos años felices* (1996); Antonio Muñoz Molina, *El dueño del secreto* (1997); Manuel Vicent, *Tranvía a la Malvarrosa* (1996); Javier Marías, *Negra espalda del tiempo* (1998); J. M. Caballero Bonald, *La costumbre de vivir* (2001); Antonio Muñoz Molina, *Sefarad* (2001); Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001); Juan Antonio Masoliver Ródenas, *La puerta del inglés* (2001); Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca* (2003); Paloma Díaz-Mas, *Como un libro cerrado* (2005); Javier Cercas, *La velocidad de la luz* (2005); Justo Navarro *Finalmusik* (2007); Vicente Verdú, *No ficción* (2008); Marta Sanz, *La lección de anatomía* (2008); Soledad Puértolas, *Cielo nocturno* (2008); Félix Romeo, *Amarillo* (2008); Juan Cruz Ruiz, *Muchas veces me pediste que te contara esos años* (2008); Marcos Giralt Torrente, *Tiempo de vida* (2010); Rafael Argullol, *Visión desde fondo del mar* (2010); Félix de Azúa, *Autobiografía sin vida* (2010) (Arroyo Redondo, 2011).

⁵⁴ La importancia del viaje (interior-introspectivo o exterior-exploratorio) en el proceso de autoconocimiento es otro elemento recurrente en la narrativa de esta autora, intensificado en sus novelas, *Caminar de noche* y *Final feliz*.

«autoficción metaliteraria» y el papel del narrador como un explícito “lector implícito”⁵⁵, o, por utilizar la terminología del crítico inglés Wayne Booth, el “autor implícito” (Booth, 1961). También en conjunto, se resalta esa dimensión metaficcional en toda la narrativa de Cercas (Lluch-Prats, 2004). Muñoz Molina rememora en *Ardor* su servicio militar obligatorio en un formato entre lo autobiográfico y lo autoficcional que revierte más en lo autobiográfico al exponer su mirada crítica sobre este procedimiento español de reclutamiento militar ya suspendido y, en general, sobre el militarismo, basándose en su experiencia (Echarri, 2003). Con esta obra, Muñoz Molina materializa una huella personal que desarrolla también en su faceta periodística, y que, como expone el profesor Pedro Ojeda, le inserta en la tradición cultural ilustrada, como escritor/intelectual que opina desde posiciones éticas, comprometidas y críticas, y que «no renuncia a un cierto grado de utopía» (Ojeda Escudero, 2002: 314).

Respecto a la obra de Rosa Montero, *La loca*, se trata de un ejercicio de autoficción en la que predomina la memoria literaria⁵⁶ pero en la que parte de un fragmento autobiográfico como marco vital que recrea con ambigüedad, ya que, por ejemplo, relata un mismo suceso de tres maneras posibles⁵⁷, sin que se llegue a saber cuál es la real y cuáles las ficticias, o se inventa una hermana, Marina, impostura que sólo son capaces de descubrir quienes sean conocedores de sus circunstancias íntimas y familiares, con lo que sitúa a la mayoría lectora en un horizonte de sospecha generalizado sobre los hechos autobiográficos que se narran. Además, ese marco experiencial, real o ficticio, en el que envuelve sus opiniones y disertaciones sobre el proceso de creación literaria, la escritura y la lectura, es decir, el tópico del «oficio de escribir», domina la intencionalidad de la autora, por lo que es posible catalogarla también como una autoficción metaliteraria⁵⁸. Como apunta Susana Arroyo sobre esta obra,

⁵⁵ A juicio de Susana Arroyo, «Cercas sólo ofrece una imagen de sí mismo como creador. En este caso, la autoficción no es propiamente una forma de autobiografía, sino un espacio propicio para la reflexión metaliteraria y la configuración de un “yo” hipotético. La aproximación a los procedimientos pragmáticos de la autobiografía ayuda a Cercas a sobrevivir en su texto como autor implícito y a cargar de ambigüedad su identificación con el narrador. *Soldados de Salamina* es, por todo ello, una muestra de autoficción limítrofe con la novela...» (Arroyo Redondo, 2011: 385).

⁵⁶ Rosa Montero vuelve a mezclar esos componentes narrativos de contenidos parciales de carácter autobiográfico enmascarados en la autoficción, con reflexiones sobre el proceso de escribir y otros asuntos y materiales literarios, con gran peso de lo intertextual, en su obra *La ridícula idea de no volver a verte* (2013).

⁵⁷ Los capítulos 3, 10 y 18 relatan tres versiones parecidas pero de diferente conclusión sobre una misma aventura amorosa: una noche romántica que la autora habría pasado junto a un famoso actor estadounidense que se encontraba rodando en Madrid. Las tres versiones de la misma historia están narradas de forma independiente, como si cada una de ellas fuera una confesión sincera y auténtica, pero no se llega a saber cuál es la verdadera, si es que alguna lo es.

⁵⁸ Ya la autora/narradora/protagonista inicia su libro con las siguientes palabras: «Llevo bastantes años tomando notas en diversos cuadernitos con la idea de hacer un libro de ensayo en torno al oficio de escribir. Lo cual es una especie de manía obsesiva para los novelistas profesionales» (*La loca*, p. 7).

es la reflexión metaliteraria la que sirve de apoyo a la autora para la narración de la vida cotidiana (Arroyo Redondo, 2011: 402 y ss.).

En cuanto a la diferenciación del uso autoficcional por sexo-género en el *corpus* analizado, es posible afirmar que, aunque diversas, las autoficciones de ellas resultan reconstrucciones autobiográficas centradas en los orígenes familiares, su infancia, relaciones afectivas, su maternidad, los conflictos y agresiones sufridas, o las circunstancias por las que se adentraron en el mundo de la escritura (Ernaux, Nothomb, Angot, Darrieussecq, Montero, Antolín). Las autoficciones de ellos son indagaciones externas a ellos, sobre personas públicas, hechos históricos, instituciones como el sistema carcelario o el ejército o miradas sociales (Carrère, Makine, Beigbeder, Cercas, Muñoz Molina). Se muestran en su vertiente más autobiográfica cuando abordan acontecimientos iniciáticos, sea para describir sus vivencias en microcosmos masculinos (Makine, Muñoz Molina), o para reafirmar el vínculo con el padre, una vez perdido el paraíso de la niñez (Le Clézio, Beigbeder). Cabe añadir, además, que ellos describen estos ejercicios narrativos con aspiraciones de objetividad, de ahí que Cercas catalogue *Soldados* como «relato real»⁵⁹, o Carrère refiera su escritura como «no ficción»⁶⁰, aunque aparezca en la portada como “novela”. En ellas, la autoficción parece ser preferentemente un desvelamiento parcial de elementos autobiográficos que conllevan algún conflicto personal, social o de género, en tanto en ellos parece ser, preferentemente, una elección que, merced al «pacto narrativo», utilizando la expresión de Pozuelo Yvancos (Pozuelo Yvancos, 1994: 228), supone un elemento de autoridad que refuerza la verosimilitud y credibilidad de lo narrado.

En resumen, en este capítulo he expuesto las bases del marco conceptual dual que encauza esta investigación. Por una parte, he realizado un recorrido por los fundamentos del marco teórico desde la Teoría Literaria, señalando los hallazgos conceptuales inscritos en diversas corrientes crítico-literarias que resultan de especial aplicación en esta investigación, en especial los provenientes de la crítica literaria feminista y la ecocrítica, sin olvidar relevantes conceptualizaciones de la narratología, la sociocrítica, la estética de la recepción y la semiótica de la cultura. Estos enfoques vertebran el análisis crítico-literario emprendido y se aplicarán de manera sistemática a lo largo de la investigación. El recorrido por la teoría y la crítica literaria feminista ha motivado que aborde también el debate en torno a la existencia de una

⁵⁹ «Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo» (*Soldados*, p. 219).

⁶⁰ Carrère en una entrevista, a la pregunta de si sus últimas obras pueden considerarse novelas o no, responde: «Por supuesto que no son novelas. He venido evitando esa definición desde hace tiempo. En Francia es habitual colocar en la portada, debajo del título del libro, una indicación que dice *roman* cuando se trata de una novela, indicación que yo he evitado de manera consciente para mis últimos tres libros. No escribo novelas y digo siempre que estos libros no son novelas». (Ver: “Contra la imaginación”, Entrevista a Emmanuel Carrère, por Diego Salazar, en *Letras Libres*, Mayo 2012).

«literatura de mujeres», así como que se postule, desde determinadas voces, con una finalidad polemizante o defensiva, la existencia de una «literatura masculina».

Por otro lado, he realizado un recorrido por los fundamentos de la teoría de género en las ciencias sociales o teoría feminista, deteniéndome de manera especial en las aportaciones del ecofeminismo crítico que elabora desde la filosofía Alicia H. Puleo. Es en este marco conceptual en el que se inscribe esta investigación, pues supone una práctica crítico-literaria en base a las principales interpelaciones a las que convoca esta corriente, sobre las que formulo las preguntas e hipótesis de investigación. Igualmente estas tematizaciones están presentes de manera permanente en el conjunto de la investigación.

También en este capítulo me adentro ya en un primer análisis literario, explorando las diferencias en cuanto a los desequilibrios en el protagonismo que autores y autoras otorgan a figuras masculinas y femeninas y las voces narrativas con que autoras y autores se expresan. He constatado en las autoras un mayor registro de personajes femeninos que, además, no menoscaban el protagonismo de los masculinos. En cuanto a los autores, he verificado su total preferencia por personajes masculinos y la restricción con que reflejan personajes femeninos, a menudo representados como figuras de fondo indiferenciadas genéricamente, como idénticas.

Respecto a las voces narrativas, tras la indagación sobre la predilección por las diversas fórmulas de focalización subjetiva de base autobiográfica (autoficción, metaficción, no-ficción, memorias parciales...), respecto a la doble comparativa que sustenta esta investigación (literatura francesa y española, autoría masculina y femenina), es posible señalar que la literatura del “yo” que subyace a la perspectiva autobiográfica o de autoficción, tiene un mayor calado en la narrativa francesa estudiada. Lo corrobora su mayor uso por autoras y autores y la mayor diversificación formal y referencial de sus textos, prueba, por otra parte, de un seguimiento de la tradición literaria francesa en cuanto a la perspectiva autobiográfica, una de cuyas variantes, la autoficción, surgió en ese contexto literario. Además, las obras analizadas desde esta focalización muestran, en el caso de las autoras francesas, un componente de expresión, reflexión, transgresión o denuncia sobre algún factor de sexo-género, es decir, anejo a su condición de mujeres, como la búsqueda de autonomía personal, la afirmación de la libertad sexual, el cuestionamiento de la maternidad socialmente construida o la denuncia de agresiones sexuales, si bien presentado desde el registro experiencial. En la narrativa francesa autobiográfica/autoficcional de autora se advierte, pues, una preferencia por la ruptura de convenciones o manifestación pública de sucesos tradicionalmente ocultos o reservados para el ámbito privado, como son el incesto, los desórdenes alimentarios, la vida sexual o las violaciones, materializando en las tramas textuales la máxima del feminismo de los setenta «lo personal es político». En el caso de las autoras españolas, hemos observado una preferencia por la novela de formación o autodescubrimiento vinculada a la búsqueda personal de la emancipación o del reconocimiento (Antolín, Montero).

Las autoficciones de los autores aparecen más vinculadas a lo público, al resultar indagaciones externas a ellos, sobre motivos referenciales muy vinculados al imaginario patriarcal, como la indagación sobre la identidad y motivaciones del asesino Romand (Carrère), sobre sucesos vinculados a la guerra civil española y sus héroes (Cercas). También se muestran en su vertiente más autobiográfica cuando abordan acontecimientos iniciáticos, sea para describir sus vivencias en microcosmos masculinos, como el servicio militar (Muñoz Molina), para reafirmar el vínculo con el padre, una vez perdido el paraíso de la niñez (Le Clézio), o para reafirmarse como *enfant terrible* de la cultura francesa (Beigbeder). Cabe añadir, además, que ellos describen estos ejercicios narrativos con aspiraciones de objetividad, de ahí que Cercas catalogue *Soldados* como «relato real», o Carrère refiera su escritura como «no ficción».

VISIONES Y VERSIONES DE LA NATURALEZA (EXTERNA) ¿DIFERENCIAS DE GÉNERO?

Los seres humanos (mujeres y hombres) somos Naturaleza y somos Cultura, pero esta visión integradora no siempre ha sido, ni es, evidente, y los textos literarios así lo reflejan y lo reconstruyen. Como los estudios antropológicos de género han demostrado (Ortner, 1997: 31), las culturas patriarcales de todos los tiempos se han servido de la función reproductora de las mujeres para asignarlas una cercanía, cuando no una identidad (el destino biológico, en la conocida expresión de Simone de Beauvoir) con la Naturaleza, especialmente la animal, frente a una asignación de lo cultural, lo civilizatorio, lo tecnológico, a los hombres. Una feminización que conllevaría una devaluación recíproca de mujeres y Naturaleza, configurando un dualismo bipolarizador generizado. Frecuentemente metaforizada como una Mujer, al igual que las mujeres son reducidas a “hembras” de la especie, con distintos grados y matices según se trate de un patriarcado fuerte, coercitivo, o débil, de consentimiento (Puleo, 1995), la Naturaleza animal y vegetal es caracterizada como fecunda, nutricia, que puede (debe) ser controlada (dominada), al servicio del disfrute o el bienestar ajeno (en general, al servicio de los seres humanos, desde las perspectiva antropocéntrica y androcéntrica, a menudo interdependientes).

Voy a aplicar al análisis del *corpus* literario objeto de esta investigación unas interpelaciones iniciales que, como expresa Alicia H. Puleo, colocan esta relación con la Naturaleza en el núcleo del debate «sobre nuestras relaciones con el medio ambiente, con los animales, con nuestros cuerpos y con nosotros mismos como organismos vivos con necesidades y límites de los que no somos totalmente conscientes» (Puleo 2011: 88). En este capítulo trataré de mostrar las diversas posiciones literarias respecto a las relaciones con el mundo natural, así como el futuro de nuestra especie, y su conexión con las relaciones de género. Es decir, analizaré la visión y la versión

de las diferentes posturas respecto a nuestro engranaje con la Naturaleza externa⁶¹, conscientes o implícitas, que abarcan desde la aceptación acrítica y repetición estereotipada de un dualismo jerarquizado y adscrito genéricamente, a la denuncia desde una ética ecológica, desvelando el uso de las perspectivas androcéntrica, especista y sus interconexiones.

2.1. Voces y protagonistas en su relación con el entorno natural

A partir de las cuatro tematizaciones propuestas desde la Ecocrítica por Buell puede valorarse el grado de compromiso ecológico de un texto literario, a saber: que el medioambiente no humano aparece como presencia que sugiere que la historia humana está ligada a la historia natural; que el interés humano no es el único interés legítimo; que se afirma la responsabilidad humana por el medioambiente, y que se encuentra implícita la idea del medioambiente como un proceso (Buell, 1995, cit. en Sanz, 2015: 293 y ss.). También señala Juan Gabriel Araya el presupuesto ecocrítico que afirma que la percepción del paisaje muestra el posicionamiento personal y cultural en torno a las relaciones ecológicas: «El hecho de construir la visión modelo de un paisaje es una manera de entender las relaciones ecológicas y una forma de producción cultural» (Araya Grandón, 2010: 39).

Iniciamos la observación del *corpus* literario explorando si las posiciones dominantes respecto al mundo natural de la llamada Modernidad están siendo revisadas, y no es posible ya mantener una fe ciega en un progreso humano basado en su dominio sin límites. ¿Cómo se representa en la ficción narrativa la relación del ser humano con el entorno natural? ¿Imaginamos una Naturaleza reducida a la condición de recursos ilimitados, subordinada al servicio humano, a los intereses explotadores de algunos grupos? ¿Pueden percibirse diferencias en esa relación atribuibles al meta-relato patriarcal?

A primera vista, el resultado de esta exploración es significativo. En la mayoría de las obras analizadas, la relación con la Naturaleza externa no ocupa un lugar explícito en la superficie de los relatos. Pareciera que vivimos a espaldas de la Naturaleza, que no preocupa ni su presente ni su futuro, que a lo sumo se concibe como un escenario estático, perenne e infinito en el que se enmarcan las peripecias humanas. A pesar de que la estética de la Naturaleza proporciona a la ética de la Naturaleza una consideración ecologista, como expone Marta Tafalla (Tafalla, 2005), en tanto que permite analizar su valor intrínseco o instrumental, lo que predomina es el olvido, la invisibilidad narrativa, algo en común con el genérico femenino o el mundo animal (no humano). Una forma de olvido que, como recuerda Marta Tafalla haciéndose eco

⁶¹ Este capítulo se complementa con el capítulo 3, en el que se analiza la relación con la Naturaleza animal no humana. En el capítulo 4 se explora la relación con nuestros cuerpos (de mujeres y de hombres) y con los diferentes constituyentes que definen nuestra Naturaleza interna.

de una reflexión de Adorno, tienen en común la Naturaleza y las mujeres y que enmascara una «forma de dominio» ya que instituye una jerarquización que legitima el orden simbólico: «Lo que ese olvido encubre es nuestra violencia contra lo olvidado» (Tafalla, 2005: 225).

En muchas ocasiones, en los relatos no sentimos ni vemos a la Naturaleza cercana, concreta, real; el relato literario refleja una concepción simbólica del paisaje, nombrado por los genéricos “árboles”, “ríos”, “montañas”, “plantas”..., sin que las voces narradoras sean capaces, en general, de concretar la referencia más allá de su expresión genérica⁶². Sólo en algunas obras aflora, casi siempre en el subtexto o en anotaciones periféricas, una llamada de atención al estado de riesgo del entorno natural y al papel humano en la degradación ambiental, como finos rayos de luz que se cuelan por las rendijas de la narrativa estudiada. Aunque estos pocos ejemplos son significativos, pues revelan que en el «horizonte de expectativas», en el sentido formulado por Jauss, de autores/autoras y público lector ya comienza estar presente alguna preocupación ecológica.

Observemos en primer lugar estas tematizaciones en algunas de las obras del *corpus* de literatura francesa analizado.

En *El testamento*, de Makine, las llanuras de Siberia en las que acontecen los veranos de la infancia del protagonista con su abuela francesa son vistas como un paraíso natural, mientras la gran ciudad bañada por el Volga, a la que el protagonista y su hermana vuelven tras las estancias estivales, simboliza la realidad extrema de la posguerra soviética, la escasez, la represión, la creación del Estado totalitario que se visualiza a partir de la construcción de grandes obras que se imponen sobre la Naturaleza, realidad que se nos traslada desde una visión androcéntrica. Observemos cómo se configura la imagen de una persona ciudadana media: «nuestro compatriota», «el hombre que triunfa sobre la naturaleza», etc. Un androcentrismo lingüístico que plasma un androcentrismo social, ya que ese modelo se basa en actividades tradicionalmente hegemónicas de los hombres (política, industria, construcción, policía...):

Porque la ciudad a la que regresábamos nada tenía en común con la silenciosa Sarana. Esa ciudad, que se extendía por las dos orillas del Volga, encarnaba, con su millón de habitantes, sus fábricas de armas, sus amplias avenidas con amplios edificios de estilo estalinista, el poderío del imperio. Una gigantesca central hidroeléctrica río abajo, un metro en construcción y un enorme puerto fluvial consolidaban a los ojos de todos la imagen de nuestro compatriota como el hombre que había triunfado sobre las fuerzas de la naturaleza... (*El testamento*, p. 56)

⁶² Es decir, los elementos naturales se nombran por sus hiperónimos (“árbol”), sin especificar mediante los hipónimos concretos los integrantes de ecosistema determinado (¿pino?, ¿roble?...).

Una realidad cruda, inhóspita..., que se torna insufrible frente a la recreación de la cultivada Francia, especie de Atlántida imaginaria cuyo territorio lo conforman la lengua y los lejanos recuerdos parisinos de la abuela Charlotte⁶³, que hacen sentirse al protagonista viviendo una vida duplicada, como un “mutante”. Es una versión del choque entre el entorno natural marco de subsistencia humana con otro entorno natural constreñido y dominado por la supremacía humana (masculina) y con la añoranza de un escenario civilizatorio imaginario reconstruido a través de huellas culturales. También se producen simbiosis sorprendentes que remiten a la percepción atemporal de la cercanía de la mujer con la Naturaleza, como puede verse en la imagen de la abuela Charlotte leyendo en las orillas del Sumra, una mujer mayor fuerte, bella, culta, una mujer que ha superado en su vida grandes violencias y dificultades, acogedora, maternal..., en quien el protagonista ve representada una fusión total con la Naturaleza, en una relación bidireccional:

Y con insólita alegría descubrí que no mediaba una estricta frontera entre el tejido floreado del vestido y la sombra moteada del sol. Los contornos de su cuerpo se perdían imperceptiblemente en la luminosidad del aire; sus ojos, cual una acuarela, se confundían con el cálido brillo del cielo, el gesto de sus dedos moviendo las páginas se entreveraba con el ondular de las largas ramas de los sauces... ¡Así pues, en esa fusión se escondía el misterio de su belleza! Sí, su rostro, su cuerpo, no se crispaban, asustados por la llegada de la vejez, sino que se impregnaban del viento soleado, de las amargas fragancias de la estepa, del frescor de los sauces. Y su presencia confería una extraña armonía a aquella extensión desierta. (*El testamento*, p. 229)

También la narrativa analizada de Michel Houellebecq (*Las partículas, La posibilidad, El mapa*) es significativa en cuanto al tratamiento de la Naturaleza externa y el sesgo de género que contiene, así como en la ideología tecnólatra que transmite. En *las partículas*, Michel Djerzinski, que ha crecido en un ambiente rural, muestra una visión utilitarista del paisaje; le gustan los paseos por el campo⁶⁴, que favorecen sus reflexiones. Percibe el medio natural como un escenario de libertad y de soledad que le garantiza el ejercicio físico (el paseo) y el ejercicio intelectual, con el aislamiento necesario para proyectar mentalmente sus disquisiciones científicas. Para su retiro profesional, mientras desarrolla sus investigaciones sobre biología molecular y clonación, elige un laboratorio en el paisaje rural costero de Irlanda, escenario que le

⁶³ «Oíamos, en nuestro balcón, ese silencio soñoliento del París inundado. El chapotear de las olas al paso de una barca, una voz apagada en el extremo de una avería sumergida. La Francia de nuestra abuela surgía de las aguas cual brumosa Atlántida» (*El testamento*, p. 27).

⁶⁴ Acerca de los relajantes paseos solitarios de nuestros protagonistas varones, es obligado señalar que, como ya señaló Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, las mujeres no disponen de la misma libertad para deambular por parajes solitarios, por la amenaza latente de agresiones sexuales que limita *de facto* su libertad de movimientos por según qué espacios y en qué horarios (Beauvoir, 1949), actuando como un «toque de queda» simbólico para las mujeres (Puleo, 1995).

proporciona el mínimo anclaje civilizatorio que necesita, antes de deshacerse voluntariamente de su componente orgánico para permanecer en su obra científica.

Las anticipaciones sugeridas en *Las partículas* respecto a una sociedad de neohumanos clónicos que han dejado atrás factores humanos dependientes en buena parte de su base material, “natural”, y generadores de infelicidad, tales como la reproducción, el amor, los afectos y vínculos, la sexualidad y otras necesidades básicamente corporales, como la alimentación (modeladas culturalmente, catalogadas como pertenecientes a la Naturaleza y adscritas genéricamente a las mujeres), tendrán su plasmación en la novela de tradición distópica, *La posibilidad*. Esta novela se ambienta en gran parte en un futuro en el que se han producido cambios planetarios determinantes, en una evolución (involutiva) que devuelve a una humanidad residual a las cavernas bajo el dominio de unos neohumanos, situación a la que se ha llegado por una histórica negligencia humana: se han sucedido fenómenos globales como un gran deshielo efecto del cambio climático, seguido de una gran desecación, etc. Los neohumanos-máquinas pensantes permanecen en colmenas tecnológicas, en tanto “fuera”, en la superficie terrestre vagabundean restos de grupos humanos “salvajes” en cavernas y carreteras demolidas. Emerge una visión de la Naturaleza degradada, desértica o, en su versión urbana, con los residuos de la civilización oxidados en las cunetas, lo que el ecocrítico Araya denomina el “anti-paisaje”: la «acuarela urbana devastada como representación de la distopía, el paisaje que no quisiéramos ver nunca» (Araya Grandón, 2010: 40).

En *El mapa* también adquiere importancia el paisaje natural, según se relata en la narración, fundamentalmente a través del seguimiento de su protagonista Jed Martin, aunque la vida natural aparece filtrada por la obra humana, como parte del control humano, como escenario mensurable. Muestra del sistemático dominio del ser humano (en realidad, varón⁶⁵) sobre la Naturaleza es la sobrevaloración del instrumento de representación, de medición, manipulación, conceptualización la correspondiente «colonización tecnológica del mundo natural y social» (Puleo, 2011: 90) y la subsiguiente infravaloración del elemento natural exento de mirada humana, como un fin en sí mismo y no como un medio, prefiriéndose desde el relato el reflejo y la recreación que permiten la experimentación humana al original, al ejemplar natural. “El mapa es más interesante que el territorio”, es el título de una de las exposiciones fotográficas del protagonista Jed Martin, artista afamado. En su última serie artística, de videogramas, sugiere que la Naturaleza toma la revancha y se impone sobre la técnica, amenazando una civilización industrial en declive. Sin embargo, puede aventurarse que lo que indudablemente revela esa proyección artística de Jed Martin, si realizamos una lectura crítica que cuestione la lectura predeterminada por el lector

⁶⁵ Perspectiva androcéntrica: aunque aparentemente se refiere a una característica propia del conjunto de la humanidad, a lo largo del relato vemos como en realidad lo sitúa en una característica masculina, atribuida a los protagonistas (varones) y sus actuaciones, descartando la participación de las mujeres, antes bien, desmarcándose de ellas.

implícito, es un temor subyacente, la percepción subjetiva de una Naturaleza desbordante como un poder superior que, si se relaja el dominio humano, puede suponer la aniquilación, dejando entrever que no hay que bajar la guardia, sino incrementar ese poder⁶⁶.

Desde la ecocrítica y la eco-poética, como señala Sanz, es importante conocer el compromiso ético del autor y su proyección en los textos de esa ecoética (Sanz, 2015). Nos preguntamos al respecto por la intencionalidad del autor, Houellebecq, si suscribe tales pensamientos y actitudes o forman parte de una estrategia narrativa para llamar la atención sobre estas temáticas. La duda se potencia porque la defensa de tales posiciones en la narrativa aquí analizada de Houellebecq toma, a veces, dimensiones casi esperpénticas, por la reducción a lo grotesco, el uso del humor, el sarcasmo, la ridiculización... Sin embargo, en este caso, puede que la duda sea menor. El autor, Michel Houellebecq, afirma que no le gusta la Naturaleza. Es conocido por su actitud provocadora y reaccionaria, que traslada a su obra⁶⁷, con afirmaciones impertinentes que le entroncan con una «literatura de la insolencia», según expresión de Pierre Jourde. Para Jourde, la “tradition de l’insolence”, es un movimiento literario híbrido que entronca a Houellebecq con Darrieussecq, Nothomb o Angot, aunque este autor aporta una impronta particular, un sesgo reaccionario: «Rien à voir avec le projet de Houellebecq, par ailleurs nettement réactionnaire» (Jourde, 2002: 218).

Si bien diferenciamos entre autor y narrador, o voz narradora, en el caso de las novelas de Houellebecq aquí analizadas y respecto a esta cuestión, es factible recurrir al concepto de «autor implícito» utilizado por el crítico inglés Wayne Booth en 1961 (Booth, 1974), por el que designaba la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Las voces narradoras en estas novelas de Houellebecq manejan los hilos del relato, como narradores heterodiegéticos, desordenan los tiempos narrativos a su voluntad y recurren a técnicas de manipulación retórica para enfatizar sus posiciones. Podemos utilizar las palabras de la semióloga Carmen Bobes Naves para describir a las voces narradoras houellebecquianas: «El narrador, esa persona ficticia, situada entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela (...) es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado» (Bobes Naves, 1998: 197).

En particular, Houellebecq, a través de sus voces narradoras, suele ironizar sobre grupos y personas ecologistas, o sobre la perspectiva ecológica, a veces como un co-

⁶⁶ Dejando conjeturar un subtexto crítico que atribuye el declive civilizatorio, entre otros aspectos, a la fragilidad de ese control, de ese orden social, debido a la presión de «grupos marginales» (como los ecologistas, entre otros) y a la debilidad de los gobiernos.

⁶⁷ Estilo provocador y reaccionario que no deja indiferente a la crítica literaria francófona. El artículo de José Domingues de Almeida (Domingues de Almeida, 2007) recoge esta recepción crítica.

mentario periférico, adscrito a esas maniobras narrativas que inducen posicionamientos ideológicos mediante un punto de vista “neutro”, que simula objetividad insertando aserciones o digresiones de carácter cientificista muy seleccionadas, de las que al público lector le resulta difícil discernir entre las fundamentadas en el conocimiento y el análisis del acervo filosófico, científico o académico y las ficticias, reductoras o manipuladoras.

Por ejemplo, en el siguiente fragmento, cuando en *Las partículas* la voz narradora –con un punto de vista androcéntrico– se propone remontarse a los orígenes familiares de la madre de ambos hermanastros, Janine/Jane, y relata la procedencia corsa de su padre, Martin Ceccaldi, aprovecha para infiltrar un juicio de valor sobre el ecologismo. El sesgo androcéntrico es evidente: para relatar «ese tipo de vida que desapareció», la voz narradora se sitúa como “uno”, claramente un varón, que caza, «folla con su mujer», etc. Otro ejemplo de «salto semántico»: se salta del uso lingüístico del masculino con pretendido valor genérico al masculino excluyente (García Meseguer, 1988):

... voy a ofrecer, para ser completo, una breve descripción sintética de ese tipo de vida: uno tiene naturaleza y aire puro, cultiva algunas parcelas (cuyo número está fijado con precisión por un estricto sistema de herencias), de vez en cuando abate un jabalí; folla como un loco, especialmente con su mujer, que da a luz a sus *hijos*⁶⁸; educa a los susodichos hijos para que ocupen su lugar en el mismo ecosistema; se pone enfermo y se acabó. (*Las partículas*, p. 25)

Uno de los poemas de Houellebecq dice: «No envidio a esos pomposos imbéciles / que se extasían ante la madriguera de un conejo / Porque la naturaleza es fea, cargante y hostil / No tiene ningún mensaje que transmitir al ser humano»⁶⁹. Una línea de pensamiento que aparece corroborada en las novelas objeto de esta investigación, de manera redundante, asegurando la primacía del ser humano (ser humano que presenta como varón⁷⁰), minimizando la importancia del mundo natural, subordinado y al servicio de los hombres, incluidas las mujeres, que forman parte del menospreciado mundo natural, y mixtificando la finalidad ecológica de personas y grupos, mediante el sarcasmo.

⁶⁸ En cursiva en el original.

⁶⁹ “Houellebecq en verso y en prosa”, *El País*, 20.09.2012. Entrevista con el autor, de J. M. Martí Fort, con motivo de la presentación en Barcelona de su obra *Poesía* (Anagrama, 2012), que compila sus cuatro anteriores libros de obra poética. En la entrevista, Houellebecq deja patente su miedo al «estado precivilizado» (Naturaleza salvaje): «... más vale un orden injusto porque el desorden es la peor de las injusticias, es la vuelta al estado precivilizado».

⁷⁰ Perspectiva androcéntrica: una «primacía humana» que se va a representar como “masculina”, al fijar las experiencias y opiniones en protagonistas masculinos y diferenciarlas de los personajes femeninos.

Igualmente, en *La posibilidad*, la voz narradora de un Daniel clónico, ya despojado de cualquier vestigio de dependencia “natural”, definitivamente neohumano, se presupone que de un nivel intelectual superior, rememora los tiempos históricos de su antecesor humano y aprovecha para insertar un comentario crítico sobre «la aparición en la Europa occidental de movimientos inspirados en una ideología de un extraño masoquismo, llamada “ecologista”, aunque solo guardara escasa relación con la ciencia del mismo nombre» (p. 410), una ideología “terminal” que interpreta como una de las formas de la humanidad de volverse sobre sí misma, y que, nuevamente, presenta de forma reduccionista y manipuladora, ocultando su dimensión de preocupación por las formas de opresión humanas, de justicia social, de género, animalista y ecológica, de sustentabilidad planetaria, de defensa de la biodiversidad..., bajo la apariencia de reivindicar “sólo” los derechos de los animales:

Esos movimientos insistían en la necesidad de “proteger” la naturaleza contra las actuaciones humanas, y abogaban por la idea de que todas las especies, con independencia de su grado de desarrollo, tenían idéntico “derecho” a la ocupación del planeta; a decir verdad, algunos seguidores de esos movimientos parecían incluso tomar sistemáticamente partido por los animales en contra del hombre, sentir más congoja ante el anuncio de la desaparición de una especie de invertebrados que ante el de una hambruna que diezmará la población de un continente. Hoy día nos resulta un tanto difícil comprender esos conceptos de “naturaleza” y de “derecho” que con tanta ligereza manejaban, y en esas ideologías terminales solo vemos uno de los indicios del deseo de la humanidad de volverse contra sí misma, de poner fin a una existencia que adivinaba inadecuada. (*La posibilidad*, pp. 410-411)

En el caso de *El mapa*, aparecen alusiones irónicas a las actuaciones de grupos ecologistas, como, por ejemplo, la denuncia de un grupo ecologista de Zúrich a la Fundación Dignitas de asistencia a una muerte digna, dado que «la cantidad de cenizas y osamentas humanas que se vertían a las aguas del lago era a su juicio excesiva y tenía el inconveniente de favorecer a una especie de carpa brasileña, recientemente llegada a Europa, en detrimento de la trucha roja y más en general de los peces autóctonos» (*El mapa*, p. 324).

En *El adversario*, el narrador (Emmanuel Carrère, el autor) destaca el origen rural del asesino impostor, quien pasa su infancia en contacto con la Naturaleza cerrada del bosque. Relata cómo, ya adulto, Romand deja transcurrir sus horas muertas, vacías de realidad, en las que simulaba estar trabajando o viajando, deambulando por los bosques del Jura. Jean-Claude Romand, el asesino, hijo de un maderero, deja constancia esforzadamente durante el juicio de su amor familiar por el bosque, según relata Carrère:

A lo largo del sumario, habla extensamente de su amor por el bosque, legado de Aimé, que consideraba cada árbol como un ser vivo y reflexionaba largo tiempo antes

de designar uno para talarlo. Como la vida de un árbol puede abarcar seis generaciones humanas, en su casa se medía por ese rasero la vida de un hombre, orgánicamente ligado a tres generaciones de antecesores y tres de descendientes. (*El adversario*, p. 47)

Obsérvese, por un lado, cómo se conectan la visión instrumental de la Naturaleza con una visión rural con reminiscencias ecológicas (el árbol es un ser vivo que tiene su ciclo diferencial de vida, según percibe el maderero que lo tala para comercializarlo como madera), y cómo se determina la medición de la vida, que, en un paso biocentrista, ya no aparece centrada solamente en la especie humana. Así, la “vida” del árbol, antes de ser reducido a madera, elemento central de subsistencia familiar, es la medida de la vida generacional. Por otro lado, es significativa la perspectiva antropocéntrica que se desvela en estas afirmaciones: prima el interés del maderero en una relación no sustentable (en tanto que tala, no poda o recolecta).

Romand no descuidará las causas defensoras de la Naturaleza: en la configuración del complejo entramado de la impostura (masculina) de la que se sirve, incluye una dimensión de persona compasiva (aparenta ser médico experto de la Organización Mundial de la Salud y se hace miembro de diversas asociaciones humanitarias), lo que no le impedirá matar a su esposa a golpes, y a su hija, a su hijo, a su madre, a su padre y al perro a tiros, además del intento frustrado de matar a su amante y del no probado, pero muy posible, asesinato de su suegro. Pero es significativo que se acoja a esa ficción de hombre con dimensión ética ecológica y animalista, lo que indica que ha calado cierta preocupación ecológica en el imaginario colectivo francés contemporáneo. Forjarse una identidad ética semejante pasa por valorar la dimensión ecológica de una sociedad que aprobaría este constituyente en sus modelos de comportamiento.

En la narrativa analizada de Amélie Nothomb, centrada en la indagación identitaria, la Naturaleza ocupa un lugar periférico, aunque puede rastrearse una tematización significativa principalmente en una de sus obras analizadas para esta investigación. En *Biografía*, la protagonista (Amélie Nothomb, la autora), informa, como elemento narrativo de entrada a su relato retrospectivo, sobre la existencia de un paraíso natural (el archipiélago Vanuatu, formado por pequeñas islas del Océano Pacífico) que resulta no serlo, por la profusión de su Naturaleza nutricia (a la que equipara con un «ama de casa»⁷¹), abundante e inagotable fuente de alimento para su población, que aparece, según relata, no sólo permanentemente saciada, sino aburrída. Aunque este paraíso saciante pronto es olvidado en el relato de Nothomb, le sirve como punto de partida, ya que establece que tal prodigalidad de abastecimiento lo ha convertido en un país pobre e indeseado, al carecer del motor principal que hace moverse a la

⁷¹ *Biografía*, p.15. Desde postulados ecofeministas se cuestiona este retorno metafórico de la naturaleza como mujer nutricia, ya que significa una vuelta al antiguo discurso patriarcal (Puleo, 2011: 45).

humanidad, según Nothomb: el hambre⁷². Obsérvese el planteamiento androcéntrico que subyace a esta reflexión, no sólo lingüístico, sino antropológico, en cuanto sitúa el trabajo desarrollado genéricamente por los hombres como motor del progreso de la humanidad.

Así, Nothomb extiende en *Biografía* un relato retrospectivo que recrea una biografía de su infancia y adolescencia en clave del “hambre”, siguiendo las escalas geográficas de su padre, diplomático belga, por Tokio, Pekín, Nueva York, Bangladesh y en relación a su conflictiva relación con la comida. Tokio, en especial un cercano y pequeño pueblo montañoso en las afueras de la metrópoli, escenario de su primera infancia, fue su primer espacio de libertad (p. 42). Amélie se escapaba de la guardería para observar el paisaje natural, «cuanto más hostil parecía el paisaje, más hermoso era» (p. 43), la contemplación de bosques, montañas, cielos y tierras no le cansaba, aspecto contemplativo que interioriza Nothomb de la cultura tradicional japonesa, caracterizada por una observación empática del paisaje natural (Yushimoto, 2006: 129)⁷³. Allí, a esa edad temprana (4-5 años), empieza su potomanía (adicción a beber agua), que alimenta física y místicamente en una fuente–santuario a la que le lleva su nodriza japonesa. Cuando abandona Japón para trasladarse a Pekín, la nostalgia por el paisaje japonés como paraíso natural, como madre (nodriza) Naturaleza, se acentúa:

Mi tierra era la de la naturaleza, las flores y los árboles, mi Japón era un montañoso jardín (...). Mi tierra estaba habitada por pájaros y monos, por peces y ardillas, cada uno libre en la fluidez de su propio espacio (...). Mi tierra era la de Nishio-san, mi madre nipona, que era todo ternura, brazos cariñosos, besos, que hablaba el japonés de las mujeres y los niños, el cual es la dulzura hecha palabra. (*Biografía*, pp. 63-64)

Pasados los tiempos de escasez, sequía, pobreza y encierro en Pekín, en Nueva York (la ciudad del exceso, como la califica), volverá a reconciliarse con una Naturaleza pródiga, especialmente en los bosques aledaños a la gran metrópoli. En esas salidas al bosque neoyorquino, descubre con gran felicidad dos grandes “placeres” que provienen del mundo natural: las salidas a caballo y la nieve, que devorará lite-

⁷² «...conviene señalar que Vanuatu no es un país rico: la riqueza es el producto de un trabajo, y el trabajo es una noción que no existe en Vanuatu (...). Así pues, lo que atrae a los depredadores de tierras no es, hablando con propiedad, los países de Jauja sino la labor que los hombres han invertido en ellos: es el resultado del hambre» (*Biografía*, p. 18).

⁷³ Afirma Yoshie Yushimoto la vinculación, que podemos denominar biocéntrica, de cada ser con la Madre Tierra, según el estudio de Lanzaco Salafranca que cita: «En esta contemplación y disfrute de la naturaleza, está caracterizada por la inmersión del sujeto como en el regazo materno, viéndose una parte integrante de la misma, exactamente igual y como uno más entre todos los seres de la Tierra» (Lanzaco Salafranca, 2003, cit. en Yushimoto, 2006: 129).

ralmente. También quedará impresionada por la inmensidad del medio Oeste norteamericano, recorrido por las solitarias carreteras secundarias, infinitud en la que apenas cabe la escala humana:

Desiertos infinitos, campos tan enormes que parecían no ser cultivados por nadie, praderas hasta perderse de vista, montañas hasta perderse de altura, puebluchos hasta perderse de humanidad, moteles habitados por zombis, árboles tan viejos que nuestra vida carecía de valor... (*Biografía*, p. 136)

En Bangladesh vuelven la escasez, la pobreza y la desigualdad, en proporciones gigantescas, aunque el estatuto diplomático de su familia le mantiene a salvo. Continúa la ambigua posición de cercanía al mundo natural si este le proporciona placer, es decir, si está a su servicio, en una percepción instrumental. Por ejemplo, para su decimosegundo cumpleaños le regalan un elefante, que se muere enseguida, tras disfrutar, con su hermana, de paseos a lomos del animal en su fiesta. El elefante se atraganta en el jardín con la manguera de regar y muere. Ella lo refiere así, relatando los hechos desde su perspectiva de manera desnuda, sin atisbo de compasión, al contrario, poniendo el énfasis en lo extravagante de una diversión de consecuencias crueles para el elefante.

Una versión de la relación armónica de un personaje con la Naturaleza se refleja en *El africano*; en ella, el narrador (el propio Jean-Marie Gustave Le Clézio) rememora la figura de su padre y su propia infancia en África. Para él, los espacios naturales de este continente, las inmensas llanuras, el desierto, los ríos, los árboles, vados, cascadas... suponen el territorio de la libertad, donde siente cómo su cuerpo, armónicamente, se integra como una parte más del paisaje. Se reconoce como cuerpo vivo a través del cual siente la inmensidad de la vida natural⁷⁴, y reconoce la singularidad y el lugar de cada cuerpo, de cada ser vivo, en ese hábitat, al que reconoce un valor intrínseco. Sin embargo, esta visión de la Naturaleza fluctúa en el relato, según refiere sus estancias sucesivas o las de su padre. Este, que protagoniza la mayor parte del relato, en una primera fase, acompañado de la madre de Le Clézio, parece integrarse (según el narrador) en una naturaleza en armonía, que llama al disfrute y a la sensualidad, inmensa, hospitalaria, sin límites. El mismo autor/narrador siente esos momentos y esos lugares como sus orígenes:

Podía parecerse a la felicidad. En esa época mi madre quedó embarazada dos veces. Los africanos tienen la costumbre de decir que los humanos no nacen el día que salen del vientre de su madre, sino en el lugar y en el instante en que son concebidos. Yo no sé nada de mi nacimiento, lo que creo es el caso de todos. Pero si entro en mí mismo, si

⁷⁴ «África era el cuerpo más que la cara. Era la violencia de las sensaciones, la violencia de los apetitos, la violencia de las estaciones...» (*El africano*, p. 17).

miro hacia el interior, percibo esa fuerza, ese hormiguear de energía, la sopa de moléculas listas para ensamblarse y formar un cuerpo. Y antes del instante de la concepción, todo lo que lo procedió, que está en la memoria de África (...). Esta memoria está unida a los lugares, a los dibujos de las montañas, al cielo de la altura y a la ligereza del aire matinal. (*El africano*, pp. 99-100)

En un segundo momento, cuando su padre y su madre están separados y en continentes distintos a consecuencia de la guerra mundial, cree entender el carácter desabrido y autoritario de su padre como resultado de asistir al lado violento de muchos de los pueblos africanos, que reviven ritos de violencia extrema, o por las duras condiciones que impone el hábitat, como cuando el padre, médico, se ve obligado a ayudar a morir a un joven enfermo de rabia. Es la cara oscura de un continente que, aunque cercano a formas de vida más naturales, contiene brutalidad y violencia.

En las novelas analizadas de Frédéric Beigbeder, la Naturaleza no ocupa un lugar sobresaliente, aunque aparezca marginalmente en algunas impresiones y pensamientos de los protagonistas. El protagonista de *Socorro*, Octave Parango, asegura amar el paisaje (como marco natural), pero este apenas ocupa un lugar residual en un relato en el que priman la indagación psicológica mediante la introspección y la retrospección, la mirada cosmopolita y los escenarios de las grandes metrópolis. Excepcionalmente, en una derivación de su monólogo o confesión, hace alusión a la preocupante situación ecológica del planeta, no tanto para comprometerse en las soluciones sino para afirmar su visión apocalíptica, que se corresponde con la situación anímica sin salida en la que se halla inmerso. Sin embargo, en ello asoma en la superficie textual un tono de alerta ecológica⁷⁵, indicativo de que el público lector francés es conocedor ya de ciertas posiciones e informaciones al respecto, que configuran unas claves icónicas de las que se sirve este autor. Y que por tanto la preocupación ecológica está inserta en el «horizonte de expectativas» del público lector, en el sentido adelantado por la Estética de la Recepción.

La novela *Tres mujeres*, de Marie NDiaye, ofrece un tratamiento de la Naturaleza más integrado que revela una percepción de su valor intrínseco: el medioambiente es una presencia y el devenir de los personajes humanos está ligado a esa presencia; el interés humano no está por encima del interés del mundo natural y/o animal. En las tres partes (relatos) que conforman la novela se detecta la huella de la relación determinante de cada protagonista con el mundo natural, a través de un sentimiento de cercanía, focalizado en la importancia narrativa reservada a alguno de sus elementos, con resonancias animistas. Cabe señalar, además, la polifonía de voces, en sentido bajtiniano, que integran la novela y que filtran, desde sus subjetividades, esta pertenencia al mundo natural.

⁷⁵ Ver, en este capítulo, epígrafe 2.2.

En la primera parte, el ceibo, un árbol grande, ocupa un papel central en la narración. Es bajo su cobijo donde Norah, la protagonista, descubre a su padre anciano ya sin la máscara del autoritarismo, como si se desnudara en una fragilidad comparable a la proveniente del ciclo de la Naturaleza⁷⁶.

En el relato de la segunda parte, el protagonista, Rudy, percibe el pulso vital del mundo vegetal, siente auténtica aflicción porque una vecina (la Menotti) ha talado varias plantas y árboles (nogal, rosales, setos, laurel...) que se encontraban en plenitud, densos, adultos. Su reacción empática ante la destrucción de la glicina recuerda la «sensibilidad por lo vivo» de la científica Barbara McClintock, que confesó su congoja «al pisar la hierba porque sabía que estaba gritando bajo sus pies» (Puleo, 2011: 62-63). Ante un último ataque contra una glicina, Rudy expresa el derecho de las plantas a una existencia autónoma, a vivir por sí mismas y no sólo al servicio de su vecina, la Menotti:

— ¡La glicina! ¡No era suya!

¿Qué no era mía? —aulló la Menotti.

—Se pertenecía... a sí misma, a todo el mundo...

Su voz se demudó, murió en medio de la incomodidad y de la conciencia de lo inútil.

Era demasiado tarde, demasiado tarde de todas formas.

¿No hubiera tenido que tratar de salvar esa glicina admirable?

¿Cómo había podido, tras haber constatado la brutalidad de la Menotti con una naturaleza que no era sino una enemiga y una amenaza de invasión, dar tranquilamente la espalda a la glicina cuya condena a muerte había salido de boca de la Menotti, secamente, al evocar esta la pesada tarea de recoger las hojas? (*Tres mujeres*, p. 172).

Es un personaje masculino en crisis de identidad, frustrado por el alejamiento del rol social que le predetermina el mandato de género, «un hombre que había perdido su categoría» (p. 97), con una enconada rivalidad hacia un personaje, Manille, que encarna el prototipo triunfador de la virilidad, que ya se ganó de niño el cariño de su madre desplazándole a él, su propio hijo, y que, sospecha, quiere robarle el amor de su esposa senegalesa Fanta. Es, por tanto, el relato subjetivo de un personaje de baja autoestima, con una autoimagen que resulta la antítesis de la masculinidad estereotipada, caracterizado por su cobardía, ya que sólo es capaz de posiciones de

⁷⁶ «Y entonces ella tuvo la certeza de que el suave olor fétido que había notado en el umbral provenía a la vez del ceibo y del cuerpo de su padre, puesto que el hombre entero se bañaba en la lenta corrupción de las flores de un amarillo anaranjado...» (*Tres mujeres*, p. 15).

poder hacia su esposa, a quien amenaza con quitarle a su hijo. Este episodio de cobardía⁷⁷ ecológica (según su autopercepción; de reacción empática y ética del cuidado hacia el medio ambiente, según esta lectura) es uno más de los relatados en un día nefasto de frustraciones, presagios, sombras, en el que recordará ser el hijo de un asesino, un padre con el que se identificaba, defensor de los animales, como si descubriese la incoherencia de respetar la vida en su extensa diversidad y sin embargo ejercer la violencia contra un ser humano concreto⁷⁸. Además, le persigue un cernícalo, que considera el espíritu vengativo de su esposa Fanta, pero que simboliza el peso de sus miedos identitarios (desde una visión de la masculinidad hegemónica tradicional), un pajarraco que le produce verdadero terror, al que finalmente deja atrás.

En el relato que conforma la tercera parte de *Tres mujeres*, la protagonista Khady, una joven viuda que es repudiada por su suegra por no tener descendencia⁷⁹, vive en un entorno hostil, y elementos naturales de inmensidad como el mar o el desierto acrecientan su vulnerabilidad. En su doble condición de mujer e inmigrante, aspira a tener una vida propia, autónoma, que le permita ser ella, lo que espera alcanzar en otro continente, con su prima Fanta, por lo que concentra sus trabajos en sobrevivir hasta lograrlo. Pero este continente “civilizado” tiene vedada la entrada, está vallado para ella. Como tantos seres vivos asimilados a un estadio natural según el modelado cultural imperativo, sobrevive si permanece tras la valla o la jaula, perece en el intento de libertad:

Soy yo, Khady Demba, pensaba de nuevo en el momento en que su cráneo golpeó contra el suelo y en el que, con los ojos abiertos de par en par, veía planear lentamente por encima de la verja un ave de alas grises, –soy yo, Khady Demba, pensó en el deslumbramiento de esa revelación, sabiendo que era ese ave y que el ave lo sabía. (*Tres mujeres*, p. 191)

⁷⁷ Su dolor por la muerte de la glicina “asesinada” (p. 173) es sincero, se desarrolla en varias páginas. Incluso cree oír los reproches de la planta: «Esos efluvios emanaban probablemente, se dijo, del pobre montón que formaban a un lado de la casa los restos de la glicina, que lanzaba sus fragancias por última vez – ¿Acaso no le decía, a su manera: “Tú no has hecho nada, intentando nada por mí, y ahora ya es demasiado tarde, pues me muero, lentamente descompuesta en mis perfumes?” Una ola de resentimiento lo ensombreció» (*Tres mujeres*, p. 179).

⁷⁸ «Él, que, pensó desbordante de asco hacia sí mismo, había llorado por la glicina masacrada, se acordó de que su padre había dado muestras de un seductor sentimentalismo por los animales, hablando, después de algunas comidas, de hacerse vegetariano, o huyendo ostensiblemente lejos de los gritos de los pollos a los que mamá retorció el cuello periódicamente en la trasera de la casa» (*Tres mujeres*, p. 195).

⁷⁹ El poder tiránico ejercido por las madres de los maridos sobre sus nueras en sociedades musulmanas es explorado en la obra de Camilla Lacoste-Dujardin, *Las madres contra las mujeres* (1993), explicable en tanto que es la madre del varón quien aporta a la relación el estatus de género.

En cuanto a la narrativa española analizada, igualmente es posible observar diversas posturas sobre el tratamiento narrativo de la Naturaleza y la relación de los seres humanos en ella y con ella. Fijémonos en Elia Barceló y su visión reconciliatoria en *El mundo*. Esta novela de anticipación plantea un dilema en torno a los límites entre la Naturaleza animal humana y no humana, cuestionando el derecho de los humanos a explotar a los animales no humanos como recursos. Además, emerge a la superficie textual la tendencia colonizadora de una humanidad que busca paraísos naturales para su servicio y que se expande en la sociedad del futuro a otros planetas, constatando implícitamente los límites del planeta Tierra, dejando por tanto ver el viaje sin retorno del actual dominio utilitarista e instrumental de la Naturaleza. Como el dilema central acerca de los límites entre humanos y no humanos, problema de ética animalista, se trata en otro epígrafe⁸⁰, centramos ahora el análisis en el tratamiento literario de la percepción de la Naturaleza y de la relación, mediada por la asignación genérica, del ser humano con ella.

Yarek, prestigioso científico xenólogo, ha sido declarado culpable de genocidio, pues en su informe sobre el paradisíaco planeta Viento habitado por buitres y otras especies animales, declaró al planeta colonizable al no tener «vida inteligente». Como consecuencia de su informe y de la colonización resultante, los peculiares buitres se suicidaron en masa, mastranto un comportamiento consciente, lo que provocó que la comunidad científica denunciara como falso e interesado el diagnóstico de Yarek y que este fuera encausado y condenado a pasar veinte años en un planeta desierto, helado y yermo. Este arranque de la trama ya muestra el valor instrumental de una Naturaleza considerada en su dimensión de escenario idílico al servicio de los seres humanos, algo que en esa sociedad corresponde a los científicos certificar, y desvela la aspiración humana a formar parte de una Naturaleza bucólica y sin degradar. Así refiere Yarek su visión del planeta Viento, que ofrece una eclosión de Naturaleza estereotipada en su versión de «primavera perpetua», un *locus amoenus* con continua explosión de hojas, flores, aguas y pájaros, inmensas praderas de hierba y grandes ríos:

Un mundo que estaba pidiendo a voces ser colonizado por humanos felices deseosos de fundar familias numerosas para que los niños corrieran libremente por sus mares de hierba infinita y volaran cometas al viento del atardecer. (*El mundo*, p. 14)

Yarek constata, con su inequívoca visión instrumental, que ha sido exiliado a un planeta “inservible”, pues no ofrece ese potencial de reserva de vida y paisaje natural-

⁸⁰ Ver capítulo 3, epígrafe 3.1.

bucólico, «estéril, sin rastro de vida vegetal de ningún tipo», desechable para los intereses humanos⁸¹. Sin embargo, una vez pasan los meses, descubre que al planeta desértico (al que ha puesto el nombre de “Yermo”) está llegando la primavera: por la ventana de su refugio ve arbolillos florecidos, pajarillos, flores, praderas, mariposas, roedores... todo un vergel: «Yermo se había convertido en un paraíso en tres semanas de tiempo real» (p. 38). Y si hay vida (natural), hay esperanza de recuperar su anterior posición. Su ordenador le confirma las mejores expectativas: «Es posible establecer un paralelismo con una zona del hemisferio norte del planeta madre» (p. 39). Además, va a encontrar una bella y pacífica especie humanoide. Yarek no cabe en sí de gozo, al pensar en el fiasco que se llevarían quienes le condenaron. En una nueva versión de la vieja metáfora de raigambre patriarcal, compara a la Naturaleza con una mujer:

Sonrió para sí mismo. Lo habían enterrado en un desierto y el desierto había florecido para él. Como una mujer a la que todos desdeñan por fría y distante y que luego se revela en la intimidad de su cuarto como una amante apasionada. ¡Idiotas! (*El mundo*, pp. 52-53)

Tras un encuentro sexual con una hembra humanoide, que él vive con vergüenza por si ha sido vigilado por sus congéneres, piensa en redimirse y recuperar el estatus perdido como científico informando de la existencia de ese vergel, dando a conocer las posibilidades de explotación colonial del redescubierto planeta, que ya considera suyo⁸². Sin embargo, más adelante, la convivencia y el afecto con esta humanoide y la hija que tienen en común, le hará cuestionarse la supremacía humana sobre esta nueva especie, que ha denominado *iloi*, extendiendo su cuestionamiento a la usual explotación del mundo natural, especies animales incluidas, universo percibido como medio al servicio de los humanos y no como fin en sí mismo, paradigma por el que se había regido anteriormente:

Imaginó por un instante sus informes llegaban a hacerse conocidos y alguien decidía que Ianus era accesible a la colonización humana. El pensamiento le dio náuseas. Los hermosos iloi lavados, perfumados y bien vestidos, se convertirían en animales de lujo, en muñecos vivientes para ricos ciudadanos ociosos, con la ventaja, además, de que su corta vida les haría enormemente deseables. Ni los más aburridos de sus conciudadanos podrían cansarse de un nuevo juguete que dura apenas unos meses. (*El mundo*, p. 97)

⁸¹ «En un estadio de desarrollo que permitía a los humanos elegir entre millares de planetas, el suyo no podía resultar menos apetecible. La abundancia había vuelto caprichosos a los seres civilizados, que ya sólo se planteaban la colonización de mundos paradisíacos» (*El mundo*, p. 22).

⁸² «...fuese cuando fuese, estuviera en condiciones de presentarse como único y absoluto especialista en un mundo que podría perfectamente ser colonizado. Su mundo. El mundo de Yarek» (*El mundo*, p. 72).

Imagina lo que podría pasar, el planeta de su exilio (al que renombra como “Ianus”) convertido en un lugar de vacaciones para grandes millonarios que invadirían los bosques y lagos, dominando a los *iloi* como criaturas subalternas reducidas a objetos de placer, creando reservas para las otras especies, hoteles subterráneos para pasar el invierno... Esa visión le produce una gran amargura. Con suerte, tardarían casi veinte años hasta que regresasen a por él pero al final, lo catalogarían como un «mundo de recreo», como «planeta colonizable». Sólo él podía hacer algo por detenerlo, ahora. «Ahora que aún era el dueño absoluto de su mundo» (p. 98).

Por otro lado, la narrativa futurista de Rosa Montero muestra la preocupación de la autora por la «justicia medioambiental» (Prádanos, 2012: 79), denunciando, además de la crisis ecológica y social en camino, que las consecuencias de esta no hacen sino agrandar las desigualdades sociales, ya que las sufren los grupos más desfavorecidos. Las alusiones a la degradación medioambiental, al cambio climático a que conduce y las consecuencias de este ya han aparecido en otras novelas de la autora, como *Temblor* o *Instrucciones para salvar el mundo*, pero *Lágrimas* es más explícita en la denuncia ecológica (Prádanos, 2012). Esta obra distópica nos sitúa en el Madrid del siglo XXII, concretamente en el año 2109. En el transcurso del siglo XXI ha sucedido, entre otros avatares, el Calentamiento Global, «que elevó dos metros el nivel de los océanos e inundó un 18% la superficie terrestre» (p. 125), uno de los factores que ha empujado a la humanidad (que convive con otros seres: los nuevos seres cyborg, los tecnohumanos, replicantes o reps, y los “otros”, alienígenas o “bichos”) a buscar planetas habitables fuera de la Tierra o a producir plataformas siderales. En la Tierra, el sistema neoliberal ha agrandado las desigualdades sociales y ha continuado la explotación ilimitada de los recursos naturales. La Naturaleza ha sido degradada hasta tal punto que elementos básicos para la supervivencia como el aire y el agua se han privatizado. La tarjeta para acceder al agua purificada se compra en el supermercado (p. 67), y la protagonista opta por duchas de vapor, dado el alto coste del agua (p. 313). En cuanto al aire, las zonas de aire purificado son un recurso escaso, al alcance sólo de los grupos privilegiados, mientras que los desfavorecidos se ven obligados a respirar el aire tóxico, contaminado, hacinados en suburbios periféricos. Acceder al aire puro gratis puede incluso formar parte de las condiciones laborales:

Por esa tortura apenas les daban unos cientos de gaias, aunque en este caso, la mujer seguramente tendría también el aire gratis. Lo cual también era importante, porque cada día había más gente que no podía seguir pagando el coste de un aire respirable y tenía que mudarse a alguna de las zonas contaminadas del planeta. En realidad, muchos morirían por conseguir esta porquería de trabajo. (*Lágrimas*, p. 40)

Los suburbios, o «zonas de Aire Cero», son derredores urbanos «hipercontaminados y marginales» habitados por los excluidos sociales, por lo que «los magistrados, como los médicos, los policías y otros profesionales socialmente necesarios, eran

destinados a los sectores de aire sucio cobrando el doble y durante un máximo de un año, para evitar repercusiones en la salud» (p. 71). Esta privatización sucedió a mediados de los sesenta del siglo XXI: «diversos países empezaron a implantar el cobro del aire y los ciudadanos con menos recursos se vieron obligados a emigrar en masa a las zonas más contaminadas» (p. 128). Reaccionando tarde y de forma débil, el gobierno ha entendido la relación entre el consumo masivo de carne a partir de las explotaciones industriales de animales y la emisión de CO₂, y lo desincentiva, «obligando a sacar una carísima licencia para comer carne» (p. 69). También las compañías petrolíferas se suman a proporcionar soluciones parciales a los problemas que han generado, como fórmulas de limpieza de imagen, y financian espacios artificiales de oxigenación, como los parques-pulmones, de árboles artificiales, más eficaces que los auténticos porque absorben más rápidamente el anhídrido carbónico (p. 73). Dada la extensión de la contaminación ambiental, surgen «inmigrantes ambientales» (Prádanos, 2012: 82), los “polillas”, que se cuelan de manera ilegal en las zonas de aire purificado propias de los más ricos, ante el miedo a las consecuencias para la salud que el aire tóxico tiene para sus hijas e hijos (p. 209).

En *Cenital*, la novela distópica de Emilio Bueso, el agotamiento de una Naturaleza sobreexplotada es el punto de partida para ofrecer el escenario narrativo de la supervivencia tras el desplome energético, ecológico y social. Cobra importancia el anti-paisaje descrito por Araya Grandón (2010), con el colapso icónico en las carreteras para escenificar la devastación producida por el cenit del petróleo: coches, en general todo tipo de vehículos, abandonados, calcinados, oxidados, en autopistas inservibles que se tornan en laberintos sin salida para los escasos supervivientes⁸³:

Camiones calcinados, motocicletas volcadas y gran cantidad de turismos. Coches abandonados a su suerte que ahora se oxidaban y pudrían en las cunetas. Los cristales agrietados, los maleteros saqueados; algunos de los motores, también. De muchos utilitarios brotaba la vegetación, enraizando en las tapicerías y alfombras del interior. En otros podían verse acomodados en los asientos todo tipo de esqueletos (...). Muchos murieron en sus coches, en los terribles atascos que se formaron alrededor de las grandes ciudades durante los días del desabastecimiento. Las ciudades se convirtieron en gigantes tumbas de acero y hormigón. Las carreteras en carriles de pánico de doble sentido en las que la gente deambulaba hasta atascarse, desfallecer o enloquecer como ratas en un laberinto. (*Cenital*, pp. 158-159)

⁸³ La carretera como escenario metafórico de la devastación de grandes ciudades e infraestructuras es tópico recurrente en las obras del subgénero distópico literario y cinematográfico, junto al fin inexorable de las *sociópolis*, como señala Gabino Ponce (Ponce Herrero 2011: 133). Ponce describe este “cinturón tóxico” característico: «El cinturón tóxico se halla formado por los restos del aparato industrial en degradación, por los cementerios (de coches y de personas), por los almacenamientos al aire libre de todo tipo de desechos, por los terraplenes y por las industrias peligrosas y contaminantes que todavía perviven» (Ponce Herrero, 2011: 149).

A la vez, *Cenital* significa un retorno a unas formas de vida cercanas a la naturaleza, aunque sea fruto de la escasez, la ausencia de infraestructuras y el retroceso civilizatorio, y manteniendo la supremacía del interés humano. Por ejemplo, la ecoaldeja se articula en torno al río: «Ahora sólo parecía importar el poblado, las tierras y el río. El río que le daba vida a todo» (p. 24). La gente se reúne en el río «para todo»: lavarse, despiojarse, hidratar semillas, lavar la ropa, rellenar recipientes... Una vuelta a la Naturaleza que parece poner a los seres humanos en su sitio, una vez que se han despojado de su arrogancia: como un elemento más del entorno natural:

Había vuelto el tiempo de las bestias. El valor en auge era la Tierra, la naturaleza, el panteísmo, lo salvaje, visto que todo lo demás se había mostrado inútil. El líder místico del poblado era Agro, el chamán, el druida. El de los milagros que daban de comer. El que hablaba de la vida y la muerte como ciclos, del día y la noche como fases. De las personas como otro elemento del medio. (*Cenital* p. 167)

Esa es la lectura que propicia la voz narradora de Destral, el lector implícito. Pero una relectura ecofeminista muestra que bajo la pátina ecológica pervive el carácter instrumental de la Naturaleza al servicio humano, según determina la élite masculina en el poder, en este caso Destral y su círculo. La vuelta a la Naturaleza que ofrece Destral a sus seguidores en la ecoaldeja no es idílica: «nosotros no ofrecemos un destino vacacional ni un retiro en las montañas. Nosotros ofrecemos sembrados, casas de paja, muchas moscas, toxoplasmosis en cada mierda de gato y dieta hipocalórica» (p. 136). Y, desde luego, la entrada a la ecoaldeja amurallada liderada por Destral es selectiva; sólo tienen un hueco quienes puedan aportar un valor añadido a la sociedad neo-rural, a juicio del propio Destral, tanto en la sostenibilidad de una comunidad basada en la autarquía como en la defensa armada de la misma:

Sólo estamos interesados en gente capaz de aportar conocimientos y habilidades valiosas... Valoramos a los artesanos capaces de desarrollar su trabajo sin tecnología moderna, a los buenos recolectores, a los profesionales de la seguridad privada capaces de defender una fortaleza sin titubear ni errar un solo disparo... (*Cenital* pp. 218–219)

2.1.1. Qué hay de nuevo en torno al dualismo generizado Naturaleza (femenina) / Cultura (masculina)

Siguiendo el hilo conductor de las reflexiones que propicia el ecofeminismo crítico, preguntamos si nuestra mirada sobre la Naturaleza tiene género: «¿Existen conexiones entre la instrumentalización extrema de la Naturaleza y la bipolarización de las identidades de sexo-género? ¿En qué medida la construcción patriarcal de las identidades condiciona la capacidad de sentir empatía y respeto hacia el mundo natural?» (Puleo, 2011: 18).

La construcción de la dualidad cuerpo/mente no es algo surgido en el siglo XX. Para explicar los orígenes míticos de la dualidad, aún no explicitada en términos de género, Olaya Fernández Guerrero se remonta a la mitología órfica, según la cual, los Titanes se enfrentaron a Zeus para hacerse con el control del Olimpo, perdiendo la batalla, pero capturaron y devoraron a uno de los hijos predilectos de Zeus, Dioniso. En vengativa respuesta, Zeus fulminó a los Titanes con su rayo todopoderoso, creando al género humano sobre sus cenizas. Este mito, puntualiza Fernández Guerrero, explica el dualismo en la concepción del ser humano; la parte titánica que corresponde al cuerpo humano es impura, material, terrenal, mientras que el alma, irrigada por Zeus, es de naturaleza divina, perfecta, inmaterial (Fernández Guerrero, 2012: 29).

La bipolarización jerarquizada y aplicada a los géneros aparece también desde la Antigüedad en los discursos mitológicos, filosóficos, religiosos y artísticos, configurando en el pensamiento occidental el dualismo Varón/Mujer como correlato de Cultura/Naturaleza, correspondiendo a la Mujer ser la expresión de la Naturaleza por cuanto su cuerpo ha sido explicado desde el determinismo biológico como dominado por procesos metabólicos que no requieren actividad consciente (Puleo, 1992: 81). De orígenes aristotélicos, esta oposición Naturaleza/Cultura vinculada a los géneros se prorroga en distintas interpretaciones filosóficas que coinciden en la asignación de la Mujer y lo Femenino como lo “natural”, lo más cercano a la Naturaleza, mientras que el Varón es lo propiamente “humano”, representando la Razón, la Cultura; en ellas, la percepción de la superioridad de la Cultura (consciencia, control) sobre la Naturaleza (inconsciencia, descontrol) explica su sujeción. Esta especialización estereotípica de los sexos-géneros se ha conformado, pues, históricamente, como un discurso legitimador de la desigualdad, propiciando diversas versiones de la oposición: Mujer/Varón, Naturaleza/Cultura, Materia/Espíritu, Cuerpo/Mente, Emoción/Razón (Puleo, 2000a).

A partir de lo que Simone de Beauvoir denominó su «destino biológico», es decir, su capacidad reproductiva, las mujeres aparecen en el relato patriarcal como lo más cercano a la Naturaleza (de la oposición Varón/Mujer), cercanía asentada mediante la funcionalidad del complejo estereotípico de género, bien desde la consideración de su emotividad e inconsciencia, bien desde la animalidad implícita (en su sexualidad o en su potencia reproductora). O como figura mediadora, que puede mostrarse de dos formas: la mediación hacia el bien, considerando que su cercanía a lo natural ofrece esperanza en un mundo agotado por la hegemonía de una racionalidad instrumental contenida en la era de la industrialización, o la mediación hacia el mal, dada su “naturaleza”, principalmente sexual, seductora y perversa (Puleo, 1992). En las siguientes líneas exploramos la representación narrativa de las primeras interpretaciones, trasladando la indagación sobre la vigencia literaria de las mujeres como mediadoras hacia el mal y sobre los discursos de la maternidad al capítulo 4.

En los textos narrativos que conforman nuestro *corpus*, podemos rastrear nuevas y variadas ediciones literarias de este antiguo discurso que vincula la cercanía de las mujeres a la Naturaleza. Un ejemplo significativo es el personaje de Martha (*Confidencia*), que procede del medio natural en libertad (la selva africana), y elige como opción vital salvadora el regreso a una Naturaleza sometida (el zoo de Middleway). Personaje itinerante, autónomo, ansía la jaula, el encierro, el sometimiento. En cambio, el regreso a una Naturaleza liberadora es culminado de manera radical por la protagonista de *Marranadas* en su metamorfosis a cerda. También las “hembras” humanoides de *El mundo* simbolizan la fusión en el imaginario patriarcal de feminidad y naturaleza.

Más frecuente es la presencia literaria del otro elemento de la bipolarización adscrita en clave de género, es decir, de la vinculación de los personajes masculinos, y del genérico masculino, como representantes de la Cultura, en evidente (o latente) oposición a lo femenino y a los personajes femeninos. Así, podemos encontrar algunos personajes masculinos simbolizados como “cultura” (esto es, presentados por su capacidad superior de crear la obra humana, de hacer, producir, gobernar..., y por los resultados: los productos tecnológicos, culturales, o de poder, de justicia...), en oposición a personajes femeninos que aparecen como “naturaleza” (esto es, reducidos a su dimensión de ser, fundamentalmente en su rol sexual, de reproducirse, de estar ahí, en el entorno marginal, familiar o sentimental, de los protagonistas masculinos...). Recordemos a Octave y otros personajes masculinos de *Socorro*, la novela de Beigbeder, capaces de reducir a las mujeres al elemento “natural” de su industria del sexo y otros productos más sofisticados (como las factorías de leche materna o de lágrimas de mujeres); los personajes masculinos de Carrère, todos grandes profesionales o figuras de autoridad, destacando el impostor investigador médico (*El adversario*); el médico padre de Le Clézio (*El africano*); el padre diplomático de Nothomb (*Biografía*); los personajes masculinos de *Marranadas*, de Darrieussecq, agentes del poder (político, económico, laboral, religioso, médico, sexual...), o, en el caso del *corpus* narrativo español, el ingeniero Destral y su círculo de allegados en *Cenital*, el científico Yarek en *El mundo*, el periodista Cercas y sus amigos escritores o excombatientes en *Soldados*, el soldado universitario de *Ardor*, de Muñoz Molina, sus compañeros y superiores del servicio militar...

En algunos casos se producen rupturas de ese discurso y son personajes femeninos quienes se presentan narrativamente como portadores de cultura, aunque en ellas no suele faltar su dimensión doméstica. Un ejemplo es Charlotte, la abuela francesa del protagonista de *El testamento*, de Makine, aunque es una visión de la cultura que puede presentarse en fusión con la Naturaleza y aparece principalmente como cuidadora del escritor en su infancia. En *Plenilunio*, de Muñoz Molina, es la maestra quien introduce al inspector en el disfrute de obras canónicas de música clásica, literatura, poesía, canciones y ritmos contemporáneos.

También en algunos cuentos de *Recuerda*, Marina Mayoral dibuja a mujeres cultas en relación con hombres incultos, animalescos, como aparecen por ejemplo, en “El buen camino”, protagonizado por una escritora-narradora y el operario que va a pintar su ático, una fuerza sexual de la naturaleza a quien la protagonista compara con King Kong. En especial, son mujeres portadoras de cultura por su oficio de escritoras, aunque casi siempre, en las obras analizadas, centran su relato en escribir sobre sí mismas y su círculo afectivo-familiar, en ejercicios autoficcionales (narradoras-escritoras autobiográficas en los relatos de Ernaux, Nothomb, Millet, Angot, Darrieussecq en *El bebé*, Enriqueta Antolín, Rosa Montero en *La loca*).

Pero es en la narrativa analizada de Houellebecq donde vamos a encontrar desarrollada la dualidad bipolarizadora y jerarquizada genéricamente, en una composición actualizada, adaptada al cambio de siglo, del hombre como paradigma de la ciencia y la cultura, desde una perspectiva androcéntrica.

. La pugna Naturaleza/Cultura en las novelas de Michel Houellebecq: el miedo a perder el dominio (masculino) sobre la Naturaleza

Tanto Michel Djerzinski (*Las partículas*) como Jed Martín (*El mapa*), se afirman como varones desde su distintivo dominio de la razón, en su valoración de la ciencia o la técnica (inclusive, la que da soporte al arte, en el caso de Jed), con una actitud de «tecnioentusiasmo ciego» (Puleo, 2002: 36), repudiando la Naturaleza y desmarcándose de las mujeres, en singular bifurcación del planteamiento conocido y que además ha propiciado fecundo tratamiento en relatos occidentales de todos los tiempos históricos. Esta versión del hombre como ser racional encuentra su cumbre en los protagonistas neohumanos de *La posibilidad*, en la que una vigésima edición clónica del Daniel protagonista originario asegura ser una versión perfeccionada de un linaje de «máquinas pensantes»⁸⁴. Una versión de la perfectibilidad humana ligada al dominio y control tecnológico sobre la Naturaleza. Es, como expuso Simone de Beauvoir, una refundación en torno al mito del *homo faber*: «El *homo faber* es desde el principio de los tiempos un inventor (...) para apropiarse de las riquezas del mundo se incauta del mundo mismo. En esta acción experimenta su poder; plantea unos fines, proyecta caminos hacia ellos, se realiza como existente» (Beauvoir, 1949: 127-128). Por eso, en esta versión de la sociedad futura de los neohumanos, estos están despojados de servidumbres ligadas a la corporalidad, lo material, lo “natural”: la necesidad de alimentarse, la reproducción, incluso la mortalidad.

De la tradición literaria en torno a la dualidad bipolarizadora en clave de género que se expresa en el hombre hacedor de civilización frente a la mujer hacedora de

⁸⁴ «La conciencia de un determinismo integral era sin duda lo que más claramente nos diferenciaba de nuestros antepasados humanos. Como ellos, no éramos sino máquinas pensantes; pero a diferencia de ellos, teníamos conciencia de ser tan sólo máquinas» (*La posibilidad*, p. 425).

naturaleza, cabe destacar en pleno siglo XX europeo la novela *Homo Faber*, del escritor suizo Max Frisch (1957)⁸⁵, que presenta notables coincidencias en cuanto a estrategias narrativas y a configuración de los personajes con las novelas analizadas de Houellebecq. En ella, el protagonista, Walter Faber, encarna la conformación de la masculinidad entendida como la primacía de la razón instrumental, desde su fe inquebrantable en la técnica como motor de precisión que mueve la sociedad, eco de la asumida «tecnificación de la vida cotidiana» (Hernández, 2002: 184), en lucha constante contra una Naturaleza impredecible que se manifiesta obstaculizando los avances tecnocientíficos, afirmándose también respecto a las mujeres y lo femenino, a quienes caracteriza como personificación de lo sentimental y emocional, con similares connotaciones de impredecibilidad y amenaza (Hernández, 2002: 188).

Pueden observarse evidentes resonancias de estos aspectos en las tres obras analizadas de Houellebecq. Otras coincidencias narrativas y formales de las novelas de Houellebecq aquí analizadas con la obra citada de Frisch y de relevancia para esta investigación son, por ejemplo, la inclusión de elementos biográficos en la ficción⁸⁶; «el recurso a las fuentes de carácter científico, extraliterario, utilizadas con el objeto de proporcionar al texto un mayor grado de exactitud, de perfección, acordes con el carácter del protagonista, que se entiende a sí mismo como el representante perfecto de la civilización técnica», en análisis de Isabel Hernández sobre el personaje de Walter Faber de Frinch (Hernández, 2002: 185). Reflexiones extensibles a los personajes Michel Djerzinski, Daniel y sus sucesivos clónicos, y Jed Martin. Otras coincidencias: la opción vital por el aislamiento, como espacio de realización de la razón de ser de la masculinidad: la razón instrumental⁸⁷ y la fascinación por la técnica (o la ciencia) que se manifiesta en el apego de los protagonistas principales a aparatos de todo tipo o formulaciones científicas. En el caso de los personajes mencionados de Houellebecq, la descripción científico-técnica ocupa importante espacio narrativo⁸⁸. En *Las partículas*, la voz narradora (posthumana) resume la confianza humana en la ciencia

⁸⁵ Max Frisch, escritor suizo en lengua alemana (1911-1991), autor de *Homo Faber* (1957).

⁸⁶ Houellebecq incluye elementos autobiográficos en *Las partículas*, por ejemplo, la infancia de los dos hermanos protagonistas con sus abuelas paternas, tras el abandono de su padre y su madre; las relaciones conflictivas con la madre, y el consiguiente vínculo afectivo con la abuela –Houellebecq toma el apellido de su propia abuela–; la estancia en internados; el retiro en la costa irlandesa, etc. En *El mapa*, Houellebecq se autoparodia al incluirse como personaje y revelando variados aspectos biográficos, en singular ejercicio de autoficción.

⁸⁷ Indica Isabel Hernández sobre Walter Faber: «Faber afirma el aislamiento total del individuo como condición *sine qua non* para la realización masculina» (Hernández, 2002: 189).

⁸⁸ Tres muestras. En *Las partículas*, por ejemplo, la constante precisión en fechas, latitudes, extensiones, precios, etc., en que se ubican espacio-temporalmente los relatos biográficos de los personajes, o las digresiones científicas (¿o pseudocientíficas?) de Michel. En *La posibilidad*, el espacio concedido a los coches del protagonista, Daniel, el Bentley Continental GT y el Mercedes 600 SL (p.118). En *El mapa*, los ejemplos son abundantes; cabe destacar, por ejemplo, la importante descripción y valoración que hace Jed de su nueva cámara de fotos Samsung modelo ZRT-AV2, cuyas mejoras y prestaciones desgana a lo largo de varias páginas (pp. 141 y ss).

y la técnica como propia de un avanzado siglo XXI en declive, tras el descrédito «del conjunto de los intelectuales de las ciencias humanas»:

Como todos los demás miembros de la sociedad, y quizá más que ellos, sólo confiaban en la ciencia; la ciencia era a sus ojos un criterio de verdad única e irrefutable. Como todos los demás miembros de la sociedad, en el fondo pensaban que la solución a cualquier problema –incluidos los problemas psicológicos, sociológicos o humanos en general– sólo podía ser una solución de orden técnico. (*Las partículas*, p. 318)

También en *La posibilidad*, un Daniel clónico, ya neohumano, caracterizado narrativamente como mente superior, salva las aportaciones tecnocientíficas como la mejor herencia de la humanidad, destacando «lo mejor que había tenido la humanidad: su ingenio tecnológico» (p. 412) sobre las otras producciones culturales, literarias, artísticas, filosóficas o teológicas, sin aportaciones relevantes para la nueva especie neohumana.

Estas novelas de Houellebecq coinciden en identificar el fin de la era tecnocrática con el fin de la humanidad, si bien podemos interpretar en *Las partículas* y en *El mapa* dos versiones del miedo a la Naturaleza que, se puede afirmar, se complementan. En ellas, los relatos culminan con unos finales narrativos de carácter futurista, de anticipación, augurando nuevas sociedades coincidentes en postular el fin del dominio de la especie humana, por lo que puede decirse que entroncan con la tradición distópica. Señala Carmen Galán, respecto a la finalidad de los escritores distópicos, que buscan «basar sus terroríficas sociedades en ideas ante las que los lectores se sienten amenazados e impedidos a resistir» (Galán Rodríguez, 2007: 117), reinterpretando un aspecto constituyente del género distópico: su carácter político y visionario. Por tanto, esta aniquilación humana presagiada en *El mapa*, introducida en *Las partículas* y culminada en *La posibilidad*, es interpretable como portadora de un subtexto de amenaza y pesimismo, además de una revelación involuntaria del carácter transitorio del especismo.

Aplicando un enfoque crítico ecofeminista, podemos preguntarnos si ese sentimiento de pérdida de la supremacía humana expuesta en *La posibilidad* y *Las partículas* (resuelta a favor de una especie neohumana que ha prescindido radicalmente de su componente “animal”), aunque se solventa a favor de neohumanos varones, no resulta especialmente sensible para el género que detenta la supremacía humana. Podemos preguntarnos también si la aniquilación del componente civilizatorio característico de las sociedades industrializadas que se relata en *El mapa* no conlleva una advertencia sobre el riesgo de cuestionar o poner límites al poder de la ciencia, la técnica, o la industria, que en esta narrativa se muestran como metáforas de una humanidad concebida, advertimos, desde un sesgo androcéntrico.

Nos preguntamos si es casual que los portadores de ese sentimiento de pérdida y declive sean, precisamente, protagonistas varones cuyos constituyentes narrativos

identitarios estén anclados en una masculinidad tradicional que pasa por un momento de crisis (la «crisis de los cuarenta», tal como se denomina en estos relatos⁸⁹). Podemos, por último, preguntarnos si es casual esta confluencia entre la postulación narrativa de una «crisis de la modernidad» desde una vivencia subjetiva de una «crisis de la masculinidad».

. *Las partículas elementales: emerge una distopía de seres post-humanos*

Las partículas se presenta como el relato que permite vislumbrar el declive de la sociedad del siglo XX (la Modernidad, en sentido amplio) y el paso a una nueva sociedad en el siglo XXI, dominada por una nueva especie, descendiente de la especie humana pero mejorada, en cuanto liberada del componente “animal” (es decir, natural), ya post-humana. Se conforma así como una nueva versión del género distópico, tradición literaria a la que rinde homenaje en la propia narración, especialmente visible en el capítulo titulado “Julian y Aldous” dedicado a los hermanos Huxley (pp. 156 y ss.). En este capítulo Michel y Bruno disertan sobre la obra *Brave New World*⁹⁰ de Aldous Huxley, una de las cumbres del género distópico. Casi en un monólogo, Bruno, que es el «hombre de letras», expone que Aldous Huxley acertó plenamente en sus “predicciones” cuando anticipa en *Brave New World* una sociedad en la que la reproducción está separada de la sexualidad, teniendo lugar en un laboratorio, y desapareciendo así los vínculos familiares, de paternidad (y maternidad, aunque este vínculo ni se menciona) y filiación. Se trata, a juicio de Bruno, de una «sociedad feliz», con «total libertad sexual»⁹¹.

Sostiene Bruno el gran acierto de Huxley al situar la «evolución de las sociedades» por la «evolución científica y tecnológica exclusivamente» (p. 158). Continúa

⁸⁹ Sobre el tratamiento narrativo de lo que se denomina en las novelas de Houellebecq y Beigbeder «crisis de los cuarenta», respecto a los hombres, ver capítulo 4, epígrafe 4.3

⁹⁰ *Brave new world (Un mundo feliz)*, novela del escritor británico Aldous Huxley (1894-1963), publicada en 1932. Considerada una anti-utopía por la sociedad futura que presenta, anticipa el desarrollo en tecnología reproductiva, en un Estado Mundial totalitario y fordista, que ha eliminado desigualdades sociales pero ha creado otras (hasta cinco castas de individuos), además de erradicar cualquier residuo de individualidad, creación cultural o artística, o crítica al sistema. Considerada una de las obras cumbres del género distópico y en general de la ciencia ficción, como ejemplo de las expectativas que sigue generando entre la opinión pública occidental y la interdiscursividad que produce en otros géneros artísticos, como el cine y la televisión, producciones entre las que destacamos *Brave New World* (USA, 1980), dirigida por Burt Brinckerhoff e interpretada por Kristoffer Tabori y Bud Cort, y *Brave New World* (USA, 1998), dirigida por Leslie Libman y Larry Williams e interpretada por Peter Gallagher y Leonard Nimoy).

⁹¹ «En todos los aspectos, control genético, libertad sexual, lucha contra el envejecimiento, cultura del ocio, *Brave New World* es para nosotros el paraíso, exactamente el mundo que estamos intentando alcanzar, hasta ahora sin éxito» (*Las partículas*, p. 158).

Bruno explicando la obra de Julian Huxley⁹², *Lo que me atrevo a pensar*, publicada un año antes que *Un mundo feliz*, en la que afirma están contenidas las ideas sobre el control genético y el «perfeccionamiento de las especies, incluida la humana» que desarrolla la novela distópica, «una meta deseable hacia la que deberíamos tender» (p. 159). Después de la guerra, Aldous Huxley se unió al movimiento hippie, lo que incita a la crítica a Bruno. Su otra novela, *La isla*, de 1962, sigue relatando Bruno en su extenso monólogo, presenta también «una civilización muy avanzada tecnológicamente y a la vez respetuosa con la naturaleza; pacífica, completamente liberada de las neurosis familiares y las inhibiciones judeocristianas» (p. 160). Y continúa en su interpretación de la obra de los hermanos Huxley ante Michel, que permanece silencioso.

Y es que Michel Djerzinski lleva años pensando que la «reproducción sexuada era, en sí misma, fuente de mutaciones deletéreas» (p. 164). Sus observaciones sobre la vida de los animales le ha hecho ver que de los machos sólo hay que esperar violencia y crueldad, en cambio, a las hembras les salva el «instinto o de amor maternal»⁹³. Interpretación que trasfiere al ámbito humano, con un falaz discurso esencialista de elogio a las mujeres y la inutilidad del ser de los hombres, en una repetición estereotípica, pensamiento bipolarizador que le mueve a tomar las primeras notas de su obra *Prolegómenos*, el antecedente inmediato de la especie post-humana del avanzado siglo XXI, uno de cuyos integrantes es la voz narradora.

En realidad, la voz narradora ya había anunciado en algún pasaje anterior su no pertenencia humana. La novela *Las partículas* se estructura como un relato retrospectivo de una voz narradora anónima y omnisciente que, a su vez, recurre a saltos temporales en la crónica de la vida de los dos hermanos protagonistas y sus entornos familiares o laborales. Se caracteriza por el simulado tono de neutralidad u objetividad con el que recubre el relato vital de los protagonistas: con digresiones filosóficas, paréntesis explicativos de carácter didáctico o cientificista, valoraciones políticas, teorías simplificadas en exceso o detalles científicos amplificadas, etc., a partir de las estrategias narrativas anteriormente señaladas, basadas fundamentalmente en la yuxtaposición, la insinuación, la capilaridad y la acumulación.

Es en el epílogo, ya abiertamente distópico, cuando se muestra que la especulación científica sobre la posibilidad de controlar el componente biológico, las partículas elementales de la materia, mediante el desarrollo tecnológico al servicio de la experimentación científica es ya una realidad. Según relata la voz narradora, la obra de Djerzinski, titulada *Prolegómenos a la duplicación científica*, encontró eco y desa-

⁹² Julian Huxley (1887-1975), biólogo y escritor británico, gran divulgador científico, fue el primer director de la UNESCO, en el período 1946-48.

⁹³ El reforzamiento de los roles de género y su contribución al imaginario patriarcal a que induce la contemplación de la mayoría de documentales sobre animales, ya ha sido señalado (Puleo, 2011: 145).

rollos ulteriores, especialmente a través de un joven investigador, Frédéric Hubczek, defensor de lo que consideraba un «cambio de paradigma»: «la humanidad debía dar nacimiento a una nueva especie, asexuada e inmortal, que habría superado la individualidad, la separación y el devenir» (p. 312). En 2029, veinte años después de la desaparición de Djerzinski y de la publicación de sus *Prolegómenos*, tuvo lugar la creación del primer ser posthumano, «la creación del primer ser, el primer representante de una nueva especie inteligente creada por el hombre a su imagen y semejanza»⁹⁴, un acontecimiento planetario que fue televisado en directo, en el que el hacedor Hubczek toma el protagonismo consiguiente, destacando en su parlamento que:

...la humanidad debía sentirse orgullosa de ser “la primera especie animal del universo conocido que había organizado por sí misma las condiciones de su propio relevo”. (*Las partículas*, p. 319)

Cincuenta años después de esa fecha, apenas quedan seres humanos, reclusos en regiones sometidas; su extinción parece inevitable. La voz narradora finaliza la novela⁹⁵ subrayando que han «roto el vínculo filial» que les unía a la humanidad. Ha contado esa historia en homenaje a «esa especie infortunada y valerosa que nos creó. Esa especie dolorosa y mezquina, apenas diferente del mono, que sin embargo tenía tantas aspiraciones nobles... (...) Este libro está dedicado al hombre» (p. 320).

El final de *Las partículas*, con el afianzamiento de esos seres neohumanos, de base tecnológica y el fracaso del humanismo del que se derivan, según la lectura predeterminada por la voz narradora (que se fusiona con la del «autor implícito»), introduce narrativamente dilemas ligados al posthumanismo, es decir, a las consecuencias para la propia Humanidad de un uso domesticador de la educación, la ciencia y la tecnología como germinadores de una era “antropotécnica” en el sentido adelantado por el filósofo alemán Peter Sloterdijk. Este filósofo, en una conferencia pronunciada en 1999, titulada “Normas para el parque humano”, definió el peso de instituciones y agencias socializadoras sostenidas desde el humanismo como la escuela, la familia, la iglesia, etc., como un conglomerado técnico de domesticación de los seres humanos (“el hombre”, según su expresión androcéntrica), sosteniendo que «esa práctica nos ha llevado a vivir en un zoológico temático lleno de animales civilizados, donde el hombre se domestica a sí mismo y trata de hacer lo mismo con los recién llegados».

⁹⁴ Lo que hace sospechar la perspectiva androcéntrica y especista de esta especie post-humana, como se desprende del relato (y punto de vista) de la voz narradora.

⁹⁵ El párrafo final contiene deudas explícitas a otras obras distópicas, como el célebre parlamento del replicante de la película *Blade runner*, película de ciencia ficción dirigida por Ridley Scott (EEUU, 1982), versión de la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), unas palabras que se reproducen en la novela *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero (2011), a la que proporciona el título.

Para Sloterdijk, el especismo, la ingeniería genética y la clonación son consecuencia inevitable del fracaso de ese humanismo colonizador. La nueva era posthumanista exige afrontar la nueva realidad biotecnológica más allá de la tradición humanística (Sloterdijk, 2000).

. El fin de la sociedad industrial como el fin del “hombre”: El temor a una Naturaleza aniquilante en *El mapa y el territorio*

En *El mapa*, el epílogo de la civilización industrial se vislumbra en la interpretación de la obra artística de carácter visionario de Jed Martin que nos ofrece la voz narradora. Las páginas finales de la novela se recrean en la última etapa creativa de Jed Martin, el fotógrafo, pintor, artista visual; la voz narradora asegura, dando crédito a la fama póstuma alcanzada, que su última obra suele interpretarse como:

...una meditación nostálgica sobre el fin de la era industrial europea, y más en general sobre el carácter perecedero y transitorio de toda la industria humana. (*El mapa*, p. 377).

Pero hay mucho más. En esa interpretación, al parecer general (“oficial”), que nos introduce la voz narradora, se percibe una batalla entre la Naturaleza y la civilización, manifestada a partir de una percepción de la Naturaleza como hábitat salvaje, hostil, que pugna por salirse de los cauces del dominio tecnocrático al que es sometida por los humanos, y que finalmente, con la pujanza desbordante de su densidad, se impone sobre las creaciones humanas y sobre los propios seres humanos.

En realidad, esta dialéctica entre Naturaleza y civilización se percibe a lo largo de toda la novela, resolviéndose en general a favor de la creación humana, tematizada en este caso en el plano instrumental (herramientas, productos, útiles...), en el plano sociolaboral (industria, oficios, profesiones...), y en el plano conceptual, de la representación (mapas, fotografías, pintura...) y sólo en el final sorpresivo, con la irrupción condensada de un «paso del tiempo» que nos sitúa a mediados del siglo XXI, parece resolverse, según presagia la obra artística de Jed Martin, a favor de una Naturaleza indómita y envolvente. Se sublima el sentimiento de pérdida del protagonista, voluntariamente aislado (levanta una verja electrificada de 3 metros en la finca de su retiro), solitario, misántropo..., de pérdida relacional y de referente, con una visión subjetiva de decadencia de la civilización, a costa de una victoria final de una solapada e insidiosa Naturaleza.

Este augurado declive de la civilización parece no existir más que en la mente del visionario protagonista, o, siguiendo la formulación de la crítica especializada en la ficción distópica (López Keller, 1991; Galán, 2007; Araya Grandón, 2010; Martín Alegre, 2010; Galdón Rodríguez, 2011), no ser más que una llamada de atención basada en la percepción amenazante de la Naturaleza (a la que hay que controlar...

suficientemente) para lograr la complicidad de la comunidad lectora y reforzar los mecanismos e instrumentos del poder humano (¿masculino?).

Asistiremos a esta dialéctica, según se nos relata en la novela, principalmente a la luz de la obra del artista Jed Martin y de su particular ideología, que conocemos mediante una voz narradora heterodiegética, omnisciente. Una voz que adopta formas aparentemente neutrales⁹⁶, al exponer datos, ideas, entradas de diccionario pseudo-enayos, valoraciones y opiniones, y que simula, en esa aspiración a la neutralidad, la objetividad propia de textos enunciativos, científicistas⁹⁷, a la vez que altera el orden cronológico del relato. Esta es otra de las características de Houellebecq, la alteración de los tiempos narrativos, el desajuste temporal con que inserta acontecimientos de los protagonistas. Las novelas comienzan *in media res* y continúan con anacronías hacia el pasado (*analepsis*, o, en términos cinematográficos, *flashback*), o hacia el futuro (*prolepsis* o *flashforward*), desórdenes temporales al servicio de la omnisciencia de las voces narradoras, que prefiguran un público lector especialmente atento o, en su defecto, confiado.

El punto de interés de Jed, tanto profesional como vital, queda explicitado en su itinerario artístico. Repasemos el hacer profesional de Jed Martin, en sentido cronológico (reconstruido). La serie fotográfica para su carpeta de admisión en Bellas Artes, titulada “Trescientas fotos de herramientas”, ya revelaba su deslumbramiento por los útiles profesionales, como si fueran “joyas”⁹⁸. Al tiempo que explicaba: «la historia de la humanidad podía en gran medida confundirse con la historia del dominio de los metales» (p. 44). Según investigadores del arte, nos señala la voz narradora en su particular retrospectiva hagiográfica, en esa etapa ya representaba algo característico del conjunto de su obra, un «homenaje al trabajo humano» (pp. 44-45). Aunque el proyecto artístico de Jed, nos dice el relato, era «hacer una descripción objetiva del mundo» (p. 45). Ello deja entrever la latencia metonímica y reduccionista de una perspectiva androcéntrica que focaliza el trabajo humano en las herramientas industriales, que intenta hacer pasar por una «descripción objetiva del mundo», ignorando en su relato, por ejemplo, el valor social del trabajo reproductivo y de cuidado que recae mayoritariamente en las mujeres.

El siguiente hito profesional, que ya le encumbra, es la exposición de fotomontajes “El mapa es más interesante que el territorio”. Patrocinada por la multinacional

⁹⁶ Constatada su “deuda” de páginas Web, como la del Ministerio de Interior o de una Web de viajes, así como de párrafos literales de la Wikipedia. Acusaciones de plagio de los administradores de Wikipedia (“Acusado de plagio el escritor francés Michel Houellebecq”, *El País*. 6.09.2010). Reconocimiento del autor de algunos “préstamos” en el final del libro, en “Agradecimientos”.

⁹⁷ Estilo que coincide con los elementos constituyentes del discurso actual del “posmachismo”, según Miguel Lorente: apariencia de cientifismo, neutralidad e interés común (Miguel Lorente Acosta, en “El posmachismo (I), Blog Autopsia. *El País*. 22.05.2013).

⁹⁸ «Presentaba tuercas, pernos y llaves inglesas como si fuesen joyas de un resplandor discreto» (*El mapa*, p. 44).

francesa de la industria automovilística Michelin, la conforman recreaciones fotográficas sobre los populares mapas de carreteras de esta compañía. Con ocasión del viaje que emprendió con su padre para asistir al entierro de su abuela, en el área de servicio de una gasolinera, Jed descubre los mapas Michelin en lo que siente como «su segunda gran revelación estética»⁹⁹. Luego se encerró en casa para dar rienda suelta a su proceso creador. Le invitaron a una exposición colectiva y envió un fotomontaje, de los ochocientos que ya había creado. Allí, además del éxito cosechado, en la fiesta de inauguración contacta con la jefa del departamento de comunicación de Michelin, Olga, que le convence para la gran exposición:

Un gran cartel obstruía la entrada de la sala, dejando al lado aberturas de dos metros donde Jed había colocado juntas una foto satélite tomada en las inmediaciones del globo de Guebwiller y la ampliación de un mapa Michelin “Departamentos” de la misma zona. El contraste era extraordinario; la foto satélite sólo mostraba una sopa de verdes más o menos uniformes sembrados de vagas manchas azules, mientras que el mapa desarrollaba una rejilla fascinante de carreteras departamentales, pintorescas, de *vistas panorámicas*, bosques, lagos y puertos de montaña. Encima de las dos ampliaciones, en letras mayúsculas negras, estaba el título de la exposición: “EL MAPA ES MÁS INTERESANTE QUE EL TERRITORIO”. (*El mapa*, pp. 71-72)

A continuación, éxito fulgurante, aspecto también recurrente de los protagonistas houellebecquianos, que consiguen encumbrarse profesionalmente en un corto espacio de tiempo, ofreciendo la imagen de que son triunfadores, talentosos, geniales, y que la sociedad meritocrática sabe reconocerlo.

En esta ocasión, en cuanto a la percepción de la Naturaleza, también Houellebecq deja clara su tesis de que «prefiere la ficción a la realidad» (Boira, 2012). Como recuerda Joseph Vincent Boira, la frase elegida como lema proviene del teórico de la semántica general Alfred Korzybski, quien pronunció la frase “*the map is not the territory*” hacia 1933, en el contexto de sus investigaciones sobre la incapacidad de conocer el mundo si no es a través de abstracciones, afirmando que la percepción de la realidad no es la realidad extensional, sino una versión de la misma (Boira, 2012). Reafirma la percepción de la Naturaleza como «extensión mensurable» que caracteriza a la Modernidad (Puleo, 2011).

Tras el éxito de la exposición y la explotación comercial de sus obras en copias mediante el comercio *on-line*, Jed Martín se pasa a la pintura y da comienzo a una serie de Retratos. Retrata una profesión, a través de un rostro (casi siempre de hom-

⁹⁹ «Era un mapa sublime. Jed, alterado, empezó a temblar delante del expositor. Nunca había contemplado un objeto tan magnífico, tan rico de emociones y de sentido, como aquel mapa Michelin a escala 1/150.000 de la Creuse, Haute-Vienne. En él se mezclaban la esencia de la modernidad, de la percepción científica y técnica del mundo, con la esencia de la vida animal» (*El mapa*, p. 47).

bres, sólo en dos casos de una mujer), aspirando a expresar la “verdad” de dicha ocupación. El objeto de su visión es por tanto, el mundo profesional. El primero que se cita con el título es el del padre de Jed, *El arquitecto Jean-Pierre Martin abandonando la dirección de su empresa* (p. 12). Antes ha referido uno, inconcluso, que tiene como sujetos a los artistas plásticos Koons y Hirts, que Jed no logra terminar de perfilar. A continuación, la voz narradora irá citándolos, diseminados por la novela, desordenados en cuanto a su creación, según los va recordando Jed: *Damián Hirst y Jeff Koons repartiéndose el mercado del arte* (p. 21), el cuadro que cerrará la serie y que tan descontento tiene a Jed. Más adelante, lo destruirá, y esto da entrada al personaje de Houellebecq (el autor)¹⁰⁰, a quien va a solicitar que le redacte la introducción al catálogo de la exposición y que, en pago o como obsequio, le hará un retrato, el último de sus retratos. *Bill Gates y Steve Jobs conversando sobre el futuro de la informática* (p. 105), y los dos primeros, *Ferdinand Desroches, carnicero caballar*, y *Claude Vorilhon, gerente de un bar-estanco* (p. 105). *Maya Dubois, asistente de telemantenimiento* (p. 106), y *Aimée, escort-girl* (p. 107), las dos únicas mujeres retratadas, en dos “oficios” estereotípicos. Así, completan la serie: *Michael Houellebecq, escritor* (p. 161), *La entrada en bolsa de la acción Beate Uhse* (p.165), *El periodista Jean-Pierre Pernaut animando una conferencia de redacción* (p. 173), *El ingeniero Ferdinand Piëch visitando los talleres de producción de Molsheim* (p. 174).

En su última etapa creativa se centra en los videogramas. Jed quiere representar que se está produciendo ya una batalla declarada entre una Naturaleza emergente que no se deja dominar, y la tendencia al dominio propia de la visión instrumental de la humanidad (masculina), que ha caracterizado toda la obra anterior de Jed, en homenaje al trabajo (masculino) en la era industrial: fotografías de herramientas, retratos de oficios y profesiones... Es una visión multidimensional de la pugna Naturaleza/Civilización, en la que el artista se muestra deslumbrado por la civilización en tanto obra humana (masculina, instrumental) aunque difuminando los sujetos concretos; así, ha versionado artísticamente objetos y herramientas, retratos de profesiones y escenarios industriales.

En la pugna, la Naturaleza salvaje va a imponerse¹⁰¹. El final de la novela adquiere una dimensión de distopía en la que la Naturaleza se toma la revancha y aniquila al ser humano, según lo representa Jed en sus videogramas:

¹⁰⁰ Interesa subrayar cómo se dota a sí mismo de prestigio con este giro de autoficción narcisista: el personaje Jed Martin recurre al gran escritor Houellebecq, que además de novelista es un “sobresaliente” ensayista sobre arte. Hay que recordar que, efectivamente, Houellebecq ha publicado ensayos sobre arte. Este recurso le permitirá integrar el prólogo del catálogo, encargado al escritor, como recurso de autoridad que certifique el alcance artístico del propio retratista, es decir, de Jed Martin.

¹⁰¹ «Aquellos colosos industriales, donde antaño se concentraba el grueso de la capacidad productiva alemana, ahora estaban herrumbrosos, medio derruidos, y las plantas colonizaban los antiguos talleres, se infiltraban entre las ruinas y las envolvían gradualmente en una selva impenetrable» (*El mapa*, p. 376).

De ahí ese sentimiento de desolación que se apodera de nosotros a medida que las representaciones de los seres humanos que habían acompañado a Jed Martin en el curso de su vida terrenal se desmigajan bajo el efecto de las intemperies y luego se descomponen y se deshacen en jirones, y que en los últimos vídeos parecen simbolizar la aniquilación generalizada de la especie humana. Se hunden, por un instante parece que se debaten hasta que las asfixian las capas superpuestas de las plantas. Después todo se clama, sólo quedan hierbas agitadas por el viento. El triunfo de la vegetación es absoluto. (*El mapa*, p. 377)

2.2. La percepción del entorno natural en la narrativa de cambio de siglo: ¿visión instrumental o ecológica?

En la tradición literaria francesa (y universal, por el alcance de su obra), encontramos precedentes de tratamiento respetuoso de la naturaleza y su valor intrínseco, en su vertiente de compromiso en la defensa del medio ambiente natural y de los seres vivos no humanos, compromiso ecoético que termina por impregnar la propia obra literaria. Es el caso de Marguerite Yourcenar. El compromiso ecológico y pro derechos de los animales de esta reconocida escritora francófona es manifiesto¹⁰², especialmente en sus ensayos críticos y en su última novela *Un homme obscur* (1982). En ella, el protagonista acaba por fundirse en la naturaleza en un retorno final, como revela la lectura ecocrítica que realiza Teo Sanz de la escritora francesa (Sanz, 2010, 2015). Como argumenta Sanz, a este posicionamiento ecocrítico debe adicionarse el eco-poético, pues «un enfoque ecocrítico de su obra revela que en la mayoría de sus creaciones siempre hay un resquicio para un compromiso real con respecto a la naturaleza y a los seres vivos, animales humanos y no humanos que la habitan. Pero, ciertamente, además de los criterios temáticos, la obra de Yourcenar nos ofrece su visión de la naturaleza a partir de una escritura con una gran fuerza estética, por lo que se podría estudiar desde la eco-poética» (Sanz, 2015: 295).

Sin embargo, las obras francesas abordadas en nuestro *corpus* no siguen el sendero ecoético y eco-poético iniciado por Yourcenar. En la narrativa francesa analizada, un ejemplo de la visión instrumental de la naturaleza como proveedora (reducida en ese caso a proveedora de comida para seres humanos) lo encontramos en esa especie de paraíso olvidado que presenta Amélie Nothomb en *Biografía* y que localiza en el archipiélago Vanuatu, desbordante fuente de alimentos para su población que, se relata, no ha conocido históricamente el hambre, circunstancia curiosamente presentada como fuente de infelicidad, de estancamiento.

¹⁰² Como ha demostrado Teo Sanz al analizar la obra y la vida de la escritora, revelando su ecoética y su eco-poética (Sanz, 1991, 2010, 2015).

Otro retorno final, sin el compromiso ecológico sino como anticipo de una Naturaleza animal (humana y no humana) en fase terminal, lo simboliza Michel Djerzinski, el protagonista de *Las partículas*. Su rastro se pierde un día de niebla en el punto más occidental de la costa irlandesa. Es dado por desaparecido al encontrarse su coche aparcado, como si el coche fuera el único testigo (metálico, industrial, no orgánico) que recuerda su existencia mortal.

Otra postura ante la Naturaleza es la de quien manifiesta una indiferencia consciente e informada de su deterioro por la sobreexplotación y negligencia humana (y que desvela un subtexto crítico de alerta ecológica), que podríamos denominar, siguiendo a Puleo, «narcisismo desesperanzado», como la que aparece en *Socorro*, de Beigbeder. En esta novela predomina una visión individualista de hedonismo radical de alguien que vive disfrutando del superlujo cosmopolita al margen del sufrimiento humano y planetario. La crítica ecológica está ausente salvo en dos momentos: uno, un breve comentario autocrítico con el que intenta subrayar la lucidez de su nihilismo: «la globalización nos convierte en tecnoconsumidores pesimistas y resignados» (p. 200); otro, cuando el narrador, Octave, acaba de esnifar cocaína y deja volar sus pensamientos, en una digresión del relato principal. Manifiesta indiferencia (que no desconocimiento) ante los problemas ecológicos que preocupan a sus congéneres¹⁰³, en un paréntesis que anticipa la autodestrucción del final del relato.

Octave Parango no ignora el riesgo planetario: el deshielo en Groenlandia, el recalentamiento de la atmósfera terrestre, el aumento del nivel de los mares, la deforestación de las selvas, la degradación de los ecosistemas, la pérdida de la biodiversidad, las emisiones de gas y el efecto invernadero, la incidencia en la salud con el aumento de cánceres por tóxicos.... Concluye: «la humanidad se está autodestruyendo», aunque él, atrapado por una deriva autodestructiva personal, no se siente concernido¹⁰⁴. Quizá esa indiferencia consciente y pesimista tenga su origen por el

¹⁰³ Además de una visibilidad mediática adquirida hace pocas décadas, la catástrofe ecológica ha sido un tema tratado en la literatura (*En la carretera*, Cormac McCarthy, 2006, versión cinematográfica *The Road*, 2009, John Hillcoat, EE.UU.) y en el cine, en películas consagradas, como *Sacrificio* (Andréi Tarkovski, Suecia 1986) y en entregas del llamado «cine de catástrofe», subgénero ramificado del cine de ciencia ficción, como *El día de mañana* (Roland Emmerich, EE.UU. 2004), etc. Igualmente, ha aparecido en la literatura española, como en la novela *Fin*, de David Monteagudo (Acantilado, 2010, versión cinematográfica, *Fin*, Jorge Torregrossa, España 2012), entre muchos ejemplos mencionables.

¹⁰⁴ «El año 2005 fue el más caluroso desde hacía doce mil años: yupi. (...) Groenlandia pierde como mínimo cien mil millones de toneladas al año. No comprendo por qué los terráqueos temen tanto que Groenlandia se derrita, que los desiertos avancen, que la atmósfera se recaliente, que el nivel de los mares se eleve o que se deforesten las selvas amazónicas: deberían alegrarse de asistir a la salvación de la Historia. Más del 60% de los ecosistemas están degradados, la mitad de las especies de peces van a desaparecer de los océanos de aquí a medio siglo. Las emisiones de gas con efecto invernadero siguen aumentando, el número de cánceres precoces y de malformaciones genéticas crece sin parar, la fertilidad disminuye: la humanidad se está autodestruyendo. El mundo toca quizás a su fin, pero no es una catástrofe, puesto que el fin es un principio. (...). Nuestro modo de vida acelera el movimiento final y los lobbies

apego de Octave al paisaje, entendido como marco pasivo en que aflora una naturaleza tranquila, hospitalaria. No ocupa mucho en la superficie textual de su relato, pero sí hay latencia de paisaje. Por ejemplo, cuando hace suya la «trinidad de Toulet»: reconoce que, como a Toulet¹⁰⁵, lo que más le gusta en el mundo son las mujeres, el alcohol y los paisajes (p. 127), dejando clara la reducción, tanto de las mujeres como de los entornos naturales, a objetos capaces de procurarle placer. Pero esas fisuras de alerta ecológica que asoman resultan indicativas de una emergente conciencia colectiva francesa en el cambio al siglo XXI¹⁰⁶ y se instalan por tanto en el «horizonte de expectativas», en sentido jaussiano, que comparten autor y público lector.

En la narrativa española encontramos también diversos enfoques aunque predomina la indiferencia y son muy pocos los textos analizados que registran alguna señal de alerta ecológica. Curiosamente son los textos distópicos los que muestran estas señales, mientras que permanecen ausentes de la narrativa realista.

En *Lágrimas*, de Rosa Montero, obra futurista contextualizada en el 2109, son muchas las alusiones a la degradación medioambiental y a la crisis ecológica y social consiguiente, como se ha señalado anteriormente. La novela relata los cambios sucedidos, apunta las responsabilidades y explora en las consecuencias para el planeta y el conjunto de seres vivos. El siglo XXI ha conocido fenómenos planetarios: calentamientos globales y sus derivaciones en oscilaciones climáticas extremas (asistiremos a una ola de frío polar en Madrid, con temperaturas de -20 grados), con deshielos polares (focalizados en la agonía y el ahogamiento de la última osa polar retransmitido por televisión al mundo pero no evitado), inundaciones, desórdenes, conflictos y migraciones económicas y ecológicas, todo concadenado, como relata el archivero e historiador Yiannis:

Aunque el calentamiento global comenzó a deshacer los casquetes polares ya en el siglo XX y el nivel del mar había ido subiendo de forma progresiva durante varias décadas, lo cierto es que sus devastadores efectos sociales parecieron estallar súbitamente en torno a 2040. (*Lágrimas*, p. 226).

En *El mundo*, la novela futurista de Elia Barceló, los límites del planeta Tierra están implícitos en el colonialismo planetario que la especie humana ha emprendido, aunque no hay menciones directas, salvo al aludir a alguna especie animal extinta,

petroleros se resisten al cambio. Quizás los presidentes del consejo de administración de las multinacionales tienen, como yo, prisa en asistir a la apoteosis final» (*Socorro*, pp. 208-209).

¹⁰⁵ Paul-Jean Toulet (1867-1920), poeta y escritor francés, autor de *Les Contrerimes* (*Contrarrimas*), una de las obras maestras de la poesía francesa.

¹⁰⁶ Tímidamente favorecida por los medios de comunicación, que, aunque esporádicamente y con tibieza, no dejan de comunicar la existencia de tales problemas. Recordemos los documentales de la televisión francesa que Marie Darrieussecq mira en la vuelta a casa tras su parto, sobre «el calentamiento del planeta en tres partes: la inversión de la corriente del Golfo, el deshielo y el metano congelado de las profundidades del océano» (*El bebé*, p. 67).

como los osos polares. Sin embargo, predomina la visión instrumental filtrada por la perspectiva del científico Yarek. *Cenital*, la novela distópica de Emilio Bueso, ofrece la visión de una naturaleza proveedora de recursos, sobre todo energéticos, ya agotada, mostrando la vuelta a una explotación sustentable de la naturaleza como estrategia de supervivencia, pero también instrumental, como se analiza a continuación.

2.2.1. El colapso ecológico y social de *Cenital* (Emilio Bueso): decrecimiento y barbarie (patriarcal)

Nos asomamos a una obra futurista que pone en el punto de mira la insostenibilidad del capitalismo neoliberal imperante. Supone un salto cualitativo importante en la narrativa analizada, en términos de alerta ecológica, pero adolece de «ceguera de género» y, lo que resulta más preocupante, contribuye al reforzar el imaginario patriarcal.

En un trabajo reciente, Alicia H. Puleo ha propuesto cinco claves para evaluar las sombras de los movimientos ecologistas, ecosocialistas y basados en el decrecimiento respecto a los intereses emancipatorio de las mujeres (Puleo, 2015a), claves que si bien van dirigidas a valorar el componente feminista de paradigmas y praxis de estos movimientos sociales citados, resultan idóneos para aplicar a textos como *Cenital*, que buscan sustentar sus mundos ficticios sobre sus postulados. Siguiendo a Puleo, interpelamos el texto de Bueso en base a las mencionadas cinco claves, a saber: si se continúa invisibilizando a las mujeres, si se pospone su emancipación en diferido, si se olvidan las aportaciones de la Ilustración igualitaria, si se defiende un multiculturalismo beato, y si el «hombre nuevo» que configura es, en realidad, una nueva forma del viejo modelo patriarcal (Puleo, 2015a: 398 y ss.).

En efecto, cabe adelantar que la obra no ofrece un simétrico reconocimiento y protagonismo de personajes masculinos y femeninos, y que las mujeres integran la mayor parte del paisaje humano invisibilizado, con lo que se comprueba la clave de «mujeres invisibles». La relegación en el acceso a los recursos de las mujeres o sus principales necesidades, entre ellas, la contracepción, remite a que una vez más se postergan sus prioridades y se desdibujan sus derechos sexuales y reproductivos («emancipación en diferido» e «Ilustración olvidada»). Por último, vemos que este texto ejemplifica como pocos el «viejo hombre nuevo», pues retoma los prototipos patriarcales del guerrero y el cazador, mientras impide a las mujeres el acceso a recursos básicos para su autonomía, en pie de igualdad. Además, esta fábula neopatriarcal refuerza la invisibilidad del cuidado tradicionalmente feminizado y sobrevalora elementos tradicionalmente masculinizados.

Para un análisis pormenorizado nuevamente partimos del ecofeminismo crítico, que presenta el debate sobre los límites del ecosistema en relación al modelo económico de la globalización neoliberal basado en el crecimiento ilimitado a costa de una

biosfera limitada. Pero que alerta, en conexión y con igual preocupación, de la probada capacidad adaptativa del patriarcado. Invita a preguntarnos si se tiene en cuenta, en preguntas y en respuestas, una dimensión ética que garantice derechos y justicia sin discriminaciones de género, de clase, de ubicación geográfica, o de especie (Puleo, 2011).

Cenital ofrece un ejemplo narrativo de un posicionamiento ecológico ecléctico, apoyado en una visión instrumental, reduccionista y autárquica que no respeta derechos humanos ni animales, sin alternativas asumibles desde la cooperación, el intercambio y el respeto a la biodiversidad, a la igualdad y a la diversidad cultural, ofreciendo un retroceso civilizatorio con un fuerte rearme patriarcal.

Luis M. Prádanos ha puesto de relieve la coincidente relevancia entre obras futuristas de la narrativa española y la emergencia de análisis ecocríticos, y señala la posible interconexión entre ambos fenómenos (Prádanos, 2012: 74), que vincula con una corriente de narrativa crítica con el capitalismo exacerbado y sus consecuencias medioambientales. Sin ánimo de exhaustividad, podemos señalar, por ejemplo, *El salario del gigante* (2011), de José Ardillo, *Oxford 7* (2011), de Pablo Tusset, *Ciudad sin estrellas* (2011) de Montse de Paz, *La zona* (2012) de Javier Negrete y Juan Miguel Aguilera, además de dos de las obras de nuestro corpus, *Lágrimas en la lluvia* (2011) de Rosa Montero, y *Cenital* (2012), de Emilio Bueso.

Aunque *Cenital* es una obra de anticipación con características propias: la sociedad futura se acerca peligrosamente a la real, tanto en la cronología como en la problemática que presenta. Publicada en 2012, se ambienta en 2014, cuando, se supone, ya ha sucedido el desplome del modelo de sociedad occidental: la crisis del capitalismo neoliberal agravada porque se ha producido lo anticipado por la teoría del «cenit del petróleo»¹⁰⁷: el agotamiento de los combustibles fósiles, en especial del petróleo, que ha desembocado en términos catastróficos en el colapso social y ecológico. Novela surgida en plena crisis y recesión española, europea y mundial, surgida de la especulación financiera, intensificada en España por el estallido de la burbuja inmobiliaria, según interpretación “oficial”. La novela ofrece otra lectura sobre la explicación hegemónica de la crisis, que habría sido causada sobre todo por el agotamiento del petróleo y de otros combustibles fósiles, con consecuencias desastrosas, en especial, la subsiguiente crisis energética, el derrumbe de una sociedad industria-

¹⁰⁷ Teoría del cenit del petróleo, también conocida como Pico de Hubbert, teoriza sobre de la tasa de agotamiento a largo plazo del petróleo, así como de otros combustibles fósiles. Predice que la producción mundial de petróleo llegará a su cenit y después declinará tan rápido como creció, debido a que es un recurso agotable. Este hecho implicaría importantes consecuencias catastróficas para los países desarrollados, que dependen del petróleo barato y abundante, especialmente para la seguridad, la producción industrial, el transporte, la agricultura, la industria química, etc. La teoría debe su nombre al geofísico M. King Hubbert, quien predijo correctamente el pico de la producción estadounidense con quince años de antelación.

lizada y la emergencia alimentaria mundial, dada la dependencia energética de la industria agroalimentaria. *Cenital* se sirve del actual contexto socioeconómico para difuminar la frontera entre la sociedad futurista que augura (y que es la característica del subgénero literario en el que se inserta esta obra) y la explotación narrativa de muchos elementos realistas que buscan subrayar el mensaje de que estamos a dos minutos de ese futuro, que ese futuro ya está aquí, con indeseadas derivaciones apocalípticas.

En pocas frases, la novela nos introduce en una ecoaldea amurallada y fuertemente armada, fundada por Destral, ciberapodo de un joven visionario que supo prever la crisis del petróleo y prepararse para sobrevivir, uniéndose a otras personas marginadas por el sistema a quienes reclutó a través de Internet. Ya no existen Estado de Derecho, ni Administraciones, infraestructuras, ciudades, gobiernos, hospitales... Sólo hay pequeñas comunidades rurales que han aprendido a ser autosuficientes, bandas de salteadores que imponen la ley del más fuerte, explotando y esclavizando a los seres más débiles que atrapan (especialmente las mujeres, estigmatizadas tradicionalmente como seres más débiles, como efecto del sexismo ideológico) e individuos solitarios que sobreviven entre ruinas, fuertemente armados, con un mercadeo rudimentario basado en el trueque.

El relato aparece fragmentado, integrando diversos materiales y planos narrativos, y alterado en cuanto al orden cronológico. Los principales elementos que, combinados, articulan la estructura narrativa son: las entradas de Destral en su blog escritas entre 2007 y 2009, alertando del amenazante cenit del petróleo y las devastadoras consecuencias ecológicas y de desabastecimiento de la población, y a la vez, intentando captar socios para su ecoaldea experimental; los acontecimientos en el “presente” de los hechos narrados, en la ecoaldea o sus inmediateces, en el 2014; los perfiles de habitantes de la ecoaldea, que sirven además para conocer la crónica de este poblado y descubrir estrategias de reciclaje y producción alternativa a pequeña escala, y que encabeza bajo las etiquetas de “historia de la ecoaldea” y el *nick* (mote, apodo en la Red) del personaje en cuestión, que desvelan además un rígido mantenimiento de la división sexual del trabajo y un reforzamiento del estatus de género; y, por último, la intercalación de una ecléctica selección de citas de procedencia diversa (pero todas de autoría masculina) que utiliza para enfatizar, con criterios de autoridad, la citada teoría del cenit o pico del petróleo y el colapso ecológico y civilizatorio que presagia esta teoría. Como formuló Lotman, cada elemento integrante en el texto se sobresemantiza por la clausura textual, por lo que este conglomerado de microtextos (escritos en el blog, narración, descripción, historias de vida, citas de autoridades económicas, políticas, voces expertas, cantantes populares...) simulan una polifonía en la que no hay disparidad de criterio sino, al contrario, unanimidad.

En este epígrafe, centramos el análisis en el colapso ecológico y social, sus causas, según la novela, y las soluciones de supervivencia y adaptación a una economía real basada en la reducción, el reciclaje y el decrecimiento que plantea, con una vuelta

a la Naturaleza desde un enfoque sustentable, presentado como una necesidad de supervivencia más que como una elección ética. Observaremos críticamente, a partir de una lectura ecofeminista, los sesgos androcéntrico y antropocéntrico a partir de los que se construye el relato, en tanto plantea una sociedad que no ha integrado ni la justicia social, ni la igualdad de género ni una ética animalista sino todo lo contrario: es una sociedad que se ha reinstalado en la barbarie, la insolidaridad, la explotación de animales y humanos, que invisibiliza el trabajo de reproducción social y de manera especial, inferioriza o invisibiliza a las mujeres.

Cenital comienza, *in media res*, introduciéndonos en una realidad social caótica, en la que «la pesadilla es real», una pesadilla que supo anticipar «un hombre excepcional» un día de 2007 en que tuvo un despertar, que desde entonces se preparó para afrontar ese nuevo tiempo, guiando y procurando la supervivencia a su pequeña comunidad y que por eso es su líder («líder tribal»). Todo el relato de la voz narradora está entreverado de un sesgo androcéntrico¹⁰⁸, latente o explícito, que alimenta la configuración narrativa de un mesianismo estereotipado, acartonado, ligado a los constituyentes de masculinidad tradicional del protagonista. Así comienza la narración:

Toda revolución comienza con el sueño de un hombre corriente. Todo hombre corriente despierta a menudo de una pesadilla.

Esta es la historia de un hombre excepcional, de su sueño. De su pesadilla.

De su fortaleza.

Comienza con un despertar. Con el día en que Destral abre los ojos y descubre que la pesadilla es real. (*Cenital*, p. 9)

Destral es un joven ingeniero¹⁰⁹ becario de la Agencia Estatal española que le encomienda labores de espionaje a través de satélites, y que se ve a sí mismo como un «ángel geoestacionario». Se da cuenta de que la pesadilla es real cuando sucede un gran apagón en Norteamérica.

Respecto a las causas de la debacle, ya el título de la novela anuncia el posicionamiento: la teoría del cenit del petróleo. Además, como se explicaba, se utilizará como *cortinillas* de los episodios de la narración una selección ecléctica de citas¹¹⁰

¹⁰⁸ Observemos el sesgo androcéntrico de la voz narradora, el protagonista Destral: «Lo mismo podría pasar que tras la cortina no hubiera absolutamente ningún hombre fuerte. Que, al otro lado de los hilos, no hubiera un titiritero. Que todos los ricos estuvieran en quiebra de tanto enriquecerse. Que, en este enorme Titanic en el que nos hemos montado, ya no anduviera nadie al timón; que los marineros y el capitán hubieran abandonado la nave hace tiempo...» (*Cenital*, p. 10).

¹⁰⁹ Como el autor, Emilio Bueso. Es paradigmático también que para esta distopía neopatriarcal se elija el protagonismo ficcional de los hombres de ciencia y tecnología (como Houellebecq).

¹¹⁰ La mayoría de estas citas provienen de sitios Web de Internet dedicados a esta teoría del Cenit o Pico de petróleo, como la Web http://es.wikiquote.org/wiki/Pico_del_petr%C3%B3leo, en la que aparecen las

que corroboran desde distintas voces (todas masculinas), registros y enfoques la profecía catastrofista que postula esta teoría y que resumimos a continuación. El desabastecimiento de alimentos y agua de la población a escala mundial, causando hambre y sed en dimensiones planetarias, además del apagón energético (Guy McPherson). El problema de superpoblación mundial que ha de afrontarse, como efecto secundario de la era del petróleo (James Howard Kunstler). El año 2008 como el momento en que tanto el mercado como la “Madre Naturaleza” señalaron la imposibilidad de seguir asumiendo un crecimiento ilimitado (Thomas Friedman). La caída de la población mundial a porcentajes de supervivencia, recluida en “oasis” agrícolas y dejando desiertas las metrópolis (Paul Thomson). El carácter irreversible del cenit del petróleo y sus efectos devastadores (Richard Heinberg). La lucha por la supervivencia resultante (Pedro A. Prieto). El escenario apocalíptico que cabe esperar (Deutsche Bank, *Posibilidades energéticas tras la era del petróleo*). Las guerras, el desabastecimiento y la pobreza de una sociedad industrializada que ha perdido el motor del combustible (Paul Salopek). Y otras, insistentes sobre el cenit del petróleo y sus resultados, de fuentes y personajes como el rapero Ali G., la película *Mad Max*, el grupo de rock Siniestro Total, escritores de culto en el género distópico como H. G. Wells y Aldous Huxley, el humorista José Luis Coll y el escritor y periodista también valenciano Manuel Vincent. Citas de “autoridades”, iconos culturales de referencia, amigos y/o paisanos del autor, convergen en sobresemantizar la sensación de realismo de la catástrofe anunciada.

Por si fuera poco tal acumulación, también, desde la narración, de forma explícita, con las “soflamas”¹¹¹ o entradas en el blog, el personaje “fundador”, Destral ha alertado de las causas. En su primera entrada, fechada en 2008, ya da cuenta de su pesimismo sobre el futuro de la humanidad¹¹². Elige una comunicación directa, de tú a tú («quien quiera que seas»), como un intercambio informal entre colegas, dirigiéndose a un potencial público de seguidores, a quienes alerta de la manipulación que se esconde tras la llamada crisis financiera cuando en realidad se trata del agotamiento del petróleo, así como el caos subsiguiente que se generará tanto en términos económicos como sociales, con fenómenos globales como desertificaciones, plagas, contaminación de acuíferos y la consiguiente catástrofe malthusiana, recomendando el

de James Howard Kunstler, Paul Salopek, Richard Heinberg, la del Informe del Deutsche Bank...; es mencionable este recurso de obtención de fuentes a través de las redes sociales porque observamos que, con frecuencia, ellas son acusadas de plagio, en cambio con ellos la crítica es más benevolente y pasa por alto estos “préstamos” extraliterarios.

¹¹¹ Así califica Destral, retrospectivamente, sus escritos en el blog, cuando rememora los inicios de “todo” desde su posición actual de líder indiscutible de “su” ecoaldea: «comunicados (...), soflamas (...), discursitos (...) plagados de frases lapidarias y sentenciosas que había estado repitiendo durante aquellos meses y que ahora ya solían oírse cada dos por tres en las bocas de la gente de la ecoaldea. De la gente de *su* ecoaldea» (*Cenital*, p. 21).

¹¹² “La humanidad es una bicicleta sin frenos sobre la que pedalea cuesta abajo un niño lelo” (*Cenital*, p.17).

acopio de agua y alimentos. En su segunda entrada (“Crudo”) vuelve a insistir sobre el agotamiento de las reservas del petróleo, lo que «podría perfectamente devolvemos a las cavernas» (p. 32), ya que «comemos petróleo. Toda nuestra infraestructura agraria lo hace» (p. 33). Con la caída de la industria agroalimentaria, se hace evidente la imposibilidad de alimentar a una población mundial que ha crecido a un ritmo insostenible¹¹³. Destral opta por una salida que combina el individualismo con la interdependencia, hace un llamamiento selectivo: «Escríbeme. Sal de ahí. Huyamos (...). Podríamos sobrevivir» (p. 35).

Destral persiste, en sucesivos escritos en el blog, combinando la advertencia visionaria, el sistemático sesgo androcéntrico y los reclamos a unirse a él como única fórmula de supervivencia. En la tercera (“Seguridad”) alerta sobre el espejismo de la seguridad en que se instala la gente corriente, al delegar crédulamente en sus gobiernos, enfatizando que él ofrece una solución de unos pocos «hombres libres» al margen del sistema, que es la única salida¹¹⁴. Dedicla la siguiente entrada (“Fe”) a cuestionar la igualdad de oportunidades que preconizan los Estados occidentales, aunque con su característica ceguera de género, en el repertorio de preguntas retóricas que intercala con esta finalidad no incluye ninguna que haga pensar que tiene en consideración la persistencia de desigualdades *de facto* entre mujeres y hombres o algo que se le aproxime¹¹⁵.

Aunque no constan réplicas explícitas de otros internautas, Destral integra en sus siguientes entradas respuestas o contra argumentaciones a objeciones implícitas: en “Pascua” responde a las acusaciones de apocalíptico y catastrofista, aportando el ejemplo de la civilización perdida de la isla de Pascua, siempre bajo el prisma androcéntrico, ya que «Desde que el hombre es hombre, muchos pueblos han desaparecido» (p. 109). El retroceso civilizatorio de la isla de Pascua es puesto como ejemplo de una explotación acelerada de los «recursos naturales». En la entrada (“Termodinámica”), Destral sigue intentando convencer de que «va a producirse un colapso

¹¹³ Como ha sido señalado, la preocupación por la superpoblación mundial y los problemas de todo tipo que ello presenta, es un tema central ecológico que desde un planteamiento feminista debe ser abordado teniendo en cuenta los derechos reproductivos de las mujeres y las medidas de control de natalidad que las diferentes sociedades adoptan.

¹¹⁴ “Nosotros somos apenas media docena de individuos libres, quizá pronto seamos los primeros hombres libres de la era postindustrial. Estamos preparándonos para construir nuestra propia comunidad al margen de la economía de mercado, al margen de la dinámica energética actual” (*Cenital*, p. 49).

¹¹⁵ «¿Queréis crear, pongamos, en el paradigma de la igualdad entre los ciudadanos? ¿Son iguales ante la ley dos fulanos que no pueden pagarse el mismo bufete? ¿Son iguales ante el mercado laboral dos trabajadores que provienen de sistemas educativos diametralmente opuestos? ¿Son iguales ante el doctor dos enfermos independientemente del centro de salud del que provengan? Si todos tenemos las mismas oportunidades, ¿Cómo es que los hijos de los ricos siguen siendo ricos?», y así, hasta seis preguntas retóricas más (*Cenital*, pp. 55-56).

general de la economía internacional a corto plazo» (p. 143), derivado de una «civilización insostenible» basada en la premisa del «permanente crecimiento», mostrando un nuevo ejemplo de mesianismo androcéntrico:

...para los hombres como yo, lo de que toda esta fiesta se va a terminar algún día de estos resulta tan obvio como que dos más dos son cuatro. (*Cenital* p.145)

Le sigue un ejemplo a pequeña escala: “Nauru”, el «país que se suicidó» (p.171), como metáfora del devenir del sistema neoliberal. Nauru, un pequeño país de Oceanía, muy rico en fosfatos naturales producto de los yacimientos de excrementos de aves marinas. Una vez sobreexplotados y agotados sus yacimientos de fertilizantes naturales en el albor del 2000, Nauru se “reinventó” como paraíso fiscal. En el presente que relata Destral, «el que fuera exportador de fertilizantes a gran escala carece de suelo fértil sobre el que cultivar apenas nada. No tiene ni para alimentar a sus ciudadanos» (p. 171) y se caracteriza por ser una sociedad egoísta, insolidaria, enloquecida por la vorágine consumista. Destral cierra su blog en 2009. Sus últimas entradas (“Dinamita” y “Epitafio”), además de subrayar por enésima vez la catástrofe anunciada de la sociedad industrializada, revelan el cariz mesiánico e individualista de su alternativa: bajo una máscara de decrecimiento defensivo y retorno a la Naturaleza, lo que bosqueja Destral es una pequeña comunidad autosuficiente, amurallada, selectiva, armada, en la que él es el líder indiscutible.

La novela disemina temáticamente la apuesta por un modelo alternativo a la sociedad industrializada, lo que, además de las soflamas explícitas de Destral en el blog y las redundantes citas, aparece de manera recurrente en la narración, tanto cuando se hace historia de la ecoaldea a través de breves semblanzas de sus personajes principales como cuando se desarrolla la acción central en torno al ataque de una comunidad de saqueadores, parásita, caníbal y violenta, liderada por Máximo, que bajo la tapadera de un circo esclaviza a seres humanos para suministro de carne. Por ejemplo, Destral señala algo de lo superfluo de la sociedad de consumo: «Había muchas cosas que ya no importaban. Que habían sido dejadas atrás, como los empleos, los relojes de pulsera, las cuentas bancarias, la publicidad, la contracepción, los fines de semana y las alergias» (p. 24). En esta relación se incluye la contracepción, lo que revela un sesgo de género importante. Una transición que se resume en una frase, expresada con el habitual sesgo androcéntrico: «El hombre ha pasado de ser un consumidor a ser un arqueólogo. El mundo ha dejado de ser un inmenso centro comercial para convertirse en un puto desguace» (p. 139). Algunos de los habitantes de *Cenital* han sido llevados a la fuerza por Destral (como Miguel, ex agente inmobiliario, hipnotizado y llevado allí contra su voluntad). Precisamente Miguel (Miguel en su *nick*) simboliza en el relato la burbuja inmobiliaria, el tipo de persona sin escrúpulos ni conciencia ecológica.

Pero es en el combate de Destral y Máximo por el liderazgo de los grupos supervivientes donde se encuadra narrativamente la pugna por dos modelos vertebrados en base a sociedades de explotación sin límites o decrecimiento. Máximo tiene a seres humanos destinados para el consumo de carne, enjaulados. Una radicalización de la antigua actitud depredadora del ser humano, como señala Máximo: «¡Tomamos lo que queremos de la tierra, como siempre ha hecho el hombre!» (p. 260), a lo que Destral le rebate: «Vosotros sois un pueblo con una economía basada en el perpetuo consumo, otra civilización insostenible que sólo puede durar mientras dure la fiesta (...) ¡lo de vuestro circo es la última hipoteca basura!» (p. 260). Ambas voces, la del consumismo depredador de Máximo y la del decrecimiento autárquico de Destral presentan derivas patriarcales inadvertidas para la voz narradora. Una lectura ecofeminista de base crítica permite detectarlas.

2.3. Estereotipos y mitos literarios en relación con la Naturaleza

Como se ha observado, la Naturaleza, tradicionalmente caracterizada como Mujer, comparte los discursos articuladores de la desigualdad, que también se contienen en la narrativa estudiada: el discurso esencialista de la excelencia basado en el rol de género, al que se presupone, en tanto Madre Tierra/madre nutricia, un sentimiento de respeto y una actitud de no agresión no siempre confirmado. Como hemos observado anteriormente, predomina la invisibilidad (una Naturaleza “olvidada”), y cuando aparece, predomina una visión instrumental y sesgada por una perspectiva androcéntrica y antropocéntrica. Abundan los estereotipos denigrantes (madrstra, puta...) y sus respectivas extensiones metafóricas.

Por otro lado, como se ha referido, emerge minoritariamente una caracterización rupturista, novedosa, que refleja consideración por el mundo natural, vegetal y animal, como dimensión de vida sensitiva, y que alerta sobre los riesgos de una concepción instrumental que reduce la vida natural a yacimiento de recursos explotables.

En *El testamento*, de Makine, es en los recordados poemas de la infancia donde la nostalgia por una «tierra virgen y pura», de «alma fecunda» (p. 51). Resulta significativo que aún perdure la representación de una naturaleza abundante que resulta ser «la única ama de casa» en una nueva versión de la vieja imagen de la Naturaleza como madre nutricia, como refleja Amélie Nothomb en *Biografía*, en la que se presenta a una Naturaleza estereotipada como fuente inagotable de alimentos para su población, una proclamación nuevamente adaptada a la división sexual del trabajo:

En Vanuatu el apetito no existe. Allí se come por complacencia, con el fin de que la naturaleza, que en ese lugar resulta ser la única ama de casa, no se siente excesivamente

ofendida. Ella es la que se encarga de todo: el pescado se pone a guisar sobre una piedra ardiente por el sol, y punto... (*Biografía*, p. 15).

Recuerda Laura Torres San Miguel que la simbiosis simbólica de mujer y naturaleza como «madre nutricia» es una metáfora recurrente, muy utilizada sobre todo a finales del siglo XVIII y principios del XIX, aludiendo a una Tierra abastecedora infinita, representada iconográficamente como una mujer desnuda, fecunda y maternal, rodeada de vegetación y de querubines, reducida a productos mercantiles, en última instancia sometida al poder del capital (Torres San Miguel, 2004: 205 y ss.). También refiere Nothomb en esta obra la visión confortadora, maternal, que le procura a la protagonista narradora el paisaje rural montañoso de las afueras de Kyoto, donde pasa su primera infancia, y, por extensión, el paisaje japonés:

Mi tierra era la de la naturaleza, las flores y los árboles, mi Japón era un montañoso jardín (...). Mi tierra estaba habitada por pájaros y monos, por peces y ardillas, cada uno libre en la fluidez de su propio espacio (...) Mi tierra era la de Nishio-san, mi madre nipona, que era todo ternura, brazos cariñosos, besos, que hablaba el japonés de las mujeres y los niños, el cual es la dulzura hecha palabra (*Biografía*, pp. 63-64).

La vivencia de la Madre Tierra es parodiada en *Las partículas*, de Houellebecq, cuya misoginia traspasa a las mujeres para empapar todo lo percibido como “femenino”. Bruno, que sufre «la crisis masculina de los cuarenta», a decir de la voz narradora, y que busca remedio a través de la búsqueda compulsiva de “nenas”¹¹⁶, susceptibles de aceptar sus requerimientos sexuales, va a pasar unas vacaciones a un camping alternativo heredero de la filosofía hippie, el Espacio de lo Posible, con la esperanza de lograr fácilmente alguna conquista. Para integrarse, se apunta a algunos talleres de «inspiración semirreligiosa», como el de escritura, conducido por una monitora («una vieja puta»), que comienza con un «saludo a la Madre Tierra» que irrita a Bruno:

Hubo que tumbarse, sí, mientras la profesora kármica recitaba un discurso calmante y vacío, a la manera de Contrexéville: “Estáis entrando en unas aguas puras y maravillosas. El agua os baña las piernas, el vientre. Dais gracias a vuestra madre Tierra. Abrazáis con confianza a vuestra madre Tierra. Sentid vuestro deseo. Os dais las gracias a vosotros mismos por permitir ese deseo”, etc. Tumbado en el mugriento tatami, a Bruno le castañaban los dientes de irritación; la borracha eructaba cada dos por tres. Entre eructo y

¹¹⁶ Bruno clasifica a las mujeres que ve o con las que se relaciona en clave misógina y con una mirada reductora a lo sexual, en dos “tipos”: en “nenas”, esto es, jóvenes a las que considera susceptibles despertar su deseo, de ser seducidas por él y proporcionarle excelente actividad y placer sexual, o “putas viejas”, es decir, mujeres de más edad, ya no tan proclives a dejarse manejar y por tanto, amenazas potenciales para sus planes sexuales. Incluso cataloga a su propia madre mientras agoniza como “puta vieja”.

eructo espiraba con grandes “Aaaaaaaah” para materializar su estado de relajación. La colgada kármica seguía con su numerito... (*Las partículas*, p. 110).

Otros ejemplos son también observables en *Las partículas*. Recordemos a Bruno, que asiste a la agonía de su madre, en la comuna, momento en el que arremete contra el ecologismo hippie, y contra la Naturaleza: «¡Me meo en la naturaleza, hombre! ¡Me cago en ella! –Bruno estaba otra vez fuera de sí–. Naturaleza de mierda..., ¡que le den por culo!» (p. 267).

En la narrativa española también aparece esta visión estereotipada. En la novela de Emilio Bueso, *Cenital*, es el personaje de Agro el que representa la cercanía con una Naturaleza también sexuada. Agro se refiere a los campos de maíz como «mis hermanos de otra madre» (p. 40). Y en la novela de Elia Barceló, *El mundo*, Yarek, en el juicio por “genocidio”, cree que fue engañado por una colega, Millar, en base al mito extendido de la Diosa Madre Tierra¹¹⁷.

En resumen, en este capítulo hemos constatado la inexistencia de una relación explícita con el ecosistema en la práctica totalidad de las obras analizadas. En ellas, la relación con la Naturaleza externa no rompe el techo del subtexto, no emerge a la superficie de la mayoría de los relatos. Las preocupaciones que autoras y autores manifiestan mediante el abordaje temático en sus relatos no se centran en la Naturaleza, una Naturaleza olvidada. En general no les preocupa ni en su presente ni en su futuro, y la mayor parte de las veces aparece como un escenario estático, perenne e infinito en el que se enmarcan las peripecias humanas. La mirada narrativa más frecuente manifiesta una ceguera respecto al ecosistema próximo, a la Naturaleza cercana, concreta y real. Sólo asoma al relato literario una concepción indiferenciada y simbólica del paisaje, referido mediante genéricos (árboles, ríos, montañas...), sin que las voces narradoras acierten a nombrar desde lo particular y concreto esas referencias, salvo la excepcionalidad de la novela *Tres mujeres*, de Marie NDiaye.

Aplicando la escala ecocrítica formulada por Buell podemos afirmar que, en la mayor parte de las obras analizadas la Naturaleza externa es el marco perenne y sólo en pocos casos se sugiere que la historia de los protagonistas está ligada a la historia del ecosistema del que forman parte, lo que vemos, por ejemplo, excepcionalmente en *El africano*, de Le Clézio. Otro de los criterios ecocríticos, la consideración de que el interés humano no es el único interés legítimo, aparece únicamente en la novela citada de Marie NDiaye, en la de Elia Barceló, y, paródicamente, en *Marranadas*, de Marie Darrieussecq. El resto de la novelística se centra en intereses humanos. Encontramos novelas que aluden a la responsabilidad humana en el devenir medioambiental, pero desde un nihilismo individualista, como *La posibilidad*, de Houellebecq, *Socorro*, de Beigbeder, o *Cenital*, de Emilio Bueso, mientras que sólo se denuncia desde

¹¹⁷ «Millar les había vuelto a vender a la diosa madre, una diosa de la fecundidad, y las genealogías inacabables de “Fulano engendró a Mengano...”» (*El mundo*, p. 24)

la ética en las novelas de Rosa Montero, *Lágrimas*, asomando como dilema en *El mundo* de Elia Barceló. Sólo las novelas distópicas explicitan textualmente, con diferente orientación, el último criterio del test ecocrítico, que el relato contenga la idea de un medioambiente en proceso.

Por tanto, hemos comprobado que, si no se advierte narrativamente la existencia autónoma de la biodiversidad que conforma la Naturaleza, menos aún los riesgos ecocidas de su explotación ilimitada. Sólo en algunas obras aflora una llamada de atención al estado de riesgo del entorno natural y al papel humano en la degradación ambiental: en las distopías. Así, las obras futuristas analizadas de Houellebecq, Rosa Montero, Emilio Bueso, y Elia Barceló, dejan entrever desde diferentes acercamientos teóricos la responsabilidad humana en la degradación medioambiental de una sociedad futura. Sin embargo, la alerta ecológica puede aparecer desligada de una ética ecológica, como es el caso especialmente de los autores (varones) señalados, que fantasean además con un rearme patriarcal.

En este capítulo también hemos constatado la vigencia narrativa del dualismo generizado Naturaleza (femenina)/Cultura (masculina). Las obras de Houellebecq han resultado esclarecedoras al respecto, por cuanto dejan entrever la tecnolatría en que se inserta esta narrativa, con una recreación del mito del *Homo Faber*, así como la identificación del declive de la era industrial con el fin de la humanidad, a manos de una insidiosa y solapada Naturaleza que, si no se la controla, es capaz de aniquilar la vida humana. Por otro lado, siguen vigentes estereotipos y mitos literarios que fusionan naturaleza y feminidad, a partir de la construcción metafórica de la Naturaleza como Madre Tierra, madre nutricia proveedora ilimitada de recursos e, incluso, «ama de casa» (como aparece en *Biografía*, de Amélie Nothomb).

EL MUNDO ANIMAL EN LA FICCIÓN NARRATIVA

En general, la obra literaria analizada no incorpora protagonismo alguno del mundo animal. La historia literaria nos revela que sólo episódicamente han tenido cabida en los textos literarios los animales (no humanos), como reflejo metafórico de cualidades humanas, positivas o negativas (los bestiarios medievales, por ejemplo) o en obras consideradas menores en términos canónicos o por el público al que se destinan (literatura infantil y juvenil, también la ciencia ficción). La llamada gran literatura se sirve de unos pocos animales como compañeros silenciosos que, de alguna forma, con su ser o su comportamiento proyectan, complementan o actúan de resonancia de las características de protagonistas literarios (pensemos, por ejemplo, en Rocinante, Babieca..., la caballería de la épica o de la novela caballeresca). Apenas esporádicamente incluye alguna preocupación ética por el sufrimiento de los animales, infringidos por humanos en base al placer, la diversión, la experimentación científica o la explotación industrializada.

También mínima es la defensa del derecho animal a una existencia autónoma, a su bienestar, o la adopción de un punto de vista narrativo que, en conexión empática, atienda a que los animales no humanos cuentan con formas propias de expresión, situándose en posición de escucha hacia ellos. Tampoco se representan, salvo excepciones, en situaciones de interdependencia y cuidado mutuo con humanos.

Como analiza Lucile Desblache en *La plume des bêtes. Les animaux dans le roman* (2011), mientras que los autores de fábulas y cuentos del pasado en Occidente hacían hablar (a la manera humana) a los animales, en la actualidad, se tiende a sugerir a través de la presencia animal que tendríamos que guardar más silencio y escuchar lo que nos dicen, su sabiduría no verbal. Si bien, en ocasiones, los personajes animales parecen evocar la nostalgia de una Edad de Oro en que la humanidad vivía en armonía con los demás seres vivos, más frecuentemente implican una reflexión

sobre el futuro y la búsqueda de otras formas de expresar y vivir el mundo: «Le silence des animaux des fictions d'aujourd'hui est aussi celui de l'ouverture à l'inconnu, d'un discours en formation souvent exprimé à travers l'image, un discours en évolution, qui se cherche, ne s'est pas encore trouvé» (Desblache: 2011: 17). Además, Lucile Desblache detecta una diferencia muy importante entre la representación animal en la literatura francesa y la existente en la literatura anglosajona, de gran interés para nuestra investigación. En la literatura francesa, el animal es utilizado como metáfora del ser rebelde, excéntrico, que se opone a las normas sociales establecidas. El animal no interesa tanto como tal sino como forma de construir una sátira, lo que ejemplifica, como veremos, *Marranadas*, de Darrieusecq. En la literatura anglosajona, en cambio, con una herencia más fuerte del Romanticismo, el animal adquiere una entidad propia.

La ya comentada devaluación de la Naturaleza, instalada en buena parte del discurso cientificista de los últimos siglos, se transfiere a todos los seres previamente connotados por su cercanía a lo natural o heterodesignados como tales por los imaginarios imperantes y sus concreciones políticas: las mujeres y los animales, principalmente, de manera transversal, y también, en el devenir histórico, determinados pueblos o razas. Cabe recordar la interrelación de sesgos sexistas, colonialistas y racistas en las aportaciones científicas y políticas dominantes del siglo XIX, coartada que permite la dominación de los diferentes mediante su reducción al estadio de «lo natural» y predeterminada a partir de la proximidad de estos grupos al «reino animal», adscripción de la que buscarán separarse (Guillaumin, 1992). También resulta relevante la consideración, desde la ética animalista, de los componentes de género que subyacen a la dominación de los animales, así como atender a la interconexión entre las distintas formas de dominación que responden a la misma lógica opresiva patriarcal, como expone Angélica Velasco (Velasco, 2017).

De forma singular, la desvalorización histórica de los animales ha permitido la animalización simbólica de grupos humanos, como mujeres, africanos o judíos, por ejemplo (Puleo, 2011: 95). Algo que puede verse en *Socorro*: Octave, el protagonista de Beigbeder, percibe a las jovencitas aspirantes a modelos como “ganado”¹¹⁸, otorgándose la prerrogativa de propiedad sobre ellas. Y el houellebecquiano Daniel siente nostalgia de la animalización de las mujeres en «una época anterior»: «Puede que en una época anterior las mujeres se encontrasen en una situación comparable: semejante a la de un animal doméstico» (*La posibilidad*, p. 11).

Como apunta M^a Teresa Alario, la vinculación mujer-animal, según ha sido representada culturalmente, ha resignificado negativamente a las mujeres, ubicándolas como seres infrahumanos, y añade: «Esta asociación mujer-animal generalmente ha

¹¹⁸ «Mi romanticismo profesional no me impedía considerar ganado a las jóvenes modelos (...). Las veía como a cervatillos que capturar en mi zoo humano (...). Probablemente existió una época en que todas las mujeres bajaban los ojos como pequeñas rusas...» (*Socorro*, p. 91).

sido utilizada para presentar los aspectos más negativos del género femenino: temibles arpías, esfinges, sirenas, aviesas mujeres gatunas, tigresas... por no referirnos a la íntima relación entre la mujer y la malvada serpiente» (Alario Trigueros, 2015: 242-243). Entre ellas, las que confieren una carga sexual determinante a las mujeres, posibilitando la lectura implícita de que es imposible liberarlas del animal que llevan dentro. Teresa Alario ha estudiado diversos casos de esta simbología presentes en la pintura contemporánea (Alario Trigueros, 2015).

El proceso de animalización de seres humanos como estrategia de degradación y dominación por grupos dominantes, ha sido tratado anteriormente también en la literatura y el cine¹¹⁹; más frecuente en el caso de las mujeres, a las que se percibe como animales por su presunta sexualidad desenfadada¹²⁰. Como los animales, son reducidas a “carne”. Una visión paródica de esta categorización la ofrece Marie Darrieussecq en su novela *Marranadas*.

Esa reducción a mera sexualidad inmanente, según la normativización heterosexual patriarcal, les hace ser presentadas como “hembras”, seres ahistóricos y aculturales, insertos en un destino unidimensional ligado a la sexualidad y a la reproducción. Este aspecto es sobreexplotado en el mercado de la moda, de la cosmética y de la publicidad. Señala Lucile Desblache, como se propicia la identificación entre mujeres bellas y animales salvajes, a propósito del felino desfilando de las modelos: «En la Edad Media y durante el Renacimiento, la presa perseguida durante la caza, a menudo una cierva, era símbolo de la mujer deseada, perseguida y, eventualmente, consumida. En nuestra época, la identificación de un animal salvaje, a menudo vulnerable, siempre estéticamente atractivo, con una mujer está ligada a otra forma de consumo: el consumo mercantil» (Desblache, 2015: 61).

Se trata de una heterodesignación basada en las funciones sexuales y reproductivas que revela su carácter injurioso y rebajador en los insultos sexistas, tales como “zorra”, “perra”, “coneja”, “puerca”..., desvelando un prejuicio dual sexista y especista (Puleo, 2011: 366). Y en base a esa cercanía, cuando no identificación, las mujeres aparecen como mediadoras excepcionales para el retorno (en clave de salvación o de pérdida) del “hombre” civilizado a la Naturaleza. Un ejemplo narrativo de este relato lo ofrece *El mundo de Yarek*.

¹¹⁹ Por ejemplo, en la película “Adam resucitado” (*Adam resurrected*, 2008, dirigida por Paul Schrader, EE.UU./Alemania/ Israel), versión cinematográfica de la novela de Yoram Kaniuk (1930), *El hombre perro* (Libros del Asteroide, 2007, edición original 1968), se narra la experiencia del protagonista, obligado a vivir como un perro en un campo de concentración nazi, junto a un pastor alemán, para solaz del comandante nazi del campo.

¹²⁰ Recordemos, por ejemplo, el sobrenombre mediático de la actriz Ava Gardner, “el animal más bello del mundo”.

3.1. *El mundo de Yarek* (Elia Barceló): las mujeres/hembras, mediadoras entre el mundo animal y el humano

Esta novela de ciencia ficción de Elia Barceló ofrece un ejemplo narrativo que pone en el punto de mira el dominio humano «sobre otro ser vivo con menos astucia» (Puleo, 2011: 24). Invita a la reflexión acerca del uso de la ciencia al servicio del poder (desde una perspectiva antropocéntrica) y el sesgo patriarcal notable en el comportamiento, valores y actitudes de la figura del científico, fundamentalmente en la esfera privada. Y refiere cómo algunos pilares ideológicos se trastocan cuando se establecen vínculos afectivos y de cuidados con otras criaturas, dejando entrever que los criterios en los que se ha basado el dominio de los seres humanos sobre los otros seres de naturaleza animal son una cuestión de grado.

La novela introduce en la primera línea temática algunos dilemas de la ética animalista: el respeto a la vida, a la integridad, a la autonomía de las especies, ¿debe determinarse por el grado de civilización que alcancen, por su inteligencia, su habla, su capacidad de generar cultura? ¿Y la capacidad de sentir, de sufrir, de cuidarse...? Cuestiones que han sido puestas de relieve en las últimas décadas por diferentes voces desde la Filosofía fundamentalmente Moral, como Jeremy Bentham, Peter Singer o Tom Regan, por citar algunas¹²¹, que propugnan incluir a los animales no humanos en la comunidad moral por su capacidad de sentir y sufrir, en tanto seres "sintientes". Una de las posiciones más conocidas y por tanto más influyentes es la del filósofo australiano Peter Singer. El autor de *Liberación animal* (*Animal Liberation*, 1975), que se inscribe en la tradición utilitarista de John Stuart Mill, parte precisamente de establecer un paralelismo entre los derechos negados a los animales y los derechos negados a las mujeres en épocas históricas pasadas, a partir de una comparación realizada por Thomas Taylor, un coetáneo de Mary Wollstonecraft que utilizó como una reducción al absurdo el argumento de que si había que reconocer los derechos a las mujeres como reivindicaba Wollstonecraft, también habría que reconocérselos a las "bestias". Singer aporta otra dimensión a este argumento, a la vez que denuncia el especismo: la discriminación de seres vivos por pertenecer a una determinada especie, sojuzgada por otra especie, la humana. Aboga por la consideración moral para todos los seres vivos con capacidad de sufrir. La inteligencia no puede ser un criterio excluyente, en tanto muchos seres humanos no alcanzan el umbral de vida inteligente (bebés, personas discapacitadas o enfermas...) o lo hacen en niveles equiparables a otras especies animales.

Este debate alcanza resonancia en la obra de Barceló. Al final de su estancia iniciática, Yarek parece elegir una vida precivilizada en compañía de un grupo de

¹²¹ Un mapa de las diversas posiciones filosóficas y los debates existentes acerca de la extensión de la consideración moral y los derechos a los animales puede verse, por ejemplo, en Tafalla (2004) y en Puleo (2011).

humanoides, eso sí, reservándose para sí el estatus de científico, de jefe de la tribu. Decisión en la que resulta fundamental el papel mediador con la Naturaleza otorgado a las mujeres de ese grupo; en esta novela, “hembras” iloi, metáforas del rol social predeterminado genéricamente, al representar la sexualidad, la maternidad, la compañía domesticada, sumisa y callada.

La novela comienza con Yarek, científico condenado a un destierro de veinte años en un planeta desértico. A través de un narrador heterodiegético centrado en el personaje de Yarek asistimos a su presente, conocemos sumariamente su pasado, sus pensamientos, temores, expectativas... Recién aterrizado en el escenario de su exilio (recordemos, el planeta que comenzó llamando Yermo y luego denominará Ianus), el científico se pregunta si, al arrebatarle la profesión, el prestigio, el estatus..., en suma, la vida social, al ser condenado a la muerte social, si no le habrán arrancado también la “humanidad”, reduciéndole a una existencia puramente animal, de mera supervivencia:

—Soy un ex vivo— pensó, y la construcción lingüística le arrancó una sonrisa.

Un ex xenólogo, ex director de investigaciones, ex miembro de la Academia Interplanetaria de Estudios Áhumanos, ex especialista en vida alienígena, ex ciudadano de la Confederación de Mundos Habitados, ex esposo de Nora Freeman, de Tilda Maier y de Nakeme Dubois. ¿Ex humano, quizás? Reducido a una supervivencia animal en un mundo desierto. ¿Hasta qué punto puede eso borrar la humanidad de un ser? (*El mundo*, p. 12)

Ha sido condenado al ostracismo por un delito vinculado a su profesión, al certificar como especie animal (o sea, inferior) a seres de otra especie inteligente en un planeta que catalogó como rico en recursos naturales (al que denominó Viento), y con ello, propiciarles un destino de explotación a cargo de humanos, lo que determinó su suicidio colectivo. La profesión de Yarek, pues, introduce textualmente el mencionado dilema vinculado a la ética ecológica y animalista. Invita a cuestionar la supremacía humana que se edifica en torno al derecho a dominar, incluso extinguir, los entornos naturales, incluida la vida animal, y que establece las líneas rojas de respeto a la vida autónoma y con derechos en la «vida inteligente». Se fundamenta en el paradigma humano sobre la conocida y ya comentada bipolaridad Naturaleza (lo animal, lo sensitivo, en clave de género, lo femenino)/Cultura (lo humano, lo racional, en clave de género, lo masculino):

Vida animal. Vida inteligente. ¿Con qué criterios? ¿Con qué derechos podía decidirse? Se había dado cuenta demasiado tarde. Demasiado tarde para salvarse a sí mismo. Demasiado tarde para salvar a los buitres, a aquel puñado de seres desaparecidos para siempre que la Comisión Investigadora se empeñaba en llamar *aarea* porque un cerebro de oro se había inventado el nombre. Ellos nunca se habían llamado nada a sí mismos.

O quizá sí, pero no habían querido, podido, sabido comunicarlo a los humanos que los destruyeron. “Que los destruimos”, se corrigió. Tal vez él hubiera tenido razón después de todo. Tal vez no eran más que animales. Animales extintos, ahora. (*El mundo*, pp. 12-13)

Se pregunta Yarek cómo pudo equivocarse; no ignora el peso de su ambición de ganar estatus profesional poniendo al nuevo planeta de exuberante naturaleza repleta de recursos al servicio de los autodenominados “inteligentes”, «porque no deseábamos compartir aquello con nadie» (p. 15). Pero el planeta Viento no estaba deshabitado; la misma expresión inferioriza y oculta la biodiversidad constatada, quedando a la vista el prejuicio del especismo y/o del antropocentrismo bajo la consideración de que no hay vida sin vida inteligente y que no hay vida inteligente sin morfología humana y que, en definitiva, todas las otras criaturas vivas están por debajo y al servicio de la racionalidad humana. Precisamente Yarek rememora los criterios en los que se basó para establecer la inferioridad de aquella nueva especie que catalogó como «no inteligente», dejándose llevar por el prejuicio respecto a su morfología (cuerpos de buitres). Por otra parte, la acusación, el juicio y la condena de Yarek indican una sociedad evolucionada que ha extendido consideración moral y derechos a otras especies no humanas, aunque bajo el prejuicio de la vida inteligente:

Genocidio. Contribución consciente al exterminio de una especie alienígena inteligente con la intención de beneficiarse a sí mismo y a la especie humana. Esa había sido la acusación. (*El mundo*, pp.19-20)

El mismo Yarek, prototipo de científico¹²², investigador de renombre, había certificado tres nuevas especies inteligentes no humanas. Y la sorpresiva aparición, en el planeta en el que se encuentra recluido, de un ciclo primaveral en el que explotan la vida vegetal y la animal, y que incluye la aparición de un grupo humanoide, va a plantear de forma más nítida el dilema de Yarek, en cuanto a las relaciones de poder y dominación entre especies, y el papel que las mujeres ocupan en estas sociedades precivilizadas y civilizadas.

Yarek, que se creía solo y abandonado en el planeta gélido y yermo, al despertar de su hibernación autoinducida, se encuentra con un estallido de Naturaleza en una idílica primavera, incluso oye risas humanas. Admite con estupor que no está solo, se decide a salir del refugio. Cruza un bosquecillo, llega a una playa de arena blanca donde ve huellas de pies humanos. Decide observar (es investigador). Ve al grupo

¹²² En la narrativa de la ciencia ficción, es frecuente el protagonismo del personaje del científico (generalmente hombres), precisamente porque este subgénero literario se sirve de dilemas, temas, contextos o problemas científicos o pseudo científicos, y por la histórica masculinización del ámbito científico, que ha conocido hasta la segunda mitad del siglo XX pocas mujeres científicas y éstas, además, invisibilizadas.

comiendo bayas, y ofrece una descripción física, destacando su belleza según el canon occidental, de reminiscencias “arias”¹²³. Yarek cree haber «descubierto una civilización humanoide, por primitiva que fuera» (p. 49). Enseguida interpreta, egocéntricamente, que pueden ser su “salvación”, su redención profesional, si informa al gobierno del potencial colonizable del planeta, con la abundancia de recursos naturales y más con la bella especie humanoide. Observa cómo el grupo se acomoda bajo los árboles y se dispone a dormir a la intemperie, lo que valora como un factor más de ausencia de civilización, «no había cabañas, ni fuego, ni nada que recordara una primitiva civilización humana» (p. 50), verificación a su juicio de que se trata de otra especie animal:

Aquello no era más que una mañana común en un planeta perdido en que un grupo de animales, curiosamente parecidos a una de las principales especies galácticas –la humana–, se entregaba a la rutina de su existencia cotidiana. (*El mundo*, p. 51)

También descubre una especie de roedores, más inteligentes, que observan e imitan, pero no logran mantener su interés. Regresa contento al refugio por las posibilidades de redención que ha descubierto, agradeciendo las «comodidades civilizadas» y dejando entrever su percepción sobre el «tedio de una vida animal orientada solo a la supervivencia» sin vestigios de transmisión cultural. Convencido de la supremacía humana que encarna, con la deriva mesiánica propia de quien ha ostentado el poder sobre otros seres vivos en nombre de la ciencia (aun cuando está desterrado en un planeta tenido por desértico y deshabitado, y excluido de toda vida social), Yarek, en fase eufórica, se dedica a poner nombre a los seres que ha encontrado, sintiéndose como un dios respecto a su creación, identificación favorecida por el sesgo androcéntrico del relato bíblico:

Soltó la carcajada. Por primera vez desde el comienzo de su carrera se sentía realmente como un dios, con derecho a nombrar su mundo (...). Nombraría su mundo como quisiera, como en el mito de Adán y el Paraíso perdido. “El hombre dio nombre a los animales en el principio”... (*El mundo*, p. 53)

Y denomina *iloi* a los humanoides, «en un vago homenaje a un oscuro escritor del siglo XIX» (p. 54), tributo implícito a la obra futurista de H. G. Wells, *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*, 1895)¹²⁴. Sin embargo, Yarek interpreta que carecen

¹²³ «Eran altos, delgados y de piel blanca, con cabellos abundantes, largos y lacios, de un rubio cobrizo, los ojos intensamente verdes, muy brillantes, las facciones delicadas, con pómulos altos y narices estrechas. Todos iban desnudos y todos parecían jóvenes, apenas salidos de la adolescencia» (*El mundo*, p. 48).

¹²⁴ Deuda de intertextualidad con H. G. Wells, escritor de referencia en la consolidación del género distópico; recordemos que en *The Time Machine* (1895) relata cómo un científico construye una máquina

de inteligencia («Parecen elfos de cuento pero son cretinos totales», p. 57), aunque destacan por su capacidad de cuidarse entre sí y cuidar a otros seres, por ejemplo, reconstruyen una madriguera de shertas (los roedores inteligentes, tal como los denomina Yarek) que el científico destruyó por descuido. Es evidente el sesgo conceptual de Yarek en lo que entiende por “inteligencia”, frente a otras dimensiones de la inteligencia (emocional, social, espacial...), despreciando la dimensión del cuidado mutuo y cuidado a otros seres que muestran los iloi¹²⁵.

En pocas semanas, la eclosión primaveral comienza a declinar; los shertas almacenan frutos secos¹²⁶. Los iloi, por fin, aprenden a imitar los sonidos humanos de Yarek, lo que le anima a intentar contactar con ellos. Ve que han crecido (“maduran”) a un ritmo vertiginoso, dando paso a «jóvenes machos» y «hembras adultas»:

De hecho, los niños habían desaparecido y solo tras unos minutos de perplejidad logró aceptar que aquellos jóvenes machos que se gritaban entre sí eran los mismos preadolescentes de la semana anterior. Las niñas, ya convertidas en hembras adultas, con pechos redondos y caderas suaves, dentro de la esbeltez típica de la especie, estaban sentadas a la orilla del agua con el cabello cubierto de hojas y flores, contemplando fascinadas la lucha verbal de los machos. (*El mundo*, p. 61)

Contempla el «ritual del cortejo» (p. 62), interpretando los encuentros sexuales de los iloi como «exigencia reproductora», alejada de cualquier vestigio de sentimiento, afecto o pasión que Yarek considera propios de las especies más evolucionadas¹²⁷. Esa afirmación va a quedar pronto desmentida por su propio comportamiento.

del tiempo, un artefacto capaz de transportarle al futuro y al pasado; el protagonista termina, por error, en el año 802.701, descubriendo que la humanidad se ha escindido en dos especies: los delicados, bellos e infantilizados eloi y los degradados, salvajes y caníbales morlocks.

¹²⁵ Según Daniel Coleman (*Inteligencia emocional*, Kairós, 1996, edición original 1995), las características de la llamada inteligencia emocional son: la capacidad de automotivación, de perseverancia a pesar de las posibles frustraciones, de controlar los impulsos, de diferir las gratificaciones, de regular nuestros propios estados de ánimo, de evitar que la angustia interfiera con nuestras facultades racionales y la capacidad de empatizar y confiar en los demás. La inteligencia emocional nos permite tomar conciencia de nuestras emociones, comprender los sentimientos ajenos, tolerar las presiones y frustraciones que soportamos en el trabajo, acentuar nuestra capacidad de trabajar en equipo, adoptar una actitud empática y social que permite mayores posibilidades de desarrollo personal.

¹²⁶ Obsérvese que, a pesar de que cataloga como superior la vida inteligente, Yarek muestra preferencia por los iloi, por su morfología humana, en detrimento de los sherta, inteligentes pero con apariencia de pequeños roedores; una preferencia en la que debe valorarse la atracción por las mujeres iloi. Además, los iloi muestran otro tipo de inteligencia, que denominaríamos emocional (según conceptualización de Daniel Coleman), basada en el establecimiento de vínculos, afectos, cooperación, cuidado mutuo y respeto por los otros seres.

¹²⁷ «Los iloi no conocían el amor. Copulaban. Cumplían con una exigencia reproductora que nada tenía que ver con el amor, con el mundo del sentimiento y las pasiones, reservado tan sólo a las especies más desarrolladas» (*El mundo*, p 63).

Y es que la observación de los encuentros sexuales de los iloi despierta no sólo la curiosidad del científico, también el deseo del hombre. Además, cómo diferenciar a una hembra humanoide de una humana, si incluso las mujeres de su vida se confundían en su memoria como «una única forma femenina, sin rostro y sin nombre», en una nueva visión de las idénticas (Amorós, 1995):

Viendo a las iloi, con sus cabellos de cobre y sus largos cuerpos blancos que ningún sol parecía ser capaz de broncear, todas las mujeres de su vida se confundían en una sola, una única forma femenina sin nombre y sin rostro que ponía un ahogo en su pecho. (*El mundo*, p. 63)

Y que le recuerda anteriores episodios de «todas las veces en que un cuerpo de mujer le había hecho feliz» (p. 64)¹²⁸. Reducidas las mujeres (humanas) a su dimensión de cuerpo, indiferenciadas, sin rasgos propios de individualidad, se facilita la identificación con las iloi, de morfología humana y especial adscripción al canon de belleza occidental. Entre el asco y el deseo (como en el doctrinario imaginario misógino de todos los tiempos), va dándole vueltas a la posibilidad de un contacto sexual con una iloi. Asoma su autopercepción de superioridad masculina y su componente estereotípico de competitividad, tiene claro que él vencería en la competición verbal de los machos, era capaz de gritar «más y mejor»:

Nunca se había dado tanto asco. Nunca había pensado en un animal como pareja sexual aceptable. Sin embargo ahora... Su deseo era evidente, su excitación también; resultaba absurdo negárselo a sí mismo y no había nadie ante quien tuviera que ocultarlo. (*El mundo*, p.66)

Yarek sabe que ese aprovechamiento sexual sería condenado socialmente y duda sobre si es objeto de una maquinación. Aparece latente una velada crítica social a la importancia del mundo de las apariencias y la doble moral; le preocupa más ser objeto de una trampa y que el hecho trascienda a la opinión pública que el hecho en sí:

No era imposible que lo hubieran preparado todo para ensuciarlo a ojos de la opinión pública. No sería la primera vez que se preparaba una campaña de difamación contra alguien que hubiera caído en desgracia, y una cosa así acapararía los titulares de todas

¹²⁸ «... un desfile inacabable de cuerpos femeninos. Siempre eran fragmentos, imágenes apenas entrevistas, recuerdos de un contacto, de un olor. Sin palabras, sin historia, sin ilación. (...). Como un adolescente, no podía apartar sus pensamientos de todas las veces en que un cuerpo de mujer lo había hecho feliz...» (*El mundo*, p. 64).

las agencias de información. Después de eso, Yarek estaría mejor muerto. (*El mundo*, p. 67)

Pero vence el “instinto”, esa esencia masculina que proporciona coartada a los hombres que muestran incontinencia sexual para eludir el consentimiento de la destinataria, según la ideología patriarcal. Curiosamente (aunque científico, parece que se deja dominar fácilmente por esa parte “irracional” en episodios de aprovechamiento sexual), se deja llevar por la pulsión sexual, a pesar de que acaba de afirmar que los encuentros sexuales sin amor, sentimientos o pasiones, son impropios de individuos de las especies más desarrolladas (como él). Episodio que recuerda la interpretación misógina de Otto Weininger, culpando a las mujeres, en tanto encarnación de la sexualidad, de la pérdida del control racional de los hombres y su caída en «el abismo de la animalidad» (Puleo, 2011: 199). En cuanto al derecho a decidir de la hembra iloi, ni se lo plantea, es «suya por derecho»:

Algo atávico, profundamente enterrado en el interior de sí mismo, rompió las barreras de cincuenta años de civilización y se apoderó de sus músculos. Echó atrás la cabeza y gritó: un alarido largo, profundo, poderoso, casi un rugido de fiera.

Los machos agacharon la cabeza y se alejaron sin contestarle.

En la oscuridad, Yarek dio los pasos finales hacia la hembra que sería suya por derecho, apretó los brazos en torno a su cuerpo, cerró los ojos, y el mínimo rastro de mente civilizada que aún parpadeaba débilmente en su consciencia se apagó como una luz. (*El mundo*, p. 68)

Después, vuelve el ser civilizado (masculino): siente vergüenza, miedo a contraer una enfermedad sexual, pánico a que sus colegas (iguales) lo sepan en su planeta y se burlen... (p. 69 y ss). Se encierra en su refugio, rodeado de artefactos de alta tecnología que le aseguran la confortabilidad. Se hace un chequeo con el complejo ordenador, la “medimáquina”. Confirmada su buena salud, lleno de júbilo, se abuelve a sí mismo sobre lo ocurrido y mira hacia delante, volcándose en su faceta de científico: hace planes sobre lo que va a hacer cuando llegue el otoño: estudiar el lado yermo del planeta, hacer ejercicio físico, investigar todas las formas de vida de un planeta potencialmente colonizable, que ya considera de su propiedad: «Su mundo. El mundo de Yarek» (p. 72).

Por fin sale al exterior, la comunidad iloi parece haberse ido en ese otoño creciente que todo lo vuelve gris... Pasan más días. El buen tiempo ha durado quince semanas escasas, pero ahora atisba a ver la biodiversidad que oculta el planeta. En su deambular, encuentra un montón de cadáveres de iloi, entre ellos, una «pobre forma de vientre hinchado y miembros esqueléticos que agitaba la mano como en un saludo» (p. 77). Sigue percibiendo formas, no individuos. Es la misma iloi con la que tuvo el encuentro sexual, la única superviviente, a la que sigue describiendo como

animal: «La hembra tenía los ojos hundidos en profundas ojeras amoratadas...» (p. 78). Se aleja. Se da a sí mismo razones “científicas” para abandonarla, a sabiendas que significa una muerte segura para ella: «La no interferencia en el equilibrio natural de las especies era una de las máximas fundamentales de todo trabajo de campo» (p. 78). La ausencia de compasión y sentimiento empático hacia el objeto de estudio es un nuevo rasgo de masculinidad con que se construye el arquetipo del investigador, superior en esa capacidad de objetividad, control y autocontrol a la emotividad presupuesta en las mujeres (Fox Keller, 1991).

Pero la joven iloi se ha recobrado y le sigue a distancia. Él le da algo de comer mientras va considerando las ventajas de conservarla a su lado; necesita compañía, y ¿quién mejor «podría servirle»¹²⁹? Así que le permite entrar con él al refugio: la hembra humanoide ingresa en el ámbito doméstico.

Como está en una posición de poder y superioridad, Yarek tiene la prerrogativa de nombrar. Le pone el nombre de Jara. Una compañía placentera, que le salva de la soledad, conforta su refugio y que lleva en su vientre su descendencia. Una bella y joven hembra, fértil, callada, obediente y sumisa, el ideal patriarcal¹³⁰. Yarek, como otro Pigmalión, fantasea sobre la compañera perfecta; que ella no hable o no sea “inteligente” (según sus parámetros) no es un obstáculo en la relación, proyecta recuperar con ella algunos hábitos mundanos que les proporcionen apariencia de vida social. Surge cierto apego hacia ese vástago que está en camino, que imagina con el acostumbrado sesgo androcéntrico y que quiere modelar a su semejanza, consciente de la importancia de la socialización primaria¹³¹.

Finalmente nace una niña, que es su vivo retrato, a la que reconoce como hija suya. Quizá para dejar atrás la vergüenza de antaño proyecta una interpretación de su unión con la joven iloi, una versión proveniente de la mitología (patriarcal), reservándose el papel de dios (aunque sea un dios caído):

En la historia jamás escrita de los iloi no debía haber existido nunca un caso igual, digno de figurar en la categoría de mito: un poderoso dios caído del cielo que se une a la elegida y engendra una hija en ella antes de volver a su reino en las estrellas. (*El mundo*, p. 82)

¹²⁹ «Al fin y al cabo no era más que un pobre animal debilitado por las privaciones que posiblemente no sobreviviera al otoño; podría servirle incluso de compañía» (*El mundo*, p. 79).

¹³⁰ «... se acostumbró a hablar con ella sin esperar respuesta. En las noches, cada vez más oscuras y más frías, se instalaba en la cama junto al cuerpo cálido y oloroso de Jara y le contaba su vida (...). Y ella callaba, se arebujaba contra él, que a veces sentía en la espalda el movimiento del cachorro que llevaba en su vientre...» (*El mundo*, p. 80).

¹³¹ «Tenía grandes esperanzas en ese niño. Nacido fuera del grupo, sin nadie a quien imitar más que a él, quizá fuera posible convertirle en un ser civilizado, enseñarle a hablar, incluso» (*El mundo*, p. 81).

Yarek recuerda su otra paternidad, cómo nunca sintió un vínculo con Sven, su hijo, del que obtuvo su custodia tras un largo litigio con su ex esposa, pero que devolvió a su madre por no soportar su llanto. En cambio, esta nueva criatura, a la que considera animal, le llena de dicha¹³². «La llamaría Nova y sería su hija. Sólo suya» (p. 84)¹³³, es decir, no tendría que compartirla con una madre con derechos.

Oscila entre vivir la fantasía de imaginarse como una familia «de colonos» y la claustrofobia que empieza a sentir en el refugio ante la convivencia obligada con la nueva compañía. A los llantos de la niña, recorre los veinte metros cuadrados del refugio con gritos y manotazos; ante esa aparición de la violencia, ellas (madre e hija iloi) se ovillan en una esquina, espantadas. La relación de género ha traspasado las fronteras especistas, la violencia de género también.

Es invierno, Jara baila alegre bajo la nieve, en una imagen narrativa que recuerda el mito de la salvaje, lo que resalta la metafórica percepción de la cercanía de la mujer-hembra con la naturaleza, de largo recorrido patriarcal: «Era una criatura salvaje, una manifestación de la naturaleza como los árboles y la lluvia» (p. 88). Las dos se pierden en la nieve. Yarek sale en su búsqueda, al fin las encuentra bajo la nieve (dejando entrever que, al no ser inteligentes, no saben protegerse ni asegurar su supervivencia, lo que incluso desde su dimensión animal resulta inverosímil). Yarek coge a la niña y como no logra sacar a Jara de la inconsciencia, la deja allí, abandonándola a una muerte segura una segunda vez, mientras observa cómo la cubre la nieve. Una decisión que puede interpretarse como homicidio por denegación de auxilio. Yarek opta por salvar a la criatura que considera su hija, en detrimento de la madre, la compañera. En el refugio, Yarek no logra “civilizar” a Nova, resaltando el destino animal de la niña, presa ya de sus «instintos de hembra», que se deja domesticar pero no educar:

Yarek había perdido ya toda esperanza de educarla a su manera. Nova tenía toda la educación que necesitaba, una educación contenida en sus genes (...) así que ahora no

¹³² «Ahí estaba ahora su hija, dormida en su cama, perdida en la felicidad de una vida sin conciencia de sí misma, de una existencia puramente animal» (*El mundo*, p. 84).

¹³³ La elección del nombre (Nova), remite a un clásico de la ciencia ficción distópica, *El planeta de los simios* (*La planète des singes*, 1963), novela del escritor francés Pierre Boulle (1912-1994), adaptada al cine con éxito en varias ocasiones. Desde una lectura crítica animalista deja entrever la explotación y violencia que conlleva el especismo, por la vía de transferir a los simios comportamientos usuales de los humanos hacia los animales: violencia, maltrato, encierro, explotación, o negación a los otros de capacidades consideradas exclusivas de su especie. Inspirada en ella, la película *El origen de los simios* (Rupert Wyatt, 2011, EEUU) revela de manera explícita el componente especista, aunque no el de género. En la novela, el protagonista Taylor adoptará como “hembra” a una joven humanoide a la que denomina Nova, aunque en la mayor parte del relato se la conoce como “la hembra”. Obsérvese también cómo Yarek humaniza desde el nacimiento a su hija, poniéndole un nombre, pero mantiene usualmente las referencias a ella como “hembra” y “animal”.

podía hacer más que crecer y madurar, prisionera de unas circunstancias que jamás entendería, como el último animal de una especie vegetando en el último zoológico. (*El mundo*, p. 90)

Sigue confiando en que le recuperarán por su valía profesional... Durante el encierro invernal, pone las grabaciones de los iloi, que Nova observa atentamente, también las del ritual del cortejo. Pero Nova no distingue entre la realidad y la representación. «La pobre criatura estaba esperando, con todo su orgullo de hembra, a que uno de los ganadores la eligiera a ella...» (p. 93). Yarek desconecta la grabación, el comportamiento de Nova le desconcierta y empieza a tener sentimientos de compasión y empatía: «No era más que un pobre animal herido, pero era también su hija y su única compañia. Y una hembra en el umbral de la vida adulta» (p. 94).

Nova parece estar en celo, dominada por la pulsión sexual (nueva versión de las mujeres, o hembras, como sexualidad amenazante), y Yarek se desespera. Esta vez no va a caer, son demasiados tabúes, el del incesto le refrena¹³⁴. Finalmente la pone un sedante, para que hiberne el resto del invierno: de nuevo, control masculino de la sexualidad femenina.

Vuelve la primavera, y Yarek recupera el optimismo, observa a los iloi para ver cuándo su hija se puede unir al grupo de jóvenes; además, encuentra otro regalo inesperado, Jara ha sobrevivido. ¿Qué más puede pedir? «Ahora sus deseos se habían cumplido: Nova había sido aceptada entre los iloi y Jara estaba viva y lo había reconocido» (p. 90).

La felicidad doméstica es una posibilidad para él, pero siente que se interpone su capacidad racional¹³⁵. Porque los iloi eran animales, sí, pero en el sentido en que lo pueden ser los pueblos naturales, pacíficos, primitivos, como los buenos salvajes... como deben ser los seres angelicales en el Paraíso¹³⁶. Entonces Yarek se da cuenta; si son animales, existe el riesgo de manipulación por especismo, están en peligro si se enteran en su civilización. Muestra repulsa porque ahora tiene un vínculo con ellos, a través de sus “hembras” (su hija Nova y su compañera Jara):

Imaginó por un instante sus informes llegaban a hacerse conocidos y alguien decidía que Ianus era accesible a la colonización humana. El pensamiento le dio náuseas. Los hermosos iloi lavados, perfumados y bien vestidos, se convertirían en animales de lujo,

¹³⁴ «Es mi hija, maldita sea. Incluso si no fuera un animal, seguiría siendo hija mía. Es incesto, ¿no lo ves? El más antiguo tabú de la humanidad» (*El mundo*, p. 94).

¹³⁵ «Se sentía tan feliz que casi lamentaba ser humano y que su raciocinio se interpusiera constantemente entre sus sensaciones y sus sentimientos» (*El mundo*, p. 91).

¹³⁶ «Los iloi eran animales, ahora estaba totalmente seguro, pero podían ser interpretados, con un poco de habilidad, como el pueblo más natural, inocente, pacífico e ideal de todos los que se conocían. Eran como, según los mitos, debían de haber sido los humanos en el Paraíso: puros, bellos, perfectamente ignorantes, en armonía total con su entorno» (*El mundo*, p. 97).

en muñecos vivientes para ricos ciudadanos ociosos, con la ventaja, además, de que su corta vida les haría enormemente deseables. Ni los más aburridos de sus conciudadanos podrían cansarse de un nuevo juguete que dura apenas unos meses. (*El mundo*, p. 97)

Anticipa lo que podría pasar, Ianus convertido en un lugar de vacaciones para grandes millonarios que invadirían los bosques y lagos, dominado a los iloi como criaturas subalternas al servicio de su placer, creando reservas para las otras especies. Esta previsible reducción a la categoría de recursos al servicio de humanos y subsiguiente explotación le produce una gran amargura. La cercanía de las mujeres/hembras (Jara, Nova) con la Naturaleza ha servido de mediación (buena) para reconciliar al hombre/científico con la Naturaleza (Puleo, 1992, 1994, 1997).

Con suerte, tardarían casi veinte años, hasta que regresasen a por él, una vez finalizado su destierro. Pero, al final, lo catalogarían como un «mundo de recreo», como «planeta colonizable». Sólo él podía hacer algo por detenerlo, ahora, «ahora que aún era el dueño absoluto de su mundo» (p. 98). Aunque ha cambiado su actitud respecto a la Naturaleza (especialmente la animal, en la que incluye a los iloi), subsiste su identificación con la civilización, que sigue considerando superior: mantiene el estatus del dios (científico). Busca una salida y la encuentra, aunque conlleva una traición a los principios y «la ética que había marcado su existencia». Podríamos decir, parafraseando a Carol Gilligan¹³⁷, que opta por la «ética del cuidado» frente a la «ética de la justicia». Falsificará los informes que haga falta para representar a los iloi como un embrión de civilización¹³⁸. Se trata de «construir la civilización iloi», «un trabajo de demiurgo» (p. 100), que bosqueja en su delirio mesiánico y proteccionista, con el subsiguiente sesgo androcéntrico:

En toda la historia de la humanidad era la primera vez que un hombre, un solo hombre, fuera del mito y la literatura, iba a construir un mundo. El mundo de Yarek. (*El mundo*, p. 100)

¹³⁷ Carol Gilligan, en su obra *La moral y la teoría (Psicología del desarrollo femenino)*, sostiene que la ética de las mujeres es distinta que la de los hombres. Frente a una ética masculina centrada en la justicia y los derechos, contraponen que las mujeres prefieren conducirse por una «ética del cuidado» y la responsabilidad, lo que explica en que las mujeres se definen fundamentalmente por relaciones de intimidad y asistencia, orientándose moralmente por la compasión y el cuidado: «La moral de los derechos se basa en la igualdad y se centra en la comprensión de la imparcialidad, mientras que la ética de la responsabilidad se basa en el concepto de igualdad y el reconocimiento de las diferencias de necesidad. Mientras que la ética de los derechos es una manifestación de igual respeto, que equilibra los derechos de los otros y del Yo, la ética de la responsabilidad se basa en un entendimiento que hace surgir la compasión y el cuidado. Así, el contrapunto de identidad y de intimidad que marca el tiempo transcurrido entre la niñez y la edad adulta queda articulado por medio de dos morales diferentes, cuya complementariedad es el descubrimiento de la madurez» (Gilligan, 1985: 266).

¹³⁸ «Tendría que inventar una colonización alienígena en todos los detalles (...), una filosofía basada en el devenir cotidiano, en la inexistencia de pasado y futuro, una religión consecuente con esa actitud, una lengua escrita cimentada en conceptos eternos sin ninguna practicidad inmediata...» (*El mundo*, p. 99).

Observemos cómo «el mundo de Yarek», tal como lo interpreta Yarek, es el del científico que mantiene el poder sobre la Naturaleza, tanto para abrir la puerta para su explotación en recursos al servicio de la especie humana dominante como para preservarla.

Cambia el escenario narrativo. Dejamos la narración omnisciente centrada en Yarek, su mundo y su dilema. Ya sólo tendremos noticias indirectas de él, a través de las deliberaciones del Tribunal Supremo, constituido por cinco integrantes, dos juezas (una de ellas, la presidenta) y tres jueces. En sus deliberaciones queda claro que conocen los últimos acontecimientos de Yarek (p. 106). Uno de los magistrados se opone a esta investigación sobre Yarek, que considera ignominiosa. Mediante este cambio en la focalización del relato, del paso de una focalización interna a una externa, empezamos a vislumbrar desde la recepción lectora que la realidad de Yarek es algo relativo:

El guión narrativo que fue preparado por los especialistas como punto de partida para el mundo de Yarek no prevé la existencia de lo que estáis llamando incoherencias. Lo que se dan son estímulos a los que Yarek reacciona... (*El mundo*, p. 108)

La deliberación continúa: ¿mintió Yarek sobre los buitres? Parece que no, a tenor de los últimos acontecimientos, ya que ha arriesgado su carrera mintiendo para proteger a los iloi, lo que es calificado por alguien como altruismo, o, por otra opinión, como su deber de xenólogo, conociendo de antemano que si no sería responsable de «la muerte, la explotación o la ignominia de un pueblo» (p. 110). A lo que otro precisa: «De una especie animal (...). Una especie animal de aspecto humano...» (p. 110). Sobre una pantalla, los cinco integrantes del Tribunal ven la realidad tecnoinducida del mundo virtual de Yarek¹³⁹. Pero los jueces muestran compasión. Es una sociedad futura en la que se mantienen (y aún se han extendido) los Derechos (Humanos). En realidad, Yarek no había salido nunca del planeta principal, acertadamente denominado “Mundo Gobierno”; no querían exponerse a perder a un gran profesional. Esta revisión de condena a cargo del más alto Tribunal era un trámite pues se daba la rehabilitación por hecha, le necesitaban para un nuevo proyecto, pero no querían arriesgar las relaciones diplomáticas con las otras especies, de ahí la singular condena. Es un pulso entre el poder jurídico y el ejecutivo¹⁴⁰. Finalmente, hay desenlace:

¹³⁹ «El cuerpo de Yarek flotando en el único tanque de vida virtual que había sido perfeccionado (...) Todo su mundo estaba contenido allí: la primavera paradisíaca, el invierno interminable, los iloi, los sherta, Jara, Nova. Y todo su mundo, interior y exterior, era incesantemente recogido e interpretado por sistemas como N.O. para ser entregado a sus jueces...» (*El mundo*, pp. 111-112).

¹⁴⁰ Separación de poderes y extensión de derechos junto a presencia de mujeres en las cumbres de decisión como garantes del Estado democrático, visión sociopolítica optimista que caracteriza esta distopía.

Yarek ha desactivado el localizador, renunciando con ello a ocupar de nuevo un puesto en nuestra sociedad. A todos los efectos, Yarek ha muerto para la Federación de Mundos Humanos. Se ha suicidado para nosotros aunque siga vivo en Ianus... (*El mundo*, p. 116)

Dilema resuelto, para todas las partes. El Alto Tribunal opta por una sentencia compasiva¹⁴¹: mantenerle atado al tanque, para que pueda vivir esa vida virtual, tal como ha elegido, en una combinatoria naturaleza/civilización:

Yarek ha elegido. Está construyendo su propio mundo. Vive en la naturaleza una parte del año, en la civilización la otra. Tiene un campo inacabable para desarrollar sus actividades profesionales, tiene compañía, tiene todo lo que puede desear. Y, por encima de todo, la elección ha sido suya. (*El mundo*, p. 118)

Es una solución dialógica. Yarek vivirá como “culpable”, a pesar de que ha quedado demostrada su inocencia. Vivirá como científico en una sociedad de humanoides, otorgándose el poder y el estatus consiguiente. Vivirá una vida que, sintiéndola como más auténtica y natural que nunca, en realidad es más virtual y falsa que nunca. Se desdibujan los límites entre realidad y ficción, entre naturaleza y civilización, entre animales y humanos... En este territorio fronterizo los únicos límites que no se trastocan son las asignaciones de género.

3.2. *Marranadas* (Marie Darrieussecq): La mujeres, animales sexuales

Es precisamente el tratamiento del cuerpo (de mujer y de animal) y la progresiva toma de control sobre la propia sexualidad lo que adquiere una significación textual principal en *Marranadas*. Marie Darrieussecq cede la voz y la perspectiva a una protagonista que vive su tiempo, sus oportunidades y sus principales dificultades a través de su cuerpo; desde un cuerpo de mujer y/o un cuerpo de animal (no humano), de uno tan consumible y connotado como el de una cerda.

Y lo hace con un relato narrado en primera persona en el que interseccionan diversas corrientes e iconos literarios, en una fusión de intertextualidades culturales, artísticas y literarias, en un claro ejemplo narrativo de interdiscursividad, sin que ello merme la originalidad de la novela. La novela remite a la tradición de metamorfosis literarias y cinematográficas, integrando asimismo ecos de las transgresiones morales-sexuales de Sade, el estilo paródico de cómics y la sátira política que entronca con la tradición distópica, entre otras huellas notorias, como la tradición de las novelas de

¹⁴¹ «Yo, Mariemma O'Neil, Gran Juez y Presidente del Tribunal Supremo de la Federación de Mundos Humanos, reunida en sesión ultrasecreta (...) emito el veredicto de culpable y dicto contra el dicho Lennart Yarek sentencia irrevocable de exilio permanente a cumplir en el mismo lugar en el que se halla hasta el fin de sus días...» (*El mundo*, p. 119).

autodescubrimiento o iniciación. Ana María García, por ejemplo, interpreta que esta novela se inscribe «en un riquísimo diálogo con la tradición literaria de la narrativa occidental, tales como la novela picaresca y el *bildungsroman*, asume, a partir de una mirada en primera persona desde un tono confesional, el del diario íntimo o las memorias, la intención de narrar las peripecias del proceso al que se ve sometida...» (García, 2003: 6).

La novela dibuja una caricatura de sociedad postindustrial en la que una mujer cuenta su personal metamorfosis en cerda. El relato se construye sobre una animalización “natural” de la protagonista a través de la magnificación de un mecanismo dual de construcción genérica de lo femenino: la reducción de las mujeres a lo corporal, la materia pasiva, la “carne”, por un lado, y su encarnación de una sexualidad irrefrenable, por otro. Las mujeres, en tanto cuerpo (carne), sin autonomía, sin libertad de acción o de expresión, sin conciencia de su subordinación, sin control sobre su tiempo, su trabajo, su deseo, su sexualidad o su reproducción, bajo el dominio de los hombres... son muchos puntos concomitantes con la situación que viven los animales en las sociedades industrializadas.

No es la primera vez que la ficción narrativa refiere una metamorfosis de una persona en un animal (la deuda con Kafka¹⁴² es principal) pero Darrieussecq logra recrear críticamente el mito kafkiano con una original fábula que cuestiona de manera sincronizada el dominio de mujeres y animales en las sociedades industriales avanzadas.

También es relevante resaltar la lectura feminista que realiza Carmen García Colmenares de figuras míticas o ficcionales, híbridas, mutantes y/o monstruosas como contraejemplos positivos de los modelos genéricos que el patriarcado suministra e impone simbólicamente, capaces de subvertir los mandatos de pasividad y domesticidad (García Colmenares, 2015: 321 y ss.), lectura crítica que proporciona una importante clave interpretativa sobre la construcción de la subjetividad de la mujer/cerda de Darrieussecq.

Comienza la protagonista anónima su relato retrospectivo desde su estado actual, un estado físico hegemónico de cerda consciente, en contraposición a la joven que protagoniza su propio relato, su yo más joven, una humana inconsciente o ingenua en grado sumo. Recuerda «la época en que empezó todo» (p. 10), el momento en que concurren los primeros síntomas de la transformación animal con la consecución del primer empleo y su permisividad acrítica con el abuso del empleador, el director de la cadena de perfumerías, así como su emparejamiento con el tradicional Honoré, ambas consecuencias de su atractivo sexual ante los hombres, que ella se explica a sí misma por el carácter “neumático” de su “carne”:

¹⁴² Franz Kafka, *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*, 1915).

El director de la cadena me sentó en sus rodillas y me sobó el pecho derecho, y lo encontró a todas luces de una elasticidad maravillosa. En esa época de mi vida todos los hombres coincidían en encontrarme de una elasticidad maravillosa (...). Mi carne era más firme, más lisa, más llena que antes. Ahora veo claramente que ese aumento de peso y la imponente textura de mi carne debieron ser los primeros síntomas. El director de la cadena tenía mi pecho derecho en una mano y el contrato en la otra. Yo sentía palpitar mi seno; era la emoción de ver el contrato a punto de ser firmado, pero también ese aspecto ¿cómo decirlo? *neumático* de mi carne. (*Marranadas*, pp. 10-11)

Al reducirse a carne adquiere estatus de animal no humano en una sociedad especista, es decir, mero alimento sin consciencia ni individualidad, que no vive para sí sino para otra especie considerada superior. Se focaliza así desde el principio una ficción en la que el cuerpo tensa la atención lectora (Romero, 2000). Un cuerpo que oscila narrativamente entre el cuerpo de mujer reducido al rol sexual (un cuerpo cosificado, destinado al disfrute –consumo– de un colectivo masculino ridiculizado) y el cuerpo de un animal como el cerdo, del que «se aprovecha todo» (carne, tripas, piel...), de máxima rentabilidad en una sociedad consumista. En realidad, se transmutará en cerda, y la condición de “hembra” no es casual, sino un recurso alegórico que juega textualmente con la ambivalencia sémica connotada en torno a la polisemia de «guarra, puerca, cerda», que remite a una significación literal (animal, «hembra del cerdo») y que conlleva una interpretación metafórica instalada en el imaginario colectivo occidental: («mujer sucia, grosera, promiscua»). Así, lo interpreta Catherine Rodgers en su trabajo sobre *Marranadas*: el cerdo es por excelencia el animal que representa los instintos, en particular sexuales, así como la grosería y la suciedad, y para diversas culturas, la impureza (Rodgers, 2000: 75). Simboliza, pues, la impureza, la indecencia, la trampa sexual.

La línea de deslizamiento narrativo entre un estado animal, en sus extremos humano y no humano (cuerpo de mujer y cuerpo de cerda utilizados y rentabilizados en el doble espacio doméstico y público) es sutil, cambiante. En ese devenir inestable circula el relato (Romero, 2000), narrado por la protagonista desde un punto de vista aparentemente ingenuo, que parece aceptar acríticamente las situaciones de abuso, violencia y dominación, pero desvelándolas, dejando asomar atisbos de inconformismo, relatándolas desde la rebeldía de un cuerpo que habla:

Empezaba a conocer bien a mis clientes, sobre todo porque, para atenderlos, mi media jornada fue convirtiéndose poco a poco en jornada completa (...). Ni que decir tiene que callaba y me sometía, para eso me pagaban, pero notaba que mi cuerpo no respondía, que echaba en falta mi regla. Mi cuerpo manda en mi cabeza, demasiado lo sé ahora. (*Marranadas*, p. 24)

La novela muestra una transición desde un sujeto pasivo, objeto de una doble dominación, en tanto mujer y en tanto animal, a un sujeto activo, capaz de ver y hablar

por sí mismo, adueñándose de su destino (su cuerpo, su sexualidad), proporcionando su visión del mundo (su relato), descubriendo la libertad personal a través de la asunción de su dimensión animal y su inmersión en un entorno natural. Solución narrativa que no altera el orden patriarcal imperante, señala Lucile Desblache respecto a esta novela, «la naturaleza puede abrir puertas a la libertad individual, pero cierra las del poder social» (Desblache 2004: 192).

La presentación inicial de la protagonista, reducida a objeto sexual a los ojos de un colectivo masculino homogeneizado e hiper caricaturizado (sus “clientes”, el director de la perfumería, su novio Honoré...), acelera su metamorfosis en cerda, objeto consumista por excelencia en una sociedad basada en la explotación animal, en sentido literal, y en una mujer “guarra”, esto es, promiscua, que mantiene actividad sexual con diversos individuos, en una sociedad heterononnormativa basada en una doble moral¹⁴³. La metamorfosis en guarra deviene al converger las prácticas patriarcales de dominación sexual en los dos ámbitos, el público (en la aparente perfumería, tapadera de prostitución, con la doble explotación laboral y sexual) y el doméstico (con Honoré). En la perfumería, los clientes comienzan a animalizarla, comportándose como sus “granjeros”:

...y, poco a poco, mis clientes empezaron a comportarse conmigo como auténticos granjeros (...). La cama de masaje se convirtió, con sus nuevos apetitos, en una especie de pajar en un campo; algunos comenzaron a rebuznar, otros a gruñir como puercos y poco a poco acabaron todos, más o menos, a cuatro patas. (*Marranadas*, p. 24)

Mientras se produce su transmutación animal, la protagonista que «sigue siendo hembra» (p. 22), quedará embarazada. El embarazo surge narrativamente en dos momentos, teñido de sensaciones corpóreas desconocidas e imprecisas para ella y caracterizado por la indiferencia, incomprensión o incluso hostilidad del colectivo masculino, que lo considera tema «de mujeres» pero lo controla tenazmente. El posible primer embarazo, que ella no identifica como tal porque presupone un reconocimiento innato de ese estado en una mujer¹⁴⁴ («Para mí que, cuando estás embarazada, lo sabes. Seguro que notas algo en el cuerpo, un olor a maternidad como quien dice...», p. 22), parece surgir de su hiperactividad sexual con los clientes de la perfumería, y

¹⁴³ Doble moral edificada en torno a una sexualidad de las mujeres respecto a su relación con uno o varios hombres y al ámbito privado o público: la dualidad mujer decente (mujer de un solo hombre, unión institucionalizada mediante en el matrimonio, ámbito privado) / mujer indecente (mujer de muchos hombres, mediante la práctica consuetudinaria de la prostitución, ámbito público).

¹⁴⁴ Se cuestiona el instinto maternal, según el cual toda mujer tiene un conocimiento innato de su estado, como fase inherente del amor maternal. Marie Darrieussecq indagará unos años después en la construcción social de la maternidad, a partir de su propia y desmitificadora experiencia, en *El bebé*: «Escucho el parloteo del hospital, a las puericultoras, a las restantes madres, mi propia educación, las frases de las revistas ilustradas, el ruido de fondo de la psicología: mi fibra maternal. Lo que suele llamarse *el instinto*, hecho de refranes y de proverbios, de testimonios y de consejos: el parloteo ancestral» (*El bebé*, p. 14).

acaba en la clínica. Obsérvese la cadena de poder y autoridad masculina que, de manera paternalista, la controlan, la tutelan y deciden por ella, con recurso a la violencia correctiva (el dueño de la perfumería, Honoré, el ginecólogo...):

...y, poco a poco, mis clientes empezaron a comportarse conmigo como auténticos. Me dolía mucho la barriga y apenas podía andar. Honoré me dijo que las mujeres siempre tienen problemas de barriga. Se portó bien y me pagó un ginecólogo. El ginecólogo no se lo pensó dos veces, me dijo que había tenido un aborto, me puso un montón de algodón allí abajo y me mandó a una clínica. El raspado salió carísimo. Pero yo sé que no estaba embarazada. No sé qué me dio de repente que me puse a discutirlo al ginecólogo; el caso es que se enfadó muchísimo y me llamó putilla... (*Marranadas*, pp. 21-22)

Más adelante, la evidencia del embarazo plantea dificultades específicas para una mujer trabajadora: la amenaza de la expulsión del ámbito laboral y la reducción al rol tradicional de madre¹⁴⁵. En la sociedad postindustrial y caricaturizada que Darrieussecq dibuja en *Marranadas*, que sitúa ante el cambio de siglo (se narran los festejos del año 2000), permanece irreconciliable la doble condición de madre y trabajadora¹⁴⁶. Pero esta joven no quiere renunciar al trabajo asalariado, fuente de autonomía personal. Como no cabe un diálogo entre iguales, ya que ella está en una posición inferior, sabedora de su estatus subalterno y que, por tanto, la decisión finalmente no la tomaría ella, asume el silencio y la ocultación implícita, como estrategia de resistencia¹⁴⁷.

Con el embarazo, el cuerpo parece revivir y acrecienta sus demandas: la sensación de hambre se acentúa, derivando en un peculiar vegetarianismo: se come las patatas crudas o las flores. Además, comienza a igualmente a manifestarse un apetito sexual incontrolable, a pesar de que el caricaturizado contingente masculino penaliza

¹⁴⁵ Experiencia realista de discriminación laboral de las mujeres por su condición de madres trabajadoras que Darrieussecq también apunta críticamente en *El bebé*, por ausencia de servicios, derechos y medidas de conciliación («Mi mejor amiga, preñada, filosofando “No existe el derecho a la guardería, por tanto las mujeres no tienen derecho al trabajo”», p. 12), por despido empresarial o por ausencia de corresponsabilidad del otro progenitor («¿Cuántas amigas mentalmente esterilizadas por un “despido-maternidad” exclusivamente femenino; solas ante una criatura desconocida, frenadas y disminuidas por los biberón-pañales, y aspirando únicamente a recuperar el mundo exterior, el trabajo y los hombres?» (p. 68).

¹⁴⁶ «En cualquier caso, si se hubieran enterado de que estaba embarazada, no habría podido conservarlo. ¿Cómo contárselo al director de la cadena? Resultaba impensable. Me habría acusado de no haber tomado precauciones, pero yo no ganaba lo suficiente como para tomar precauciones, y, para Honoré, corresponde a las mujeres ocuparse de esos asuntos de barriga» (*Marranadas*, p. 27).

¹⁴⁷ «Había decidido no contarle nada, pues si se hubiera enterado de que estaba embarazada, habría hecho lo posible porque me quedara en casa. Hubiera cobrado durante tres meses la ayuda de maternidad, que era muy superior a mi sueldo, y después me habría quedado atrapada con Honoré. Quería conservar mi trabajo, en el fondo no sé muy bien por qué. Venía a ser como una ventana, veía la plazuela, los pájaros» (*Marranadas*, p. 27).

las iniciativas de las mujeres en este terreno. Como señala Catherine Rodgers, el objeto sexual no debe disfrutar del sexo (Rodgers, 2000: 72). El hambre de comida y el hambre sexual se intensifican, a veces incluso convergen: «había clientes tan enloquecidos que me los hubiera comido» (p. 37). Mientras, los cambios corporales continúan, con una sustantiva aparición de la primera anomalía, una «tercer tetilla».

El cuerpo en transformación de la protagonista reactiva su protagonismo textual. Las alteraciones corporales toman presencia narrativa extensa. La protagonista aún intenta tratarlos con cosméticos, acentuando la máscara de feminidad: pero lo natural, la piel, se rebela ante lo artificial, la cosmética, y le surgen los desajustes corporales en forma de alergias. Esta crítica implícita al imperativo físico de las mujeres es resaltada por Carolina Andrada (Andrada Pagés, 2005). El cuerpo comienza su rebelión hacia su mente y cada vez se le hace más difícil mantener la compostura humana¹⁴⁸. Aunque el descubrimiento de su oscilante estado híbrido le produce cierto espanto, la transformación física sigue su ritmo, perfilándose textualmente de manera más nítida: la piel, la gordura grasienta, el grueso pelo animal (también llamado “cerda”), las seis tetillas.

La protagonista reacciona intentando afirmar su huidiza humanidad comprando la compañía animal: un perrito y un conejillo de Indias. El último intento para recuperar a Honoré con sus «armas de mujer» fracasa: después de protagonizar un episodio de violencia con ella, Honoré se muestra más cruel que nunca («y me dijo que yo había caído realmente muy bajo, que lo había engañado bien, que era una golfa repugnante», p. 59), y, como anticipo de la indefensión animal que se cierne sobre ella, azuza a los niños en su contra: «Las últimas palabras de Honoré fueron para decirles a los críos que me enseñaran lo que es bueno. Los críos me arrojaron al agua» (p. 59).

Va progresando textualmente la metamorfosis, aumenta la apariencia animal, pero intenta resistir en su condición humana y lo interpreta con reservas cuando se ve reflejada en el cartel electoral del “politicastro”:

...me costaba un poco reconocerme en la foto, pero la mirada no dejaba dudas. Claro que lo que me pareció ver de entrada fue un cerdo embutido en aquel precioso vestido rojo, un cerdo hembra en cierto sentido, una cerda si ustedes quieren, con esa mirada de perro apaleado que se me pone cuando estoy cansada. Así pues, comprenderán que me costara reconocerme en la foto de marras. Luego creí comprender que se trataba de una mera ilusión óptica (...). Cojan ustedes a una chica bien sana, pónganle un vestido rojo, háganla engordar y cánsenla un poco, y verán lo que quiero decir. (*Marranadas*, p. 71)

Tras el rechazo masculino, con autoridad para expulsarla de espacios privados o públicos (Honoré del piso común, el cura de la Iglesia...), queda a la intemperie, en una plazoleta, un limbo semiurbano seminatural en el que transitan, invisibilizados a

¹⁴⁸ «Quise levantarme y curiosamente mi cuerpo se dio la vuelta, como aquel que dice. Me encontré a cuatro patas» (*Marranadas*, p. 52).

los ojos humanos, muchos animales. Eclosiona su estado animal, tras varias noches al aire libre conviviendo con otros habitantes no humanos (árboles, raíces, pájaros, palomas, murciélagos, mosquitos, perros...). En ese entorno natural encuentra la paz, como contrapunto a la violencia que encuentra en el entorno social. La vuelta a la Naturaleza será el camino para recobrar su voluntad y autonomía personal:

Soñaba con helechos y tierra húmeda. Mi cuerpo me daba calor. Estaba a gusto. (...). Me erguí sobre mis patas. Sacudí la cabeza y estiré los corvejones. Bajo mi rostro, mis dos manos estaban plantadas en el suelo. En cada mano no tenía más de tres dedos (...). Me vino a la memoria lo que no había querido ver en el espejo del morabito, el pequeño rabo atornillado en espiral en mi trasero. (*Marranadas*, p. 79)

El parto llega casi por sorpresa, en la calle, poco después de pasar un tiempo encerrada en un aparthotel, donde era mantenida por el hombre de la limpieza a cambio de los favores sexuales. Es de observar la simbiosis de dos periféricos, catalogados como diferentes, el inmigrante árabe, y la híbrida mujer/cerda, personajes marginales que sin embargo reproducen fielmente el inmutable estatus de género. La política racista del nuevo gobierno acaba con esta convivencia, al expulsar al árabe, y la mujer/cerda se encuentra de nuevo en la intemperie, esta vez pariendo. Posteriormente, su cuerpo híbrido de mujer/cerda será objeto de risas, manipulación, exhibición y escarnio en las fiestas privadas (fiestas orgiásticas, de resonancias sádicas) de los politicastos; será objeto de experimentación por parte del curandero “morabito”, destino que se aúna en la doble condición de mujer objeto sexual y animal explotable.

Con el emparejamiento con otro híbrido de larga tradición mitológica y literaria en clave masculina, el hombre lobo (el excéntrico millonario Yván que se transmuta esporádicamente en sanguinario lobo) comienza otro simulacro de vida doméstica.

Mito de alcance universal, presente en numerosas culturas y reelaborado continuamente, el hombre lobo o licántropo proviene, según la mitología griega, del castigo de Zeus al sanguinario rey griego Licaón, a quien condenó a convertirse en lobo, tanto a él como a sus descendientes. La trasmutación en lobo es ocasional, por influencia de la luna llena, por ejemplo, durante algunas horas de la noche, retomando la forma antropomórfica de manera rápida. Cuando alcanzan la forma animal, esta suele presentarse de forma más poderosa y amplificadora que la figura de un lobo ordinario, lo que implica la transferencia de estereotipos de masculinidad al mito (fuerza, astucia, fiereza). De enorme potencia simbólica, este mito es fuente de interdiscursividad, recreado en diversos productos *mass media*, como juegos de rol, videojuegos, cómics, series de televisión, etc., y continúa vigente en la literatura y el cine de género (infantil, de terror, de ciencia ficción...) ¹⁴⁹.

¹⁴⁹ En la literatura actual encontramos versiones del mito, como por ejemplo, en la popular serie de J. K. Rowling dedicada a Harry Potter, con el licántropo Remus Lupin, En el cine, son muy conocidas algunas

Es una época en que nuestra protagonista aún alterna los estados de mujer o cerda, porque cree que «Yván me quería lo mismo como ser humano que como cerda» (p. 119), pero en la práctica «con tantas emociones o lo que fuera, yo conservaba las tres cuartas partes del tiempo mi aspecto de cerda» (p. 122). Es resaltable que sea el arrastre de las “emociones” (esto es, la parte irracional) lo que contribuya a despojarla de su dimensión humana, argumento de larga tradición en la misoginia cultural.

Aunque la similar condición de seres metamorfoseados pudiera igualarles, la pareja continúa reproduciendo el desigual estatus de género, y aunque él parece ser más preso de su sanguinario instinto depredador, a la vista de todo el mundo mantiene la apariencia (superior) humana, mientras exhibe el objeto de su propiedad en su faceta animal. Imagen alegórica de la cultura (masculina) controlando, poseyendo, sometiendo a la naturaleza (femenina):

Yván, que era famoso en otro tiempo por sus excentricidades, me puso un collar de diamantes y nos paseábamos los dos, él bien erguido y yo atada con una correa, era el cerdo privado de Yván, igual que otros tienen un pequinés o una boa. (*Marranadas*, p. 121)

No hay ruptura, en cuanto a la acomodación a la sumisión, entre el estado de mujer objeto (doméstica, domesticada) y el de cerda privada (animal explotado para uso comestible, doméstico). La permanente sumisión aporta coherencia textual al relato fantástico. La convivencia queda asegurada por el acomodaticio pacto entre desiguales («yo me comía la pizza e Yván al repartidor», p. 127). Finalmente también el extraordinario hombre lobo cae a manos de los gendarmes y a ella cada vez se le hace más difícil adoptar una apariencia semihumana. En tanto que animal, comparte las crueles condiciones de explotación y reclusión de los animales: llega a estar en una jaula, en el zoo, y a ser conducida al matadero. Aunque, a diferencia de ellos, ante el peligro inminente, puede recuperar alguna habilidad humana y escapar.

El regreso al campo, a la naturaleza, parece una cuestión de supervivencia. Viaja en el vagón de ganado, con las vacas, y se dirige a la granja de su madre. Ante su forma humana, la madre la deniega cualquier ayuda y sólo la ofrece, como patrona, un empleo mal remunerado. Ante su forma de cerda, intenta matarla. De nuevo, el peligro inminente despierta alguna habilidad humana y consigue huir, tras matar a la madre y al matarife (que resulta ser el director de la cadena de perfumerías que le contrató). Una forma de optar, y no sólo simbólicamente, por ajustar cuentas con

versiones del mito como *The Wolfman* (EEUU, dirigida por George Waggner); *An American Werewolf in London* (dirigida por John Landis, EEUU/Reino Unido, 1981); *Wolf* (EEUU, dirigida por Mike Nichols, protagonizada por Jack Nicholson y Michelle Pfeiffer), o *The Wolfman*, dirigida por Benicio del Toro, también coproducción EEUU/Reino Unido, de 2010.

quienes, por acción u omisión, iniciaron con su desapego, violencia o dominación patriarcal, la pérdida de su “humanidad”¹⁵⁰.

Ahora, la protagonista opta por la animalidad y por la vida en conexión con la Naturaleza, manifestándose de manera explícita un *crescendo* que ha estado presente en todo el relato, a juicio de Catherine Rodgers, mostrando un posicionamiento pan-teísta que en su opinión podría estar influenciado por el escritor Knut Hamsun¹⁵¹, en concreto por sus obras *Pan* y *Benoni* (Rodgers, 2000: 74), de donde procede la referencia literaria que abre la novela, y de quien la protagonista guarda celosamente un libro¹⁵² que es arrojado al crematorio¹⁵³ por el Servicio de Censura, bajo la acusación de ser subversivo. Eso sí, transmitiendo su experiencia subjetiva, sin renunciar a la posibilidad de contar su vida, desde su propio y fragmentario punto de vista. Un estado de cerda liberador que combina con la voluntad de escribir para “explicarse”:

Actualmente soy cerda la mayor parte del tiempo, resulta más práctico para vivir en el bosque (...). Estoy contenta con mi suerte. La comida es buena, el calvero confortable, los jabatos me divierten. Me abandono a mis instintos con frecuencia (...). Escribo en cuanto me baja un poco la savia; me entran ganas cuando la luna sube, bajo su luz fría releo mi cuaderno. (*Marranadas*, pp. 145–146)

Porque, mujer o animal, ni renuncia a vivir en libertad, en conexión con la Naturaleza y con su naturaleza interna, ni a expresarse y expresar su mirada al mundo, con voz propia.

¹⁵⁰ Unas palabras de Marie Darrieussecq corroboran esta idea: «*Truismes*, mi primera novela publicada, era en cierto modo un manifiesto literario: la aventura de una mujer alienada (hasta tal punto que no se da cuenta de que es prostituta) que poco a poco se libera de los prototipos para hallar su voz. El cuerpo, que se va transformando, significa para ella, enseguida, que si quiere sobrevivir deberá empezar a pensar» (Cit. en Andrada Pagés, 2005).

¹⁵¹ Knut Hamsun, cuyo nombre real fue Knut Pedersen (1859-1952), es un escritor noruego muy conocido que ganó el Premio Nobel de Literatura en 1920. De su novela *Sult* (*Hambre*), publicada en 1888, se dice que presagia los escritos de Franz Kafka y de otros novelistas del siglo XX que exploraron la locura humana. Es conocido su retiro a una cabaña del bosque, entorno que inspiró algunas de sus grandes novelas, como *Pan*, o *La bendición de la tierra*. Durante la 2ª Guerra Mundial colaboró con los nazis y regaló su medalla del Nobel a su ministro de propaganda, Goebbels.

¹⁵² Un libro que «hablaba de los animales extinguidos, de las ballenas, de los arenques, y también de los grandes bosques y de la gente que se quería y de los malos que les robaban todo su dinero...» (*Marranadas*, p. 96). Y un libro en el que halla el párrafo que encabeza la novela, sobre el sacrificio de un verraco a manos de un matarife.

¹⁵³ La quema de libros es otro tema recurrente de la literatura, recordemos por ejemplo el célebre “donoso escrutinio” de los libros de caballerías que aparece en *El Quijote* (capítulo VI). En la novela distópica es un referente ya clásico la obra *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), cuyo título hace referencia a la temperatura (en la escala de Fahrenheit) en la que arde el papel. Con la quema de libros se simboliza la muerte de la cultura, de la creatividad, de la memoria, de la libertad, mediante la imposición de una censura propia de los regímenes totalitarios.

3.3. Animales no humanos ¿protagonistas en la ficción narrativa?

En lo que concierne a las obras del *corpus* de esta investigación, podemos decir que los animales no protagonizan la ficción narrativa. Parafraseando la célebre obra de Rachel Carson¹⁵⁴ que supuso un detonante en cuanto a la alarma ecológica, podríamos decir que es una «narrativa silenciosa», en la que, prácticamente, ni se ve ni se escucha a los animales. Apenas aparecen en los márgenes del relato en algunas de las obras. Salvo la mujer/cerda de Darrieussecq, en ninguna otra obra del *corpus* se cede la voz a algún animal no humano.

Cuando aparecen en los textos, no siempre es para determinar la conexión con los humanos y otros seres vivos en la cadena de la Naturaleza, desde una percepción que señale la interdependencia y que subraye una relación de respeto y cuidado mutuo. Al contrario, aparecen desde una perspectiva que resalta su condición subalterna, como veremos. Especial tratamiento reciben los animales incorporados al ámbito doméstico, “domesticados”, apareciendo en general como proyecciones silenciosas de sus dueños/dueñas. Otros animales, por su capacidad icónica, simbolizan los peligros del cambio climático. Aspectos que desarrollaremos en las líneas siguientes. Pero, antes, observemos el tratamiento que el mundo animal adquiere en la narrativa analizada de Michel Houellebecq.

3.3.1. El mundo animal en la narrativa de Houellebecq

El mundo animal alcanza el protagonismo de un personaje colectivo secundario en *Las partículas*, la novela de Houellebecq. Es percibido y descrito desde una visión inmovilista y enciclopédica, con impostada finalidad “cientificista”. Asistimos a su catalogación; los animales son clasificados e inmovilizados textualmente a partir de su denominación “científica”, descritos desde un interés consumista y mediático que remite al documental televisivo. Marta Tafalla señala que la ordenación de una naturaleza intrínsecamente desordenada es realizada «fuera de la naturaleza y con criterios humanos» (Tafalla: 2015: 82). Aunque se refiere a la ordenación separada de las especies que tiene lugar en los zoos, es una reflexión que apunta a la ordenación humana mediante la clasificación y catalogación científica y/o psudocientífica. Sin embargo, es preciso subrayar también que, aún con este subtexto antropocéntrico, este protagonismo coral que refleja en la novela Houellebecq es excepcional en el panorama narrativo.

La profusa utilización de ejemplos provenientes del mundo animal sirve al propósito de la voz narradora de *Las partículas*, que a través de la línea argumental y del desenlace, ha propiciado un «lector implícito» que concluya que la humanidad debe

¹⁵⁴ Rachel Carson, *Silent Spring*, 1962.

soltar lastre de los puntos de conexión con los animales para evolucionar en su perfectibilidad. Para la voz narradora, la mejora humana será fruto del progreso técnico y de su capacidad para intervenir, modificar y dominar el componente animal, premisa autoprofética que se cumple en el relato, y que culmina en la creación de una nueva especie posthumana desprendida ya de servidumbres animales como la comida, la reproducción, la sexualidad, los afectos, incluso la mortalidad.

Esta especie de neohumanos cobra mayor protagonismo en *La posibilidad*, mediante la evolución sucesiva de clones de un Daniel originario que en cada variante clónica se desprende de características connotadas como animales, hasta lograr ser solo una «máquina pensante», un tecnohumano, aunque, curiosamente, mantenga un vínculo afectivo especial y único con su perro Fox, también clónico. Veamos estos aspectos.

Si bien la Naturaleza reducida a paisaje o entorno natural apacigua al Michel protagonista de *Las partículas*, los animales son, a su entender –o al de la voz narradora, narrador heterodiegético que mediante la focalización interna atribuye las observaciones a la los dos hermanos protagonistas–, seres salvajes con una dimensión incontrolable, vulnerable y violenta que aparece transferida a los seres humanos, en su condición de seres animales («mamíferos inteligentes», p. 239). Este emerger en el relato de la continuidad entre lo humano y lo animal, de cierto grado de parentesco normalmente olvidado, es una marca textual importante. Es la animalidad congénita la que suministra al ser humano el instinto de la pulsión sexual, el gregarismo, el dominio del más fuerte, algo de lo que Michel quiere alejarse viviendo una vida meramente racional, una «vida intelectual»¹⁵⁵, en soledad. Piensa que la Naturaleza animal es repugnante y debe ser aniquilada¹⁵⁶, en lo que sin duda es una metáfora de su auto-rechazo, explícito narrativamente en su personaje-espejo, su hermanastro Bruno.

El propio Michel desarrolla sus investigaciones de biología molecular para que la comunidad científica logre controlar esa «naturaleza animal», el complejo de componentes orgánicos de la vida (las partículas elementales) y para dominar su reproducción (clonaciones en animales, por ejemplo), contribuyendo decisivamente a que esto suceda aplicado a los seres humanos, despojando así a las mujeres del monopolio (controlado por el poder masculino) de la reproducción humana¹⁵⁷. En el Epílogo

¹⁵⁵ «Desde hacía años, Michel llevaba una vida puramente intelectual» (*Las partículas*, p. 119).

¹⁵⁶ Recordemos a Michel, niño, viendo documentales de animales por televisión que resaltan una visión animal de crueldad, depredación, competencia por la supervivencia...: «Michel temblaba indignado, y sentía que se formaba en su interior otra convicción inquebrantable: en conjunto, la naturaleza salvaje era porquería repugnante; en conjunto, la naturaleza salvaje justificaba una destrucción total, un holocausto universal; y la misión del hombre sobre la Tierra era, probablemente, ser el artífice de ese holocausto». (*Las partículas*, p. 38). Un ejemplo de cómo los documentales televisivos sobre la Naturaleza muestran en general una versión de ésta que contribuye a reforzar la competitividad y los roles de género, y a separarnos, mediante esa visión cosificante, del mundo animal.

¹⁵⁷ Se plasma así en la ficción literaria lo que ya Pilar Aguilar ha señalado respecto a la ficción cinematográfica: el viejo sueño patriarcal de una reproducción humana sin mujeres, en la que ellos se crean, se

distópico de *Las partículas*, la voz narradora va a señalar la decisiva obra de Michel Djerzinski, *Prolegómenos a la duplicación perfecta*, que, mediante desarrollos científicos en las siguientes cinco décadas, dará lugar a la creación de una especie posthumana superior, asexual, de reproducción clónica, sin individualidad genética, lo que conlleva la desaparición de la especie humana.

Cabe indagar también si ese deseo de sobrecontrol de la reproducción humana, históricamente en manos del poder masculino, al igual que la sexualidad de las mujeres, que sólo en la historia reciente y en algunos países han accedido a los derechos sexuales y reproductivos, revela un nuevo intento de usurpación (masculina) de la maternidad biológica a las mujeres. Una hipótesis posible dadas las persistentes críticas que se vierten en la novela sobre la revolución sexual de los años sesenta, en especial a la liberación sexual de las mujeres, personificada en el tratamiento narrativo de la madre de ambos hermanos, Jane, calificada de «madre desnaturalizada», por abandonar a sus hijos, y en las censuras implícitas a la co-protagonista (Annabelle) que aborta varias veces.

En esta novela, para los dos protagonistas, Michel Djerzinski y Bruno Clément, y para la voz narradora, la especie humana (“el hombre” como se denomina en la narración, desde la perspectiva androcéntrica dominante del relato), es reconocida por tanto como una especie animal, pero a la declarada relación evolutiva responde con la prerrogativa del dominio sobre las demás especies de seres vivos (perspectiva especista). La conexión animal de la especie humana es resaltada, aunque no como un eslabón común que nos permita ver y sentir como seres próximos al resto de seres vivos e integrarnos en la cadena del ecosistema mediante relaciones de respeto y reciprocidad, sino como un lastre que genera imperfecciones y compulsiones prescindibles para las sociedades¹⁵⁸.

En *Las partículas*, Michel niño disfruta de correrías por los prados con su prima Brigitte, pero son atacados por ácaros que viven en las hierbas y en los perros, que se describen en detalle (“*Tithrombidium holsericum*” y “*Linguatulia rhinaria*”, p. 35). Observa documentales sobre animales en televisión, que, como señala Puleo, en general muestran una Naturaleza adaptada al «imaginario neoliberal y patriarcal» que contribuye a reforzar los roles de género y la competitividad. Y su relación con el mundo animal va a permanecer mediada por esta mirada refractante que se muestra en el documental televisivo. A Michel le impresiona la crueldad de una vida animal

recrean y se procrean (Aguilar, 2004). Por otro lado, el control tecnológico (masculino) de la reproducción humana es un tema recurrente de las novelas de ciencia ficción, ya presente en algunas obras fundacionales del género literario, como *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley.

¹⁵⁸ La condición animal de los seres humanos está muy presente en esta novela; la voz narradora va a trazar continuamente paralelismos entre humanos y animales. No impide que se muestre a los seres humanos en posiciones especistas de poder, explotando animales (mediante la experimentación científica), maltratándolos (por ejemplo, Bruno mata a golpes a un gato), o teniéndolos como mascotas que proporcionan gratificante compañía sin molestias (el canario de Michel).

que en la relación interespecies muestra cómo los más grandes o rápidos dominan y matan a los más pequeños: leones sobre gacelas, reptiles sobre pájaros, voraces sobre mamíferos... , siendo, a su vez, presa de parásitos variados, internos y externos; y en la relación intraespecies determina que los más fuertes devoran a los más débiles, viejos o enfermos. Esta violencia de la «naturaleza salvaje» repugna a Michel y cree que «la misión del hombre sobre la Tierra» es proceder a su «destrucción total» (p. 38). Un ejemplo literario que recuerda la formulación de Marta Tafalla cuando expone que la fascinación estética con que se contempla la naturaleza (por ejemplo, en zoos, peceras o documentales televisivos) conduce a ciertas formas de violencia y maltrato animal, al reducir al mundo animal a «magnífico espectáculo» (Tafalla, 2013: 83). Así, Michel comienza a experimentar con animales, con «crustáceos traslúcidos, a decir verdad un poco repugnantes pero definitivamente vivos», aunque enseguida se cansa y los tira (p. 38).

Michel se compara (lo conocemos a través del foco de la voz narradora) con la vida animal, desde una dimensión contemplativa: es el científico ensimismado que ve más allá de la cotidianidad, vislumbrando que la perfectibilidad de la humanidad viene del alejamiento del ecosistema del que forma parte, de la renuncia a su componente natural. La infancia de Michel, en casa de su abuela paterna, transcurre en contacto con la Naturaleza. Ese contacto y observación del medio natural no le impide tener experiencias negativas, como cuando, al roce con la hierba (más bien, con los ácaros que la habitan), coge una urticaria, dejando constancia de la biodiversidad latente y casi siempre hostil. De la televisión, que le interesa menos (aunque siguió en directo «los primeros pasos del hombre sobre la luna... probablemente el punto culminante del primer período del sueño tecnológico occidental», p. 36), Michel sigue, «con el corazón en un puño», la emisión semanal de *La vida de los animales*, cuyos documentales le reafirman en la idea de una naturaleza animal competitiva y depredadora, que califica de “repugnante” y que merece «una destrucción total», misión que compete al “hombre”, ejemplificando el frecuente papel socializador de estos productos televisivos en la ideología patriarcal (Puleo, 2011) y hacia el maltrato animal (Tafalla, 2013). Y es en el jardín de su abuela, a sus doce años, en una especie de epifanía (estrategia biográfica recurrente en los protagonistas de Houellebecq analizados, que les ayuda a tomar decisiones drásticas sobre su destino), cuando Michel entiende su vocación: la bioquímica.

En cambio, Bruno, es comparado con los animales (a través del relato de la voz narradora) desde los componentes gregarios, de dominación y humillación, sexuales y violentos. A diferencia de Michel, su infancia trascurrió encerrado: en el piso de sus abuelos paternos, donde la extensión más amplia que podía disfrutar era la del pasillo de la casa, en el internado, etc. Cuando recuerda la muerte de su abuelo, lo hace a través de recordar la acción combinada de bacterias y larvas de insectos sobre el cadáver, produciendo su putrefacción. Se introduce una nueva perspectiva: el cuerpo humano también es “comida” para otros seres vivos, cuestionando implícitamente la consideración de que corresponde a los seres humanos la cúspide de la

cadena alimenticia, que la especie humana se ha autoconcedido en base a la meritocracia racional y a la autoconsideración moral en exclusiva e instalándonos en una cadena de reciprocidad, en el sentido expuesto por Val Plumwood (Val Plumwood, 2004: 69 y ss.).

Respecto a Bruno niño, la voz narradora aprovecha la muerte de su abuelo para describir la putrefacción de los cadáveres «de mamífero o de pájaro» a través de la acción combinada de ciertos insectos, orugas y larvas («*Musca, Curtonevra, Lucilia, Calliphora, Dermestes, Aglossa pinguinalis, Corynetes, Piophila petasionis, Aglossa cuprealis, Tineola bisellelia...*», p. 41), aunque precisa que Bruno contemplaba feliz el ataúd de su abuelo y sólo se enteró más tarde de su existencia. En otro momento, la voz narradora, menciona –con indudable sesgo androcéntrico– la clasificación jerárquica «en todas las sociedades animales» que otorga el poder al «macho más fuerte, el *animal alfa...*», situando al Bruno preadolescente que sufre el acoso, la humillación y la violencia sexual de un grupo de compañeros del internado como equivalente al «animal más abajo en la jerarquía, el *animal omega*»¹⁵⁹ (p. 47). Más adelante, cuando Bruno empieza a formar parte de los mayores, uno de sus pasatiempos favoritos es sobresaltar a una “pitón” encerrada en una jaula de cristal, enloqueciéndola, «hasta que se derrumbaba, muerta de cansancio» (p. 53).

Cuando recrea la preadolescencia de los dos hermanos, la voz narradora afirma que la historia de los primeros años vividos determina la conducta sexual de «mamíferos y pájaros», con la finalidad de adjudicarle a la madre las disfunciones sexuales de ambos hermanos¹⁶⁰. Así, queda explicado por qué Michel es incapaz de besar a la bella Annabelle «aunque su vida hubiera dependido de ello» (p. 61). En cambio, el Bruno preadolescente, encauza su despertar sexual¹⁶¹ asumiendo sus complejos por el antiguo procedimiento de “naturalizar” las diferencias:

¹⁵⁹ En el capítulo “El animal omega” se narra precisamente la inserción de Bruno en el internado de Meaux, al que le envían de mutuo acuerdo su madre y su padre tras la muerte de la abuela argelina que le cuidaba. Tiene once años, es obeso (la abuela le preparaba enormes comilonas) y tímido. Un grupo de chicos le acosa en el lavabo. Le agraden brutalmente, le humillan, le violan. Ya ha ocurrido anteriormente. Repite curso, con la esperanza de librarse de los acosadores, lo que no logra. La voz narradora explica su lugar “natural” en el grupo, a partir de la traslación al ámbito social del principio de «la ley del más fuerte», según una interpretación del darwinismo que, entiende, caracteriza a las especies animales; Bruno será el último, el más débil, el «animal omega», y como tal se someterá.

¹⁶⁰ «El contacto táctil precoz con los miembros de la especie parece vital en perros, gatos, ratas, conejillos de Indias y macacos rhesus (*Macaca mulatta*). La privación del contacto con la madre durante la infancia produce perturbaciones muy graves del comportamiento sexual en la rata macho, provocando en particular la inhibición del cortejo» (*Las partículas*, p. 61).

¹⁶¹ Bruno acompaña durante los veranos a su madre y su grupo hippie, en las calas. Ve muchas jóvenes desnudas («Las vulvas de las chicas eran accesibles», en su particular visión metonímica, p. 62), aunque las cree reservadas para chicos más fuertes, más altos, más bronceados. Con los años racionaliza este sentimiento de desventaja, él nunca sería «un animal hermoso».

En una palabra, no soy lo bastante *natural*, es decir, lo bastante *animal*, y eso es una tara irremediable; haga lo que haga, diga lo que diga, compre lo que compre, nunca superaré esta desventaja, porque tiene toda la fuerza de una desventaja *natural*. (*Las partículas*, p. 62)

Cuando cuenta dieciocho años, Bruno siente fuerte atracción sexual por su madre; compensa su insatisfacción mediante la agresión a uno de los gatos de su madre, que mata a golpes. Frecuentemente, en los casos de violencia de género, los animales domésticos que cuidan las mujeres son víctimas colaterales de una violencia que busca agredirlas o causarles sufrimiento a ellas mediante la tortura o la muerte de sus seres animales queridos (Torres San Miguel y Antón, 2005).

El Michel adulto tiene como animal de compañía durante un breve período a un canario blanco, que se nos presenta tímido, frágil, asustadizo, infeliz, mortal..., características “espejo” de Michel. A su muerte, lo tira a la basura, y esa noche sueña con gusanos gigantes que atacan ferozmente el cadáver del pájaro, lo que revela el miedo inconsciente al poder disgregador de la Naturaleza. En otros momentos de contemplación visionaria entrevé la posibilidad de un mundo distinto, “perfecto”, «como el pez, sacando de vez en cuando la cabeza del agua» (p. 23), es decir, si fuera posible distanciarse del ecosistema del que se forma parte. El Bruno adulto tiene, en una ocasión, una pesadilla, viéndose como un cerdo sacrificado en la cadena de explotación comercial (p. 136)¹⁶².

Nuevas comparativas relacionan los comportamientos humanos y animal, desde la perspectiva de la voz narradora, que naturaliza y legitima, en base a una «ley natural», conductas humanas que responden a construcciones sociales. La comparativa que atribuye a Michel acerca de las hembras animales y el «instinto maternal» es significativa. Ya cuando era niño, mientras veía los documentales televisivos que suelen transcribir la vida animal mediante el relato patriarcal, constataba que lo único que se oponía a la crueldad animal, a «esa carnicería permanente que era la naturaleza animal» era «el amor maternal» (p. 165)¹⁶³, de lo que deduce la «superioridad de las

¹⁶² «Se veía encarnado en un joven cerdo con sus carnes cebadas y lisas. Lo arrastraban con sus compañeros porcinos por un túnel enorme y oscuro de paredes oxidadas, en forma de vórtice. (...) Empezaba a darse cuenta de que la corriente los arrastraba hacia unas turbinas con enormes y afiladas hélices. Después su cabeza cortada yacía en un prado...» (*Las partículas*, p. 136).

¹⁶³ «...el amor maternal – o el instinto de protección; en fin, cualquier cosa que insensiblemente y paso a paso llevaba al amor maternal–representaba la única sombra de devoción o altruismo» (*Las partículas*, p. 165).

mujeres»¹⁶⁴, en un *excursus* narrativo que le empuja a escribir su obra magna *Prolegómenos*, texto sobre la «duplicación perfecta» que dará origen a la vida sin componente humano o animal, la especie posthumana¹⁶⁵.

En *La posibilidad*, la obra claramente distópica de Houellebecq, ya no aparece ese protagonismo del mundo animal. Sin embargo, cobra cierto protagonismo el perro Fox, verdadera compañía del solitario Daniel, en su vida originaria y en sus sucesivas vidas clónicas, un perro compañero que en cada paso clónico experimenta una muerte a manos de humanos, que el Daniel original y sus clónicos viven con similar duelo. En realidad, el perro Fox, que simboliza para Daniel «el amor incondicional», entró en su vida a través de una mujer. Una de sus parejas, Isabelle, lo recogió de una cuneta. Y el Daniel clónico ya no se imagina una reencarnación sin su compañía.

El perro compañero vuelve a aparecer en *El mapa*, la novela de Houellebecq en que el novelista se introduce a sí mismo como personaje, con rasgos autobiográficos. El personaje Houellebecq, en un primer encuentro con Jed Martin, le manifiesta su rechazo a comer embutidos por oposición al sacrificio de cerdos (que no de vacas u ovejas, por ejemplo) para su comercialización por la industria alimentaria, con una argumentación basada en la inteligencia de los cerdos alejada de su consideración como seres sintientes de la ética animalista y que se presume sarcástica:

Verá, creo que no debería estar permitido que los hombres maten cerdos (...). El cerdo es un animal admirable, inteligente, sensible, capaz de un afecto sincero y exclusivo por su dueño. Y tiene una inteligencia realmente sorprendente, ni siquiera se conocen sus límites ¿Sabe que han podido enseñarle a dominar las operaciones simples? Bueno, por lo menos la suma, y creo que también la resta en algunos ejemplares muy dotados. ¿El hombre tiene derecho a sacrificar a un animal capaz de aprender las bases de la aritmética? Creo que no, francamente (*El mapa*, pp. 122-123).

Más adelante vuelve a consumir embutidos compulsivamente. En su última etapa, antes de su asesinato, el escritor aparece con la compañía de un perro, al que llama Platón, que compartirá su dramático destino en la novela (ambos, escritor y perro son asesinados y sus restos despedazados y desperdigados en jirones, sólo que-

¹⁶⁴ Un argumento que recuerda el tramposo discurso patriarcal del elogio de las mujeres, basado en su identificación con el modelo de madre (Puleo, 2004), y que Michel esboza, tras constatar el coraje de la hembra del calamar, dispuesta a enfrentarse a cualquier depredador para proteger sus huevos: «No cabía duda de que las mujeres eran mejores que los hombres. Eran más dulces, más amables, más cariñosas, más compasivas, menos inclinadas a la violencia, al egoísmo, a la autoafirmación, a la crueldad. Además eran más razonables, más inteligentes y más trabajadoras (...). Desde todos los puntos de vista, un mundo compuesto sólo de mujeres sería infinitamente superior» (*Las partículas*, pp. 165-166).

¹⁶⁵ La experimentación con animales que realiza Michel, en su búsqueda de la perfectibilidad de la especie humana, un tema clásico de la ciencia ficción que cuenta con antecedentes literarios no revelados, como la obra de H. G. Wells, *La isla del doctor Moreau* (1896).

dan indemnes sus respectivas cabezas). Y es a través del personaje del comisario Jaselin, que investiga este asesinato, por donde vuelve a introducirse cierto protagonismo animal. La voz narradora (narrador heterodiegético, omnisciente, con capacidad para adentrarse en los pensamientos y opiniones de sus personajes mediante focalización interna) le atribuye una larga disertación acerca de las moscas y otros insectos y su relación con los muertos: «Desde el punto de vista de una mosca, un cadáver humano es carne, pura y simplemente carne» (p. 241).

El comisario, que camina como «el simio más viejo de la tribu» (p. 251), vive con su mujer Hélène, y su perro Michou. Fue Hélène quien propuso comprar un perro (p. 261). A partir los ladridos alegres de Michou saludando al comisario al llegar a casa, la voz narradora dedica un extenso excursus a la raza del perro, los bichones, sus orígenes históricos y geográficos, una pequeña historia canina que explica como «el bichon (...) parece no haber tenido desde su origen otra razón de ser que la de proporcionar alegría y dicha a los seres humanos» (p. 263). Le deprime quedarse solo por lo que Hélène, profesora universitaria de Economía, le suele llevar a sus clases. Michou no es el primer bichon que tienen. Antes tuvieron a su padre, Michel, que contrajo una enfermedad parasitaria. De la importancia de ambos bichones en la vida del comisario da cuenta la extensión narrativa que la voz narradora dedica en la recreación biográfica del comisario a describir la feliz convivencia, la preocupación por la enfermedad y el temor a perderle, ya que «amar a un perro es aceptar amar a un ser que ineluctablemente te van a arrebatar» (p. 265), la decisión de permitirle tener descendencia, cómo eligieron al hijo macho (Michou) y la conmoción que sufrieron cuando se descubrió su minusvalía reproductiva. «Y así, el perro Michou, ya es para el comisario y Hélène, “una mascota perfecta, inocente e intachable, cuya vida dependía por entero de la de sus amos adorados, una fuente de júbilo continua y sin altibajos» (p. 266).

3.3.2. Mínima narrativa animal

Otro sorprendente protagonismo del perro como personaje mascota, compañero de seres solitarios, aparece en la recreación literaria del crimen de Romand que realiza Carrère en *El adversario*. Destaca la importancia que cobra el perro de Romand, su único amigo y confidente en su infancia y adolescencia, y cómo su recuerdo le conmueve en el juicio, despertando su dolor y “humanizándole”¹⁶⁶. Tras un estallido emocional, una vez recobrado, Romand explica:

¹⁶⁶ En cambio, asesina sin remordimientos al perro de sus padres para que no obstaculice su huida. Pero recordemos el episodio del juicio, cuando su abogado le pregunta si, cuando niño, no tomaba por confidente al perro, Romand comienza a temblar y «se arrojó al suelo lanzando un gemido que helaba la sangre» (*El adversario*, p. 42). Carrère interpreta que es una reacción que le humaniza, a partir de la alusión a su perro de niño brota el sentimiento. Otras personas consideraban monstruoso que aquella emoción

Al pensar en el perro me he acordado de secretos de mi infancia, secretos duros de sobrellevar... Quizá sea indecente hablar de los sufrimientos de mi infancia... No podía expresarlos porque mis padres no hubiesen comprendido, les habría decepcionado... Yo no mentía entonces, pero nunca revelaba el fondo de mis emociones, menos a mi perro. (*El adversario*, p. 44)

Sospecha que el padre mató al perro, condenándole así a una soledad extrema. Y esta característica preocupación por los perros compañeros de su vida reaparece a lo largo del proceso, como relata Carrère:

A lo largo del proceso, los perros que había tenido despertaron en él emociones intensas. Ninguno de ellos, curiosamente, tenía nombre. Volvía una y otra vez al tema de los perros, mencionando, para fechar los acontecimientos, las enfermedades que habían sufrido y la preocupación que le habían causado. (*El adversario*, p. 44)

Una de las protagonistas de *Confidencia*, la novela de Paule Constant, Martha Témor, documentalista de animales, mantiene una relación especial con el mundo animal, derivada de una sensación constante de desvalimiento que arranca de su orfandad infantil. Conserva algún recuerdo de su madre, especialmente que siendo niña le regaló una cría de chimpancé «comprándola como lo que era, un kilo de carne» (p. 196). Esta cría, Délice, será su compañera infantil de juegos, y con ella vivirá el episodio traumático del incendio de su casa africana, su deambular perdida y sola entre el fuego durante diez días. Cuando la encontraron, no había manera de que se desprendiese del cuerpo muerto de la pequeña cría de chimpancé. Ahora, en Middleway, conoce al Conservador, y a su lado, en el zoológico, entra en contacto con una maternidad animal que, según este, debe servir de ejemplo para las humanas:

No nace ningún *marmouset* que no cuente con tres generaciones de hembras de la especie, es decir, una madre niña, una abuela joven y una eficaz bisabuela. Si falta un eslabón en esa cadena, no hay *marmouset*. La hembra más joven no puede enfrentarse a su maternidad sin ayuda de su madre, que, a su vez, precisa del asesoramiento de la suya. Tres generaciones de hembras, ni una más ni una menos, para sacar adelante el difícil proyecto de la reproducción (...). El Conservador opinaba que las mujeres debían tomar ejemplo. (*Confidencia*, p. 198)

El Conservador mira a los chimpancés con respeto, asume la animalidad de los humanos («somos de la misma especie», p. 195), disuelve la distancia entre animales

brotara respecto al perro y no a sus víctimas (su mujer, sus hijos, sus padres); hay quien cree que finge y hay quien ve una maniobra de su abogado para que estalle su dimensión compasiva (*El adversario*, pp. 42-43).

y humanos. En esta visión de la vida animal como la más cercana a la vida natural, persiste la posición antropocéntrica y, además, no hay un aprecio especial por las mujeres¹⁶⁷. Ello no le impide ofertar un programa experimental de guardería de madres sustitutas humanas para crías de chimpancé, cuando las madres naturales les abandonan, que denomina «sesiones de reaprendizaje de la vida silvestre». El Conservador es una autoridad en el zoológico, ejemplifica el dominio humano sobre la naturaleza animal salvaje, y aprecia el potencial de madre-niña que guarda Martha. Aunque en un primer momento no le permite ver a Mabel, cría de chimpancé, «una niña que nos ha llegado del zoológico de Atlanta», al final de la novela se la entrega: Martha por fin será madre y será niña:

—*Mabel* —le dijo a voces, señalándola con el dedo—. Le he traído a *Mabel*.

Martha corrió hacia él, pero como en un sueño: una carrera espaciosa, de zancadas amplias, a cámara lenta, casi como si remontara el vuelo. Era niña otra vez, era por la mañana, era África, e iba corriendo al encuentro de *Délice*. De repente, el velo se desgarró y vio el rostro de su madre. (*Confidencia*, p. 215)

En definitiva, en el conjunto de la narrativa francesa analizada, no aparece mucho más protagonismo animal que el ya comentado. A veces alguna fulgurante y marginal referencia de algún animal que logra proteger a algún ser humano desvalido, como en el caso del antílope que con su calor salva de una muerte segura a Charlotte, abandonada en el desierto después de una salvaje violación en grupo, en *El testamento*, de Makine, o al servicio de su placer y diversión, como en la narrativa de Nothomb (los caballos, el elefante en *Biografía*, el gato dormilón en *Ordeno*). En las obras de Darrieussecq, además el protagonismo animal ya comentado en *Marranadas*, cabe destacar el que asoma en algunos relatos de *Zoo*: Marcel, el peculiar mono hablador en “Conociendo a los monos”; el gato desaparecido de la madre/suegra en “Juergen, yerno ideal”, que era «el alma del hogar», cuyo posterior hallazgo del cuerpo, atropellado por un coche, y entierro en un cementerio de animales posibilita una peripecia en la que se observa la preferencia afectiva de la mujer por el gato en comparación con su marido.

En las narraciones analizadas, la cercanía a los animales suele venir a través de una mujer, de sus sentimientos compasivos, de su relación con el cuidado, en lo que parece una extensión de la atribución genérica más allá de los límites de la especie. A este respecto, Alicia H. Puleo introduce interesantes reflexiones: «los papeles de

¹⁶⁷ «Se disculpaba por haberla recibido tan mal, pues no sólo venía de parte del departamento de *feminine studies*, sino que, además, estaba harto de que llegasen de toda Norteamérica madres frustradas que, so pretexto de estar realizando una investigación, lo que querían era tener en brazos un gorila o un chimpancé recién nacidos» (*Confidencia*, p. 198).

género se cumplen al extremo pero, al desbordar los límites de la especie, se convierten en resistencia y difracción» (Puleo, 2011: 399). El potencial del cuidado que las mujeres, estadísticamente, han interiorizado fruto de la socialización diferencial se dirige no a los varones o a los hijos (o no sólo), como impone el mandato genérico, sino a otros seres más débiles, a menudo compañeros en el ámbito doméstico o maltratados, estableciendo fisuras en los vínculos, límites y espacios patriarcales prefijados. Alicia H. Puleo denomina «huelga de celo al patriarcado» a este torrente afectivo y empático de muchas mujeres, que hiperrealizan el mandato de género del cuidado canalizándolo hacia animales no humanos (Puleo, 2011: 400).

Además de lo referido respecto a la novela de Elia Barceló, *El mundo*, la narrativa española estudiada no dedica en general protagonismo a los animales. Apenas alguna excepcionalidad, como el que aparece en uno de los relatos que conforman *Los girasoles* y en la novelística de Rosa Montero, escritora destacada por su activismo animalista.

En “Manuscrito encontrado en el olvido”, el tercero de los relatos que conforman el libro de Alberto Méndez, *Los girasoles*, se narra el hallazgo en la posguerra española de un manuscrito en una braña leonesa junto a los cadáveres de un joven, un bebé y una vaca. El manuscrito, un cuaderno de hule escrito a mano por un joven poeta republicano huido, recrea los últimos meses de su vida, escondido en la braña durante el invierno de 1940. Su joven compañera Elena acaba de morir de parto y él se encuentra huyendo, escondido y aislado en un paraje montañoso, sin alimentos, y sin posibilidad de ayuda. En esos pocos meses en que sobrevive surge una peculiar hermandad con una de las dos vacas que permanece con ellos (otra vaca, muerta, les sirve de alimento), con cuya leche mezclada con agua alimenta al bebé y que les proporciona calor. La vaca va ocupando progresivamente más lugar en el escrito del joven poeta. Entiende que ha de cuidar a la vaca, en una relación interdependiente: «tengo miedo de que muera la vaca a la que apenas logro alimentar desenterrando raíces y la poca hierba que la nieve sorprendió aún viva» (p. 49). Los tres conforman una peculiar familia que él ha de proteger, pese a su debilidad: «cada vez me resulta más penoso cortar leña para calentar la choza donde vivimos la vaca, el niño y yo» (p. 51). Y según avanza el invierno es consciente de las dificultades para sobrevivir, pero muestra preocupación por la vaca: «Si sigo aquí moriremos la vaca, el niño y yo. Si descendemos al valle moriremos la vaca, el niño y yo» (p. 52). Cuando la cadena de cuidados mutuos falla, la supervivencia es imposible: «Soy incapaz de seguir alimentando a la vaca y la vaca es incapaz de seguir alimentando al niño» (p. 52). El escaso alimento que halla se lo da a la vaca y al niño. Finalmente, en las puertas de la muerte por inanición, mata a la vaca y le da su sangre al niño; ya todo rastro de vida se acaba para todos.

En el caso de Rosa Montero, además de las habituales mascotas compañeras que acompañan a diversos personajes en sus novelas, en *Lágrimas* dibuja una sociedad futura en la que se han extendido los derechos a un conjunto de «seres sintientes»¹⁶⁸:

Ante la necesidad de acuñar un término que definiera a los nuevos compañeros del Universo y nos identificara con ellos, se aceptó la expresión seres sintientes, proveniente de la tradición budista. Los sintientes (...) conforman un nuevo escalón en la taxonomía de los seres vivos. Si el ser humano pertenecía hasta ahora al Reino Animalia, al Phylum Chordata, a la clase Mammalia, al Orden Primates, a la Familia Hominidae, al género Homo y a la especie Homo sapiens, a partir de los Acuerdos se ha añadido un nuevo rango, la Línea Sintiente, situada entre la clase y el Orden, porque, curiosamente, todos los extraterrestres parecen ser mamíferos y poseer pelo de una manera u otra. (*Lágrimas*, p. 55)

Extensión de derechos que refleja la idea de una comunidad moral que se expande en círculos, según la teoría de Darwin que retoma y formula Peter Singer (*The Expanding Circle*) y que, como Marta Tafalla expone, incorpora a seres más vulnerables, incluidos los animales, cuando trasciende el límite de la reciprocidad (Tafalla, 2005: 35).

Además, en *Lágrimas* aparecen otros dos animales iconos en la alerta ecológica y animalista: los cerdos y los osos polares.

A través de los cerdos se representa la cruel explotación y muerte de los animales por la industria humana. Simbología animal que también asoma fugazmente en *Las partículas* y *El mapa*, de Houellebecq, y, más extensamente, en *Marranadas*, de Darrieussecq, que comienza precisamente con una cita del sacrificio de un cerdo a manos del matarife, y que en *Lágrimas* se referencia a partir del avance en reglamentación para sacrificarlos con métodos indoloros¹⁶⁹, y de la reducción del número de mataderos autorizados, debido, en parte, a la «sensibilidad animalista»¹⁷⁰.

Con los osos polares se simbolizan los peligros ecológicos extremos del cambio climático y la degradación medioambiental; también aparecen en otras obras, como *Socorro*, de Beigbeder, o *El mundo*, de Barceló, donde ya son sólo recuerdo: «...como aquellos animales extintos..., los osos, se llamaban» (p. 33). La novela de

¹⁶⁸ El adjetivo “sintiente” es utilizado actualmente en la Filosofía Moral para referirse a la capacidad de sufrir de los animales no humanos y reclamar consideración moral hacia ellos.

¹⁶⁹ Se describe cómo se reconoce el «dstripamiento de un cerdo, de matadero legal, porque parece que ha sido ejecutado previamente con el método reglamentario de anestesia y electropunción» (*Lágrimas*, p. 68).

¹⁷⁰ «...aunque se había reducido mucho el número de mataderos, en parte por la creciente sensibilidad animalista y en parte porque, para reducir las emisiones de CO2, el Gobierno obligaba a sacar una carísima licencia para comer carne, aún quedaban cientos de ellos en funcionamiento en todo el planeta...» (*Lágrimas*, pp. 68-69).

Rosa Montero nos muestra la desaparición agónica del último oso polar, una osa a la que no consiguió salvarse a pesar de la denuncia animalista porque el gobierno prefirió financiar una guerra, pero cuya muerte fue, paradójicamente, televisada en directo. Se guarda sangre suya que utilizan para hacer replicantes, copias que exponen en el Pabellón del Oso del Madrid del siglo XXII, lo que deja entrever que la comercialización del animal sobrevive a su extinción:

Hacia medio siglo que se habían extinguido los osos polares tras morir ahogados a medida que se deshizo el hielo del ártico. Unas muertes lentas y angustiosas para unos animales capaces de nadar desesperadamente durante cuatrocientos o quinientos kilómetros antes de sucumbir al ahogamiento. El último en ahogarse, o al menos el último del que se tuvo constancia, fue seguido por un helicóptero de la organización Osos en Peligro (...). La OEP había intentado rescatarlo, pero la agónica zambullida final coincidió con el estallido de la guerra rep, de modo que los animalistas no lograron ni el apoyo ni la financiación necesaria para llevar adelante el plan de salvamiento. Sólo pudieron filmar la tragedia. (*Lágrimas*, pp.185-186)

La mínima presencia animal en la narrativa española refleja la minoritaria conciencia animalista en el imaginario colectivo, lo que invita a reflexionar sobre la ausencia de sensibilidad y consideración moral hacia los otros no humanos con capacidad de sufrir y sobre una tolerancia social que sostiene tradiciones que implican un trato cruel hacia los animales favorecida desde los poderes públicos, los medios de comunicación e, inclusive, la enseñanza reglada.

En resumen, en este capítulo hemos comprobado la persistencia de una «narrativa silenciosa» que mayoritariamente permanece impermeable a la inclusión como protagonistas o como acompañantes en un mundo biodiverso de los animales no humanos.

La revisión de la narrativa del *corpus* realizada nos ha mostrado la permanencia hegemónica de la invisibilidad animal. Salvo excepciones, el mundo animal prácticamente no aparece y cuando lo hace es casi siempre en relación con la utilidad para los seres humanos. Apenas esporádicamente se incluye alguna preocupación ética por el sufrimiento de los animales, infringidos por humanos en base al placer, la diversión o la explotación industrializada, y también mínima es la defensa de su derecho a una existencia autónoma, a su bienestar o en conexión empática. Aunque, finalmente, puede destacarse que aparezcan, aunque sea en ese mínimo tratamiento.

Así puede verse, por ejemplo, en *Lágrimas*, de Rosa Montero, que muestra una sociedad futura en la que, fruto de una comunidad más concienciada respecto al bienestar animal como consecuencia del empeño de activistas animalistas, se han ampliado los derechos a los seres “sintientes”. Y se relata la extinción de animales como los osos polares, a consecuencia de un cambio climático generado por la negligencia

humana y por la dejadez de los poderes públicos en una sociedad neoliberal que ha antepuesto intereses mercantiles y militares a la preservación de la vida animal.

También han asomado dilemas vinculados a la ética animalista en *El mundo*, de Elia Barceló, en el que se muestra una sociedad futura que también ha extendido derechos a otros seres animales, aunque bajo el criterio de su inteligencia, en los que el dominio humano y tecnocientífico, representado por el xenólogo Yarek, se mantiene. El cambio de posición de Yarek que relata en progresión la novela a favor de una vida en libertad de la especie humanoide que descubre en un nuevo planeta viene determinado por los vínculos domésticos que establece con “hembras” de esta especie, de morfología humana y adscripción al canon de belleza occidental, que reeditan vínculos patriarcales. Ambas novelas son las únicas de la narrativa española que dan cabida literaria a una preocupación animalista o que inspiran alguna reflexión en esa dirección, aportando una dimensión compasiva.

En la narrativa francesa encontramos diversas variantes. Hemos constatado una inusual presencia animal contemplada desde una perspectiva focalizadora especista en la novela *Las partículas*, de Michel Houellebecq, en la que ese protagonismo genérico animal alcanza a percibirse como un personaje coral, seriegrafiado desde una visión de documental televisivo o registro enciclopédico, al que transfiere comportamientos del imaginario patriarcal. Aunque su intención narrativa es la contraria: busca naturalizar como propios de la dimensión animal de los seres humanos las tendencias a la violencia, a la competitividad de los “machos”, y la sumisión o el instinto maternal de las “hembras”. El componente animal de los humanos es resaltado, en tanto «mamíferos inteligentes», pero sin llegar a integrar en ese mundo ficticio una consideración compasiva y de respeto por una existencia autónoma, segura y sin sufrimiento de la vida animal.

Mención especial merece el protagonismo de los perros compañeros en la narrativa del propio Michel Houellebecq y en otros autores, como Carrère. Houellebecq resalta el papel del perro compañero fiel en dos de sus obras, *Las partículas*, y *El mapa*. En ambas novelas el perro ha entrado en la vida de los protagonistas de la mano de mujeres, que son quienes lo han acogido y lo han integrado en sus vidas, y en general suponen el amor incondicional, una compañía que suple la tendencia misántropa y misógina de algunos de estos personajes masculinos. Este papel del perro como único confidente también es revelado por Romand, el asesino que protagoniza el relato de Carrère.

Otra narrativa francesa de autoras también refleja el especial vínculo de las mujeres con los animales. Destaca la Martha de *Confidencia*, la novela de Paule Constant, que bajo la protección y autoridad del Conservador del Zoo va a acoger, como madre sustituta a Mabel, una cría de chimpancé, retornando con ello a una experiencia de su infancia, cuando también mediante sus cuidados salvó de una muerte segura a Délice, otra chimpancé bebé. También distintos personajes de Darrieussecq acogen

y cuidan animales: monos, gatos... Esta especial relación de las mujeres con los animales que asoma en esta narrativa refrenda que la cercanía a los animales suele venir a través de una mujer, de sus sentimientos compasivos, de su relación con el cuidado, en lo que parece una extensión de la atribución genérica que salva el «abismo ontológico» y en una decisión que centra el cuidado hacia otros seres más débiles, resquebrajando los vínculos, límites especistas y espacios patriarcales prefijados, lo que Alicia H. Puleo ha llamado «huelga de celo al patriarcado».

También en este capítulo hemos corroborado la animalización de personajes femeninos, por la presunta cercanía de las mujeres a la Naturaleza, o por la sujeción femenina a una sexualidad desbordante que les condena a ser y aparecer como seres infantiles, irracionales, precivilizadas, eternas hembras de la Naturaleza. De especial importancia ha resultado el adentramiento en la obra *Marranadas*, de Marie Darrieussecq, que permite deconstruir la lógica de la dominación patriarcal que sufre la protagonista en tanto mujer y en tanto animal (cerda). La imagen del hombre-lobo Yván erguido, paseando a su pareja, la protagonista híbrida mujer/cerda, con una cadena al cuello, desenmascara el imaginario androcéntrico y antropocéntrico que concede el dominio del hombre, como ser superior, sobre mujeres y animales.

IDENTIDADES FEMENINAS: NATURALEZA (INTERNA), CUERPO Y SEXUALIDAD

Este capítulo tiene como finalidad indagar en los distintos discursos narrativos en torno a la naturaleza interna de mujeres y hombres que las narrativas francesa y española reflejan, evidencian y reconstruyen. Indagación que abordamos atendiendo a esquemas interpretativos provenientes principalmente del ecofeminismo crítico (Puleo, 2011), en un ejercicio de praxis analítica desarrollado desde la aplicación de fundamentos de la crítica literaria y el conocimiento multidisciplinar generado a partir de las aportaciones de distintas áreas (la filosofía, la psicología, el arte, la sociología, la historia...) por los estudios feministas. Esta exploración atenderá al tratamiento ficcional de lo corporal, con especial atención a la construcción narrativa de la sexualidad, dado el papel protagonista como constituyente simbólico, representativo y expresivo que alcanza en algunos de los textos literarios analizados.

Como apunta Pilar Errázuriz, pensar el cuerpo humano desde algunas disciplinas, entre ellas, por ejemplo, la psicología, «remite inevitablemente al viejo conflicto entre naturaleza y cultura, en otras palabras, a la construcción discursiva e imaginaria que ha efectuado el sistema sexo-género con los datos biológicos/anatómicos, conformando lo que hoy entendemos como cuerpos sexuados» (Errázuriz 2015: 37). En este sentido, exploramos los componentes sobre el cuerpo y la sexualidad de mujeres y hombres tal como son ficcionados en los textos analizados, indagando la presencia y función narrativa de aspectos diferenciales sistemáticos como dispositivo ideológico configurador de la supremacía masculina mediante una heteronormatividad sexual y de género. Esta indagación buscar verificar cómo se instalan narrativamente los mandatos de género en las identidades sexuadas, y cómo los relatos encauzan a sentir, pensar y vivir los cuerpos y las sexualidades de manera desigual y jerarquizada.

En lo que concierne a las mujeres, el relato patriarcal las reduce a ser re-presentadas como versiones de arquetipos configurados desde la heterodesignación (De Beauvoir, 1949; Valcárcel, 1997; Torres San Miguel, 2004). Simbología edificada a partir de la fijación esclerótica de la dualidad naturaleza *versus* cultura como un pilar clave para asignar separada y asimétricamente a mujeres y hombres los componentes genéricos: la identidad, el papel social, el estatus...

Las figuras arquetípicas femeninas se resumen en las figuras de la madre y la prostituta y que surgen de la profunda identificación de la mujer (en sentido genérico) con la sexualidad; la primera figura significa la sexualidad reproductora según los cánones (sexualidad sólo reproductora, según la doctrina católica), la segunda se basa en la sexualidad como placer o pecado inherente a la carnalidad femenina, según la mirada patriarcal (Puleo, 1992, 2004b).

Esta primigenia bifurcación se complica con otras imágenes femeninas percibidas como amenazantes para el mantenimiento de este estatus. Retomando las figuras femeninas bíblicas: La Virgen/Madre, Eva y Lilith (La Virgen, inmaculada Madre de Dios; Lilith, la emancipada, la bruja; Eva, la incitadora, la pecadora...). Expresado de otra forma: son las *buenas*, subsidiarias esposas y madres, a veces hijas solícitas que continuarán el papel femenino establecido. O son las *malas*, pecadoras, independientes u opositoras, conflictivas, seductoras, a veces viejas arpías. O son las *fatales*, quienes llevan a la perdición a los hombres que caen víctimas de sus encantos...). Tales son las imágenes que se ramifican manteniendo aspectos definitorios identitarios, que renacen, vuelven a aparecer en textos y relatos aparentemente innovadores o trasgresores, en versiones actualizadas también desde la clonicidad derivada del recurso incontrovertido a la intertextualidad en base a obras canónicas. Se muestra así a los personajes femeninos como recreaciones sistémicas de personajes anclados en la tradición literaria (la joven angelical, la buena madre –o ángel del hogar–, la mala madre –emancipada, ausente– o la madre mala –castradora–, la *femme fatale*, la *femme-enfant* o lolita; la mujer mayor, bruja o arpía...) (Alario Trigueros, 1995, 1997, 2008; Puleo, 1997, 2003). Intentaremos averiguar, a través de los textos narrativos y de los subtextos, de lo que se dice y lo que se silencia pero se infiere durante su lectura o interpretación, según la lectura dialógica que propone Iris M. Zavala, si se pueden establecer diferencias según el “género” de quien escribe: ¿son las autoras más proclives que los autores a remover las representaciones genéricamente pre-determinadas de mujeres y hombres, impugnando desde sus textos la construcción narrativa estereotípica sobre los sexos-géneros? ¿O viceversa?

4.1. Identidades femeninas y figuras heterodesignadas: buenas, malas, fatales y periféricas

Como sabemos, en el cuerpo (de las mujeres y de los hombres, pero especialmente el de las mujeres), confluyen diferentes dimensiones biográficas, vitales y emancipadoras, lo que propicia que a partir del análisis de sus representaciones se pueda indagar el cruce de caminos por el que se entrelazan las «creencias, vivencias y sensaciones que conforman las identidades» (Fernández Guerrero 2012: 20). Señala Olaya Fernández Guerrero (2012) esta doble dimensión, somática y social. Invita a pensar el cuerpo como un espacio interior y exterior a la vez, pues, aunque cada ser humano es un individuo único, posee características que le igualan a sus semejantes, entendidos estos, sucesivamente, como seres vivos, primates, seres humanos y, finalmente, mujeres u hombres.

Desde la teoría feminista se ha analizado repetidamente el uso “político” de los cuerpos, al catalogarse el cuerpo de las mujeres como objetos, signos y mercancías de las sociedades actuales (Martínez Barreiro, 2004). No ha significado lo mismo, históricamente, ser mujer que ser hombre¹⁷¹. Como se viene apuntando en la teoría feminista desde la formulación filosófica de Simone de Beauvoir (1949)¹⁷², la construcción de las desigualdades de sexo-género se ha asentado precisamente sobre la acentuación de las diferencias biológicas. Así lo expresaba, por ejemplo, Geneviève Fraise: «Es por el cuerpo y no por la razón como los hombres y las mujeres se distinguen fundamentalmente» (Fraise, 2002: 212). En la cultura occidental se ha venido configurando, con adaptaciones históricas, un eje vertebrador en el que se ramificaban miradas peyorativas sobre la naturaleza interna (lo corporal, la sexualidad), encarnadas en la naturaleza “femenina” (Puleo, 1997, 2004b). No es de extrañar que esa negación histórico-cultural de lo corporal (y de necesidades corporales, como la comida) se focalice de manera extrema en las mujeres y desemboque en trastornos alimentarios¹⁷³.

En el metarrelato patriarcal se fue conformando secularmente, por tanto, un imaginario que articuló mediante discursos filosóficos, religiosos, científicos o políticos,

¹⁷¹ Ver capítulo 1.

¹⁷² Al respecto podemos recordar, por ejemplo, estas palabras de Simone de Beauvoir: «El cuerpo es el instrumento de nuestro asidero en el mundo, el mundo se presenta de modo totalmente diferente según sea aprehendido de una manera o de otra» (*El segundo sexo*, vol 1, Primera parte, “Destino”, cap. 1).

¹⁷³ Señala Sonia Masip el origen de este «maniqueísmo cruel», recurrente en todas las épocas históricas, que elabora el vínculo simbólico entre cuerpo/mujer/pecado: «Ya los pitagóricos instauran esa división cuerpo/mente en la que el primero se convierte en un terrible lastre que habrá que purificar, mortificar, moldear. Ese maniqueísmo cruel por el que se instaura una visión negativa del cuerpo en general, y del femenino en particular, perdurará durante siglos. En la Edad Media se convierte en prisión (*ergastulum*) del alma, de la que habrá de luchar duramente por liberarse. Recordemos que Eva, la Madre, tienta al hombre con una manzana. La comida de la mano de la mujer significa la expulsión del paraíso. No caigas en la tentación. Sin cuerpo, sin sexo. Virgen madre, no-Eva» (Masip, 2007: 9).

además de artísticos, esta inalterable bifurcación arquetípica del genérico femenino: por un lado, un prototipo de mujer angelical, vacía de sí y volcada en los demás, abnegada, callada y sumisa, de sexualidad subsidiaria al deseo masculino y a la función reproductora institucionalizada mediante el matrimonio (bella, virgen antes, fecunda después). Por el otro, como antítesis, un prototipo de mujer que encarnaba una sexualidad amenazante, maligna, perversa (bella y sensual, en plenitud sexual, pero también vieja, o casi niña), una de cuyas manifestaciones más culminantes ha sido la figura mítica de la mujer fatal, de gran desarrollo en los siglos XIX y XX, momentos históricos de grandes cambios sociales y emancipatorios (Dijkstra, 1994; Cruzado, 2009, entre otras).

Así pues, la revisión del tratamiento narrativo de las figuras femeninas en lo que concierne a su naturaleza interna en los textos literarios estudiados permitirá indagar si persisten de forma importante los viejos discursos reductores o si es destacada ya la emergencia de nuevas y rompedoras miradas sobre la visión de los cuerpos, las experiencias y cambios corporales de las mujeres en las diferentes etapas... Tematizaciones críticas respecto al cuerpo, la sexualidad, la belleza o la fealdad, la bondad o la maldad, la seducción y/o el pecado, etc., que presentamos a continuación.

4.1.1. Buenas. Perfectas casadas, ángeles del hogar, madres amantísimas

La restricción de las mujeres a su papel reproductor y, a partir de esa limitada función social (presentada como destino biológico natural), el establecimiento de su aislamiento doméstico y su subordinación al poder masculino es un mecanismo estructural de poder de las sociedades patriarcales que ha adquirido distintas configuraciones ideológicas según las épocas y las culturas, como se ha mencionado anteriormente. En las sociedades de influencia católica, la Iglesia ya estableció la obligación de las mujeres a cumplir con sus deberes de esposa y madre, en sumisión, obediencia y silencio hacia el marido, y su reclusión en el ámbito del hogar para servir en exclusividad a estos fines. Para ello, trazó el arquetipo de la Madre-Virgen (la Virgen María), un modelo irreal e inalcanzable de virtud, obediencia y servidumbre hacia el cuidado del Hijo (Molina Petit, 2004). Obras cuya finalidad programática es incuestionable, como *La perfecta casada*¹⁷⁴, de Fray Luis de León, remarcan la configuración estereotípica de esta esposa y madre abnegada encerrada en el hogar, cumpliendo así el rol “divino”, pues fueron creadas para «estar en su rincón sentadas»,

¹⁷⁴ *La perfecta casada* ha sido una de las obras más reeditadas en castellano, y durante muchas generaciones ha sido objeto tradicional de regalo en España a las recién casadas. Que la jerarquía actual de la Iglesia católica española se dirige a perpetuar estos roles tradicionales de las mujeres da cuenta la polémica edición en 2013 por el Arzobispado de Granada del libro *Cásate y sé sumisa*, escrito por la periodista italiana Costanza Miriano que enseña la «obediencia leal y generosa, la sumisión», al que pertenecen frases como las siguientes: «La mujer está perdida cuando se olvida de quién es. La mujer es, principalmente, esposa y madre», «Las mujeres nos olvidamos de que no se puede tener todo: trabajar como un hombre y estar en la casa como una mujer».

para que «entiendan en su casa y anden en ella» (cit. en: Molina Petit: 1994:143). Todavía en la actualidad, las religiones son «uno de los últimos, más resistentes e influyentes bastiones legitimadores del patriarcado en las diferentes sociedades del planeta» que condicionan la vida y expectativas de miles de millones de personas en el mundo, subordinándolos a los intereses del patriarcado religioso, social, político y económico (Pintos y Tamayo, 2015: 125)¹⁷⁵.

Como el surgimiento de los movimientos feministas puso en riesgo la sumisión doméstica de las mujeres, el poder patriarcal ha reaccionado contra sus avances en emancipación e igualdad, utilizando históricamente diversos mecanismos ideológicos, mediáticos y políticos para rearmar la ideología patriarcal, como analiza Susan Faludi que sucede en EE.UU en la década de los ochenta del siglo XX, en su obra *Reacción* (Faludi, 1991). Es obligado mencionar, además de la influencia religiosa, fundamentalmente derivada del poder socializador y adoctrinador de la jerarquía eclesiástica de la Iglesia Católica, otros resortes ideológico-normativos.

El modelo de mujer doméstica aparece normativizado a lo largo del siglo XVIII y XIX en los libros de medicina, de conducta, de política, filosofía, etc. (Puleo, 2000a). La familia burguesa es el escenario en el que se inserta a las mujeres en tanto figuras angelicales del hogar, modelo que se extenderá como socialmente ejemplarizante, vinculado a la maternidad y a la “decencia”, bajo la justificación de su particularidad biológica. El nacimiento de las democracias modernas occidentales se cimentó en la exclusión de las mujeres; a través del *Emilio* del revolucionario Rousseau se sentaron los fundamentos ideológicos del patriarcado moderno (Cobo, 1995), imponiéndose a otras voces y movimientos que impulsaban la igualdad entre los sexos, representativas de una «Ilustración olvidada» rescatada hace apenas veinte años a la genealogía feminista¹⁷⁶. Un modelo de socialización diferencial que no se logró debilitar mediante el logro paulatino del sufragio universal, y derechos derivados, por

¹⁷⁵ Desde los estudios teológicos de género, Margarita Pintos y Juan José Tamayo exponen el poder socializador en el patriarcado de las religiones en el mundo actual: «Tres cuartas partes de la humanidad están vinculadas, de una u otra forma, a diferentes sistemas de creencias que predicán mensajes androcéntricos, exigen creer en doctrinas elaboradas por los varones, justifican comportamientos machistas, legitiman prácticas patriarcales, fomentan actitudes misóginas, incitan a la violencia contra las mujeres y proclaman textos discriminatorios de las mujeres (...). El patriarcado religioso legitima, refuerza y prolonga al patriarcado social y político en todas las esferas de la vida, empezando por el lenguaje, siguiendo por la familia, las relaciones humanas, la legislación, las relaciones humanas, etc. y llegando hasta la vida cotidiana». En estas religiones las mujeres son las grandes olvidadas o sometidas: no son reconocidas como sujetos morales, ni como sujetos religiosos ni como sujetos teológicos; las organizaciones de las religiones se configuran patriarcalmente, y suelen negar a las mujeres el reconocimiento y el ejercicio de derechos sexuales y reproductivos (Pintos y Tamayo, 2015: 125 y ss.)

¹⁷⁶ Ver *La Ilustración olvidada (La polémica de los sexos en el siglo XVIII)*, selección de textos de figuras ilustradas partidarias de la igualdad entre los sexos (Condorcet, Olympe de Gouges, D’Alembert, etc.), con introducción, edición y traducción de Alicia H. Puleo. Barcelona: Anthropos.

parte de las mujeres, como Simone de Beauvoir o Betty Friedan pusieron a mediados del siglo XX de manifiesto en sus emblemáticas obras.

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, en su estudio ya clásico sobre la ficción doméstica en las grandes escritoras inglesas del s. XIX, constatan las dos grandes creaciones de la imaginación artística femenina: la mujer dócil, basada en la renuncia y en la invisibilidad, dedicada a los otros y presentada como modelo doméstico por la narrativa tradicional, el llamado «ángel del hogar». Y el contramodelo que emerge en la narrativa de autoría femenina: la representación de la loca de la casa, encerrada en el desván, figura de desvarío, demostración fatídica de la infelicidad del modelo doméstico, causa de angustiosos desajustes para muchas mujeres (Gilbert y Gubar, 1998).

. Crítica narrativa a los modelos de mujer ¿Adiós a las buenas madres y a la mística de la feminidad?

En la narrativa estudiada, el personaje de la buena esposa volcada en el cuidado a su familia es un modelo aún persistente pero no hegemónico. Puede observarse una evolución en su tratamiento, se percibe cómo se va abandonando una figura que a las autoras, en general, les resulta insatisfactoria y consideran propia del pasado (de sus madres u otras mujeres de generaciones anteriores). Las autoras prefieren otras imágenes femeninas que, o bien se dedican en exclusiva al ámbito profesional, o bien combinan trabajos familiares y profesionales, o bien, si permanecen como «amas de casa», muestran problemáticas e inadaptaciones psicosociales como las que denunciara Betty Friedan en *La mística de la feminidad* y que entroncan simbólicamente con «la loca de la casa». Por el contrario, los autores, mayoritariamente, mantienen la invisibilidad cuando no construcción estereotípica de esta figura, sin que capten o sugieran las problemáticas, angustias, rechazos y desasosiegos que sí expresan, en general, las autoras. Comencemos nuestra revisión crítica por ellas.

Paradójicamente, por cuanto aparentemente la autora ha reservado el papel protagonista a mujeres adultas, emancipadas, comprometidas con puntos de vista feministas, en la novela de Paule Constant (*Confidencia*) se apuesta implícitamente por una filosofía de vuelta a la dedicación materno-familiar de las mujeres, a la «mística de la feminidad», tal como la describió Betty Friedan en la década de los sesenta¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Reimposición ideológica que busca volver al viejo modelo de mujer doméstica, que el triunfo de la reivindicación feminista del sufragio femenino, lograda en cadena en los distintos países durante la primera mitad del siglo XX, y los avances laborales y sociales de las mujeres en la época de las guerras mundiales, ponían en peligro. Así lo expresa Betty Friedan: «Pero el nuevo modelo que esta mística ofrece a las mujeres es el mismo viejo modelo: “Profesión, ama de casa”. La nueva mística hace del ama de casa-madre de familia que nunca ha tenido ocasión de llegar a ser otra cosa, el modelo de todas las mujeres» (Friedan: 1974: 70).

Recordemos que en el ensayo del mismo título (1963), Friedan analiza críticamente la reimposición cultural del modelo maternal dirigido a las mujeres, especialmente a las jóvenes, en la sociedad de la postguerra norteamericana, como esencia de la feminidad, lo que conllevaba una regresión en derechos y oportunidades y una pérdida de autonomía vital¹⁷⁸. La novela de Constant muestra la cadena de las frustraciones de las protagonistas, que no han conseguido ni la estabilidad sentimental ni la familiar (la soledad de Martha y Lola, la de Babette, recién abandonada por un marido que se ha ido con una amante joven; la de Gloria, relegada por su marido y su hija, que optan por irse a casa de los abuelos), ni tampoco la profesional (el claro declive de Lola, la actriz que ya no actúa; la desorientación de Martha, la escritora que no sabe dónde ir o qué hacer; la decadencia de Gloria, que carece de creatividad y está plagiando un libro de Martha; la dependencia de Babette, que se siente una nulidad si le falla su asistente personal...). Además, se une, por una parte, el rechazo de la hija de Gloria hacia esta y su trabajo profesional, y su apología adolescente por una mística de la feminidad tradicional («¡Chrystal declaraba ante la cámara que quería tener muchos niños, un marido y una casa muy ordenada!», p. 128), y por otra, que el personaje que abre y que cierra la novela, Martha, elige la felicidad en la renuncia de su libertad, quedándose bajo la protección paternalista del Conservador del zoo y ejerciendo como madre sustitutoria de una cría de chimpancé.

Prosiguiendo con el análisis, encontramos alguna buena esposa, identificada como tal en tanto perteneciente a generaciones anteriores. Por ejemplo, la madre de Amélie Nothomb (*Biografía*), sin nombre en el relato¹⁷⁹, se representa como consorte ideal de diplomático: bella, culta, divertida, anfitriona perfecta, compañera insuperable en viajes, salidas festivas, madre nutricia, ama de casa organizadora, motor de amor conyugal y maternal... Amélie aparece subyugada por la belleza de su madre y de su hermana, pero se desmarca del modelo angelical que encarnan ambas (se identifica con la figura del padre¹⁸⁰). Y es que el modelo de mujer doméstica es rechazado por la mayoría de las autoras más jóvenes. Nothomb rechaza los cuentos de hadas

¹⁷⁸Se busca reinstalar en el imaginario colectivo la creencia de que el destino “natural” de las mujeres es la maternidad y la función social aneja, y cualquier intento de emancipación o equiparación con los hombres sólo es fuente de infelicidad: «A la mujer se le enseñó a compadecer a aquellas mujeres neuróticas, desgraciadas y carentes de feminidad que pretendían ser poetas, médicos o políticos. Aprendió que las mujeres verdaderamente femeninas no aspiran a seguir una carrera, a recibir una educación superior, a obtener derechos políticos, la independencia y las oportunidades por las que habían luchado las antiguas sufragistas (...). Miles de voces autorizadas aplaudían su feminidad, su compostura, su nueva madurez. Todo lo que tenían que hacer era dedicarse desde su más temprana edad a encontrar marido y a tener y criar hijos». (Friedan, 1974: 36)

¹⁷⁹ Danièle Nothomb. Es de subrayar que son muchas las madres y/o abuelas innominadas en las narraciones analizadas en esta investigación, como por ejemplo, en las de Houellebecq, Le Clézio, Makine, Ernaux, Darrieussecq, Angot, Antolín, Puértolas, Muñoz Molina, Grandes o Etxebarria.

¹⁸⁰ Ver, en este capítulo, el epígrafe 4.2.1.

dirigidos a las niñas, porque implican casarse y tener hijos con el príncipe¹⁸¹. Darrieu-ssecq, en algunos relatos de *Zoo*, resquebraja aún más esta figura: en “Juergen, yerno ideal” presenta fortalecida y emancipada a una madre mayor¹⁸², quien recomienda a su hija que sea capaz de liberarse de la sumisión al marido si quiere desarrollarse en su faceta creativa, mientras que la joven que acaba de ser madre en el cuento “Aún aquí”, inadaptada a su cambio de estado, de cuerpo y de cotidianidad¹⁸³, se aboca a una anorexia que terminará por hacerla invisible en su entorno. Aunque estas representaciones críticas conviven con la docilidad doméstica y sentimental y la aceptación acrítica de la servidumbre doméstica y la entrega a los demás que simboliza la protagonista de *La amaba*, de Gavaldà.

Entre las autoras españolas del *corpus*, el resquebrajamiento de la «mujer doméstica» despierta no sólo con las más jóvenes. En la protagonista de la trilogía estudiada de Enriqueta Antolín¹⁸⁴ los modelos de mujer que tiene como referentes más inmediatos están representados por su madre y la vecina Rita, mujeres de los años cincuenta, dedicadas al ámbito doméstico, asegurando con sus trabajos y oficios¹⁸⁵ la subsistencia del grupo familiar¹⁸⁶. Es el modelo de mujer que impone el régimen franquista, el de la «perfecta casada»¹⁸⁷. La madre representa a primera vista ese modelo compacto de esposa-madre ejemplar, aunque una mirada más profunda muestra,

¹⁸¹ «Los casos más flagrantes eran los cuentos de hadas. Un fabuloso creador de historias sacaba de la nada inicios formidables: allí donde nada existía, instalaba mecanismos sublimes, astucias narrativas que ponían la miel en los labios del espíritu. Había botas de siete leguas, calabazas transformistas, animales provistos de una hermosa voz y de un rico vocabulario, vestidos color luna, sapos que pretendían ser príncipes. ¿Y todo para qué? Para descubrir que el sapo era realmente un príncipe y que por consiguiente era necesario casarse con él y tener hijos» (*Biografía*, p. 24)

¹⁸² La madre, a su hija, la fotógrafa narradora: «-Tu martirio es el matrimonio (...) siempre piensas que Juergen, comparado contigo, lo haría todo mucho mejor, eso es lo que te bloquea. ¡Libérate de una vez, hija!» (*Zoo*, p. 84)

¹⁸³ «Necesitaba el día entero para recuperar las ganas de llevar a mi boca unas arvejas -si es que se puede llamar “día” a ese eterno discurrir de teta, cambio de pañales y sueño entrecortado». (*Zoo*, p. 196)

¹⁸⁴ Un análisis más amplio de la trilogía de Enriqueta Antolín puede verse en (Antón, 2006b).

¹⁸⁵ A través de los quehaceres cotidianos de estos personajes, fundamentalmente de la madre, entra en el universo de lo narrado (en la memoria cultural, en el orden simbólico) el trabajo doméstico, reproductivo, en toda su complejidad, un trabajo invisibilizado en sociedades patriarcales fuertes como la del régimen franquista, en las que se adscribe no como una opción, sino como un destino para las mujeres (García Colmenares, 2002).

¹⁸⁶ El saber que aporta la experiencia de las mujeres no siempre cuenta con el reconocimiento oficial. Un ejemplo lo proporciona Rita, que teje y confecciona todo tipo de prendas sin tener título de modista: «... porque ella -Rita, la vecina- aprendió el Corte y, aunque ser, no es modista, porque para qué nos vamos a engañar, ser, lo que se dice ser, no lo soy, pero saber, sé» (*La gata*, p. 67).

¹⁸⁷ En una reacción a los avances emancipatorios protagonizados por las mujeres durante la época de la II República, en educación, empleo, participación política y sindical, etc., el franquismo decreta la sujeción de la mujer al ámbito del hogar amparándose en la doctrina de la Iglesia Católica, estableciendo como norma la «dependencia de la esposa frente al esposo. La mujer debía subordinarse en todo momento al varón que, por ley natural, detentaba el más alto rango en el seno de la familia» (Folguera, 1997: 528). El dispositivo ideológico activado desde las órdenes religiosas femeninas y, fundamentalmente, desde la

mediante algunas complicidades, el espacio de resistencia de una mujer adulta que debe callar por miedo. Lo que la niña/adolescente ve en la figura materna es el silencio y el cuidado (lo que la aleja de ella, que muestra mayor inclinación por la palabra y la justicia) y cierto encierro en el hogar (lo que también la aleja, ya que ansía espacios de libertad). Aprende tempranamente la restricción de la movilidad y de tiempo de las mujeres casadas:

Pobre mamá, te enterneces, que a lo mejor, en el fondo, ella quería irse por ahí de juerga, y no puede. Una vez más caes en la cuenta, aunque luego te olvidas, de que tu madre es joven y de que te has acostumbrado a verla volver del trabajo o de la compra y meterse en casa, de que allí la encontráis siempre, cosiendo, limpiando, cocinando para todos vosotros, calentando la plancha, regando los tuestos de las ventanas, cuidando del niño... (*Regiones*, p. 185).

La adolescente ratifica la merma de libertad y la reclusión hogareña permanente de la madre/esposa. Sin voz propia, es la materna una figura que se expresa a través de un código de miradas y silencios. En cambio, la del padre ha sido la palabra autorizada, metonimia de la justicia (fue defensor de condenados a muerte en los tribunales militares). Sólo en ausencia del padre, adquiere autoridad la madre, pero la suya es una autoridad delegada, ejercida a través de la sombra de un padre ausente, que se hace presente cotidianamente mediante la lectura de cartas, leídas y resumidas por la madre. Aunque en temas de moralidad, como corresponde al rol de madre, siempre ha sido la “instructora”:

De momento, es mamá la que lleva la batuta. Autora de la obra, es también directora y encarna los personajes estelares. Hace de maestra, de hermana mayor, de señor cura, de rayo implacable del destino y alecciona, aconseja, sermonea y clama en el desierto por el alma perdida que sin remisión va por el camino a la perdición (*Regiones*, p. 25).

Distintas teóricas feministas han llamado la atención sobre el «matricidio simbólico» que se propicia culturalmente en las sociedades patriarcales. Como resume Beatriz Suárez, desde el discurso psicoanalítico de Freud (a través del complejo de Edipo) y Lacan (en su concepto de Ley del Padre) se expresa con claridad: «hace desaparecer a la madre y coloca al padre como figura axial en el centro de la cultura» (Suárez Briones, 2004:69). Es frecuente que, en figuras maternas que representan un rol social que las hijas rechazan para sí, se produzca un alejamiento. La disidencia respecto a la madre es mayor si esta, en cumplimiento de tareas asignadas en el rol de esposa-madre, como las de formación y regulación tanto en lo conductual como

en lo moral, somete a la hija a restricciones indeseadas, funcionando como «madres divulgadoras de la ley del padre» (Fariña, 2004:139). En las tres novelas de Enriqueta Antolín, la adolescente conoció momentos de rebeldía en la relación con su madre, por el papel normativo que esta asume, restringiendo a su hija comportamientos y expectativas vitales. Ya como adulta, la protagonista muestra comprensión hacia la figura materna, ubicándola simbólicamente en el silencio:

A ti madre, si te tuviera ahora junto a mí, me gustaría decirte que no te reprocho nada. Bastante hiciste sacándonos adelante, creando un hogar en el que la ausencia paterna no fuera un grito constante. Demasiado bien callaste tu propia soledad. Yo creo que tu silencio de toda una vida dice lo único que te estaba permitido. (*Mujer*, p. 158)

En expresión de Bettina Pacheco y Alicia Redondo Goicoechea, a través de la literatura escrita por mujeres aparece revalorizada la figura de la «buena madre», tanto en las que aparecen ofreciendo el apoyo fundamental a sus hijas para que desarrollen sus potencialidades como las que se representan como incomprendidas pero que estrechan una «educación matrilineal, entendida como el proceso en el que las mujeres enseñan y aprenden conocimientos, habilidades, actitudes, mitos, ritos e ideales de otras mujeres, a través de una genealogía femenina que encadena a abuelas, madres, hijas y nietas» (Graciela Hierro, 1993, cit. en Pacheco y Redondo, 2001: 160).

Por su parte, Marina Mayoral traza en *Recuerda* algunos personajes que pudieran responder al de esposa/ángel del hogar, pero los presenta como figuras que han sido capaces de empoderarse, transitar entre las grietas de la heterodesignación hasta hacerse dueñas de sus acciones, de su sexualidad, de su vida y de su destino. Como interpreta Socorro Suárez sobre este conjunto de cuentos de Mayoral, «exponen la fisura fundamental de la mujer históricamente construida como amante esposa, hija modélica, maestra ejemplar o tía entrañable, que vive su sexualidad activamente en la lejanía inalcanzable de su ingenuidad o del extranjero» (Suárez Lafuente, 2004: 48). Así aparece, por ejemplo, Ena, la protagonista de “El dardo de oro”, una mujer que no soporta ya al marido y emprende una vida en solitario tras el subyugante encuentro sexual en alta mar con un desconocido noruego, o la esposa ingenua y tradicional del cuento “Sólo pienso en ti”, que descubre los placeres del sexo con su marido, ex cura, con quien escenifica juegos eróticos que le permiten desarrollar su trunca vocación de actriz, desempeño de papeles que aporta fantasía sexual y libertad a su vida, y que continuará en solitario, ya viuda. O Teresa, la esposa abandonada que mantendrá en “La belleza del ébano” una relación particular con un joven negro doctorando de la Sorbona que se prostituye. Aunque en los cuentos, además de esas protagonistas que saben decidir y afirmar su derecho al placer, subsisten otras, personajes secundarios que habitan en los márgenes del relato y que aparecen indiferenciadas, y otros, que responden al estereotipo de la madre, aunque ya no tan angelical. Así, por

ejemplo, la madre/señora de la casa, que se muestra en rivalidad manifiesta con Mercedes, la bella criada que se parece a Gilda y que seduce a todos los hombres de la casa, incluido el personaje que narra, un niño de doce años, en “Aquel rincón oscuro”.

También Soledad Puértolas introduce muchas esposas en los cuentos que componen *Compañeras de viaje*. En general, bastante acomodaticias, aunque asoman tímidas las primeras grietas. La protagonista de “Música” es una esposa y madre tradicional que afronta su vida, incluidos los viajes de verano a la casa familiar de Galicia, diluida en un “nosotros” familiar. No se define de manera individual, pero en un momento atisba que puede haber algo que sea único de ella, lo que representa con una lejana canción¹⁸⁸. La protagonista de “Dos hombres” es una esposa en depresión por la muerte de su madre, que se separará, conocerá a otros hombres y explorará las posibilidades de una vida independiente, aunque finalmente volverá con el marido. La protagonista de “Comida coreana” es otra esposa, que suele esperar al marido en casa cuidando de los hijos. En una ocasión le acompaña a un viaje de trabajo a Corea del Sur. Allí va de compras y le espera en el hotel a que regrese. Su mayor aventura es que se va a hacer turismo por barrios desconocidos con el chofer coreano de la empresa, ante la inquietud del marido. Ella, en un paréntesis entre el miedo y la aventura, saborea unas briznas de libertad. O la protagonista de “Enfermedad”, hipocondríaca y alcohólica, que espera aburrada en el hotel a que su marido termine una reunión de negocios. O la protagonista de “Espejos”, que reconoce a su madre en la imagen que refleja el espejo¹⁸⁹, pero que a pesar del vértigo de quedar disuelta en la imagen y el recuerdo de una madre estática y atemporal, como una figura de piedra, consigue aferrarse a algo que la individualiza: «su mirada se mueve por muchos territorios, por muchas vidas, es una mirada que aún no se ha detenido» (p. 139).

En el libro de relatos *Modelos de mujer*, Almudena Grandes rechaza la mística de la femineidad como marco vital de destino exclusivo y único de las mujeres. Las casadas y madres que aparecen, en tanto madres de las protagonistas en general, rebosan los moldes arquetípicos, al aparecer preocupadas más por ellas mismas que por los demás, su casa o su familia, revelando el desvanecimiento del ángel doméstico.

La rebelión respecto al ángel del hogar sobresale en la narrativa estudiada de Lucía Etxebarria. Rechaza frontalmente el modelo que en *Amor, curiosidad* encarna la hermana mayor, Ana, quien ha asumido tempranamente el rol de madre¹⁹⁰ ante la

¹⁸⁸ «Era una música que se dirigía a mí, hacia el centro de mi ser. Vagamente pensé, mientras me llegaban oleadas de aquella música que no era la que le gustaba a mi marido ni a mis hijos ni a sus amigos, que a mí no me había dado tiempo de saber qué clase de música me gustaba» (*Compañeras*, p. 14).

¹⁸⁹ «...el caso es que la ropa que lleva la mujer del otro lado del espejo me ha hecho pensar en mi madre. Mi madre dentro de casa, sentada en su butaca del cuarto de estar, con la mirada fija en un punto invisible, remoto, que no pertenece a nadie, que está fuera del mundo» (*Compañeras*, p. 138).

¹⁹⁰ «... esa obsesión que Ana tenía con el orden y la limpieza nos ahorraba a las demás tener que preocuparnos de limpiar el polvo, hacer las camas o planchar la ropa. Teníamos criada gratis» (*Amor, curiosidad*, pp. 78-79).

dedicación de su madre a la farmacia y la inhibición doméstica de las otras dos hermanas, Rosa y Cristina. *Amor, curiosidad* es una novela polifónica, de focalización interna múltiple, en la que las tres hermanas Gaena se expresan en primera persona (aunque predomina la voz narradora de la hermana más joven, Cristina). Una estrategia narrativa que permite contraponer las reflexiones y experiencias vitales características de tres imágenes de mujeres: el ama de casa tradicional, que encarna Ana, la mayor; la ejecutiva solitaria que ha privilegiado el ascenso profesional a costa de una hipertrofiada vida afectivo-sentimental, según representa Rosa, la hermana segunda, y la inadaptada y transgresora hermana pequeña, Cristina, que sobrevive con subempleos y mantiene relaciones límite, representante paradigmática de la llamada Generación X en clave de mujer (Nieva de la Paz, 1999). Es la hermana mayor, Ana, quien personifica el desenmascaramiento de la mística de la feminidad, conectando con la tradición literaria de la loca de la casa, pues ya al inicio de la novela aparece atiborrada de ansiolíticos, pasiva, sumida en una depresión¹⁹¹, convertida «en una zombi catódica, una adicta a los culebrones y a la ruleta de la fortuna» (p. 93) a los ojos de su hermana pequeña, Cristina. En los capítulos en que Ana toma la voz narradora, su relato aparece desvaído y enredado con recomendaciones de utilidad doméstica. Pero a través de sus memoraciones sabemos cómo fue testigo de los malos tratos de su padre hacia su madre, de la resistencia y dignidad de esta¹⁹². Un episodio trivial en el supermercado es desencadenante para una crisis psicológica aún más grave. Cuando parecía que tenía el ansiado paraíso familiar, un piso de lujo, un marido prestigiado y un hijo pequeño, la inanición doméstica va haciéndose fuerte en ella, llenando con un vacío otro vacío y revelando su enorme infelicidad¹⁹³, en un hogar que más parece su cárcel (Nieva de la Paz, 1999). Hasta que el flujo de recuerdos expele el más doloroso. Un encuentro fortuito de su marido con un antiguo compañero le retrotrae a una dolorosa experiencia de su juventud, cuando es violada por ese mismo amigo, donjuán y vividor, lo que oculta por vergüenza y un sentimiento de culpabilidad:

Me llevó a rastras hasta la moto. Me dejó en el portal y subí por las escaleras, convencida de que yo tenía la culpa de todo por haberle acompañado hasta el maldito bosquecillo. (*Amor, curiosidad*, p. 220)

¹⁹¹ A la pregunta de Cristina, la hermana menor, sobre sus ocupaciones, Ana le responde: «Nada de nada (...). Comer y dormir. Comer poco y dormir menos aún. Cuidar de mi marido y de mi niño. Cuidarles poco» (*Amor, curiosidad*, pp. 90-91).

¹⁹² «...papá ha agarrado a mamá por su larga melena de princesa y la obliga a arrodillarse, a arrastrarse por el suelo. Veo la expresión de dolor en el rostro de mamá. Pero en sus ojos de acero hay un destello firme que demuestra que a su orgullo no ha logrado doblegarlo» (*Amor, curiosidad*, p. 106).

¹⁹³ «A mí me gustaba hacer la casa, no sé, siempre me ha parecido relajante limpiar, fregar y abrillantar. (...) Pero hace ya un mes que he dejado de dedicarme a la casa (...) Ahora dispongo de siete horas diarias para llorar a gusto...» (*Amor, curiosidad*, pp. 201-202).

Igualmente, en la otra novela analizada de Etxebarria, *Beatriz*, también se produce una ruptura con el modelo de esposa madre/ángel del hogar, que en la versión hispánica novelada proviene del éxito socializador de la Sección femenina franquista¹⁹⁴ materializado en el «ángel falangista del hogar». Beatriz percibe a su madre como un modelo caduco de sumisión e hipocresía social, alguien que asume disimuladamente las infidelidades del marido¹⁹⁵ y que no se plantea ningún otro papel o destino, porque el suyo es el lugar “legítimo”, legitimado por el orden social imperante («Ella sólo podía ser esposa y madre, ni había deseado ni le habían enseñado otra cosa», p. 85). La madre representa para Beatriz una figura castrante inserta en el orden social que busca reproducir en su hija ese éxito socializador patriarcal:

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 obediencia familiar. Se suponía que yo debía aprender a negarme a mí misma y a amoldarme, a aceptar normas y convenciones por incomprensibles que parecieran, asumiendo que se establecían porque eran buenas para mí. (*Beatriz*, p. 101)

Entre los autores franceses y españoles continúa hegemónica la modélica figura de la esposa/madre, cuando no es inexistente o está ausente, lo que es predominante. Un caso especial lo constituye *Aprender a terminar*, de Laurent Mauvignier, única obra de la literatura de autoría analizada que cede la voz narrativa a un personaje femenino. Temáticamente, se encuentran puntos de encuentro con la obra *Le amaba*, de Anna Gavalda; ambos textos versionan el tópico literario francés inaugurado por Simone de Beauvoir de la *femme rompue*¹⁹⁶. La novela de Mauvignier se presenta focalizado a través del monólogo, a veces fluir de la consciencia, de una mujer madura, un ama de casa, una esposa que espera e intenta recuperar el amor de su convaleciente marido mediante sus cuidados domésticos. El relato se presenta a través de los pensamientos, temores, expectativas, deseos... de esta mujer, pero está centrado en el personaje del marido, que ocupa la casi totalidad de ese pensamiento. Encontramos un nuevo caso ficcional de un personaje femenino con función especular, que refleja, amplificado, al personaje masculino central, como antaño señalara Virginia Woolf. En este caso, además, se produce una vuelta de tuerca puesto que la figura de la mujer, la esposa, cuya voz narrativa escuchamos, es una figura acomodaticia con

¹⁹⁴ Beatriz dice de Herminia, su madre: «Sí, mi madre, el orgullo de la Sección Femenina, la santa patrona de la abnegación y el sacrificio» (*Beatriz*, p. 84).

¹⁹⁵ «En el mundo de mis padres, los señores tenían una legítima que se quedaba en casa con los niños y que les acompañaba a las recepciones. Una mujer como mi madre, informada sin ser pedante, discreta sin llegar a ser sosa, bella aunque no llamativa, amena pero no avasalladora» (*Beatriz*, p. 86).

¹⁹⁶ Remite a la novela corta del mismo título escrita por Simone de Beauvoir, publicada en 1967. En ella, a través del monólogo de una mujer madura, asistimos a su constatación de las infidelidades del marido y al derrumbe de su vida, basada hasta entonces en el ideal del amor conyugal y la entrega total al proyecto de vida de amor burgés.

el papel tradicional que espera precisamente servirse de sus «armas de mujer doméstica», con la entrega total a sus cuidados¹⁹⁷, como ocasión única para recuperar el amor perdido por el marido¹⁹⁸, en riesgo por una relación extramarital: «... hoy era nuestro, era mío. Y nadie me iba a arrebatar lo que me he ganado a pulso. Nadie iba a echar a perder la oportunidad que tenía de verlo en casa y de cuidarlo» (p. 75). Al final descubre que es precisamente la domesticidad la que le arrebató su “esencia” de mujer, el objeto de deseo del marido:

Que yo no haya vuelto nunca a ser su mujer, que no haya vuelto nunca a ser una mujer, cualquier mujer, eso no importa, porque yo no era más que la que llevaba las tazas, el olor de los fideos (...), ahora es así, porque nunca más me ha vuelto a mirar como los hombres miran a las mujeres. (*Aprender*, pp.115-116)

Carrère también integra en su «no ficción» un retrato literario de muchas buenas esposas: Florence, la esposa asesinada por Romand en *El adversario*, pero también sus amigas, la madre del asesino y otras mujeres. O la llorosa madre de la joven Lena, la única individualizada en *Socorro*, la novela de Beigbeder.

A veces es el personaje de la abuela quien se superpone con atribuciones maternales, ante el abandono o la muerte de la madre; así, en las novelas de Houellebecq, las abuelas paternas de Bruno y Michel (*Las partículas*) o Jed Martin (*El mapa*). Similar rol proyecta la trayectoria vital de la abuela Charlotte recreada en *El testamento*, de Makine. Fiel novia y esposa, madre cuidadosa, guardó el hogar y sacó adelante a la hija y al hijo durante la prisión del marido, soportó estrecheces, hostilidades y violencias por ser extranjera y por ser mujer, se ganó un prestigio personal en su pequeña comunidad, como vecina maternal y acogedora.

En *Plenilunio*, de Muñoz Molina, emerge poderosa la figura de Susana Grey, la maestra, frente a las más difuminadas de la madre de Fátima, la niña asesinada, y la esposa del inspector, ambas sin nombre en la narración. La madre de Fátima, una mujer volcada al cuidado de su familia que, sin embargo, quiere para su hija un futuro mejor. Le trasmite la importancia de acceder al saber y a una mejor situación social y profesional, lo que a sus ojos representa la maestra¹⁹⁹, y la niña lo asimila. En la

¹⁹⁷ «Qué embriaguez tener todos los días para él y por él, por saber que estaba ahí, que podía darle todo, entregarle todo» (*Aprender*, p. 33).

¹⁹⁸ «... me levantaba con una energía nueva, y casi riéndome, sorprendida de mi propia fuerza, de verme todo el día corriendo para que él estuviera mejor, un poquito mejor que ayer, un poquitito mejor. Lavaba, planchaba, quería que los chicos estuvieran bien vestidos, todos los días, para cuando fueran a verle al volver del colegio y entonces qué fuerza tenía para hacer todas esas cosas, la limpieza, todos los días, barrer, fregar el suelo, pasar el aspirador, limpiar las estanterías del salón, aunque desde su cuarto no pudiera ver todo aquello» (*Aprender*, pp. 36-37).

¹⁹⁹ «la niña tenía que prepararse, sin perder un curso, ni un día, sin fallar en un examen, le hacía falta todo el saber y toda la inteligencia que los varones esgrimían y dilapidaban sin fruto, y también toda la fuerza de voluntad, la perseverancia y la astucia de las mujeres, para hacerse fuerte, para vivir de adulta una vida

esposa del inspector, recluida en un sanatorio mental, se representa la mujer loca, desquiciada por el sufrimiento de esperar en casa el regreso de un marido amenazado por el terrorismo etarra. Y es la figura de Susana Grey la que se manifiesta liberada, dueña de su destino; ha aprendido a deslindar el amor romántico del yugo doméstico.

. Madres, matrofobias y matricidios

La representación de las mujeres en tanto madres ocupa un lugar a tener en cuenta en la narrativa actual, fundamentalmente en el caso de las autoras (Freixas, 2000, 2009; De la Concha y Osborne, 2004; Potok, 2003, entre otras), por lo que se hace preciso indagar algo más en las variantes ficcionales que ofrece el vínculo maternal. Son muchas las respuestas narrativas en el caso de las autoras y sus protagonistas femeninas, elenco algo más reducido en el caso de los autores y sus protagonistas masculinos. Según formulan Ángeles de la Concha y Raquel Osborne, en los discursos emancipatorios feministas sobre la figura de la madre coexisten dos grandes líneas: una crítica y otra de exaltación (De la Concha y Osborne, 2004). Presentamos a continuación algunas de las representaciones maternas más relevantes.

El rechazo a la madre aparece por ser una figura tradicional, un modelo «inimitable, cuando no aborrecible» para una hija con aspiraciones emancipatorias (Nichols, 2003), como veíamos en los personajes citados de Antolín, o Etxebarria, por ejemplo. Y también aparece por ser una mujer con aspiraciones profesionales, cuya dedicación a su vida profesional se ha entendido por la hija o el hijo como un abandono de sus funciones maternas, es decir, una mala madre, como en la novela de Constant o en las de Houellebecq.

Tomemos el ejemplo narrativo de Gloria Patter, la única de las cuatro protagonistas de *Confidencia*, la novela de Paule Constant, que es madre. Su hija, Chrystal, es una adolescente que siente nostalgia de la feminidad tradicional y se rebela contra una madre emancipada que ha roto el modelo de la feminidad al priorizar su carrera profesional y contra lo que esta representa²⁰⁰. Las expectativas vitales de la hija adolescente (que intensifica los rasgos de su feminidad tradicional: *posters* del

en la que no estuviera a merced de un hombre, de su benevolencia o de su crueldad, atrapada por hijos y marido y monótonos deberes domésticos que extenuaban hasta la aniquilación y no dejaban nada, ni resultados ni agradecimientos» (*Plenilunio*, p. 160). Cuando la maestra, Susana Grey, le preguntó qué le gustaría que fuese su hija de mayor, la madre de Fátima le había contestado, sin dudarle. «Yo quiero que sea como usted» (*Plenilunio*, p. 160).

²⁰⁰ «En un vídeo que grabó el Operador para el día de la madre, Chrystal, con doce años, al hacerle la pregunta: ¿A quién te gustaría parecer?, respondía: A Marilyn Monroe. Y a esta otra: ¿A quién no querrías parecer? A MI MADRE (...). Clavando los ojos en el objetivo, explicaba que no quería convertirse en una mujer que sacrificase su vida privada a su vida pública (...). ¡Chrystal declaraba ante la cámara que quería tener muchos niños, un marido y una casa muy ordenada!» (*Confidencia*, pp. 127-128).

icono sexual occidental –Marilyn Monroe–, maquillaje, fiesta de puesta de largo, etc.) suponen la frustración materna de Gloria en su condición de mujer luchadora que se esfuerza en compaginar el trabajo profesional con las obligaciones familiares.

También en *Las partículas*, la novela de Houellebecq, se representa negativamente a una madre emancipada que ha priorizado su carrera profesional como médica, dejando a sus dos hijos con sus respectivos padres, quienes a su vez les dejan en manos de sus respectivas abuelas paternas²⁰¹. Así, la voz narradora culpabiliza a la ausencia de la madre determinadas conductas de los hijos, por ejemplo, los desajustes en la conducta sexual. Madre que es calificada como «madre desnaturalizada» por una de las abuelas acogedoras: «La abuela de Michael no sentía la menor aversión por Bruno; él también había sido víctima de aquella madre desnaturalizada, esta era su visión de las cosas; sumaria pero exacta al fin y al cabo» (p. 64). Ambos hijos rechazan la figura materna, como se desprende, fundamentalmente, de sus comentarios durante la visita que Michel y Bruno hacen a Jane/Janine, ya moribunda, en la comuna neorrural. Aunque Michel también la refiere como una madre egoísta y antinatural, en el caso de Bruno, los insultos que dirige a una madre agonizante dejan ver su ira matrofóbica: «No eres más que una vieja puta (...). Mereces palmarla (...). Vale, te vamos a incinerar. Voy a meter lo que queda de ti en un tarro y todas las mañanas, al despertarme, voy a mear en tus cenizas» (p. 260). La herida por la ausencia de la madre aparece también en Jed Martin, el protagonista de *El mapa*, aunque en este caso la huida de la madre es mediante el suicidio, lo que induce a interpretar que en ella existía cierta inadaptación a su existencia de esposa y madre²⁰².

Otra variante del repertorio de figuras maternas es el de la madre mala, castradora, dominante, que se aferra al dominio de sus hijas impidiéndoles desarrollar una vida propia. Dos relatos ejemplifican paradigmáticamente este cuestionamiento de la figura materna, del amor maternal y del vínculo con la hija: “Amor de madre”, y “La buena hija”, ambos relatos contenidos en el libro *Modelos*, de Almudena Grandes, autora de quien se señala la preferencia por representar a estas madres tiránicas (Pacheco y Redondo Goicoechea, 2001). En “Amor de madre”, la voz narradora es precisamente la de una madre (anónima), la de Marianne, quien en un monólogo a la manera de disertación en lo que parece una reunión de una terapia de rehabilitación alcohólica, mientras se exculpa de su adicción a la bebida muestra una delirante y castradora versión del amor maternal. Con su ansia por mantener bajo su cobijo a su

²⁰¹ En realidad, el padre de Michel se lo llevó de casa, al considerar que no estaba siendo muy bien cuidado por su madre; posteriormente murió durante un viaje de trabajo. A su vez, el padre de Bruno, reputado cirujano plástico, no se encargó nunca de él, dejándose a sus padres, y a su muerte, ingresándolo en un internado escolar.

²⁰² La madre, Anne, se suicidó cuando el protagonista, Jed Martin, tenía seis años. Décadas después, cuando el padre de Jed está ya muy enfermo, ante la pregunta implícita aunque no formulada, el padre responde: « ¡No voy a revelarte esta noche por qué se suicidó tu madre! ¡no voy a revelártelo porque no lo sé! (...) Sé que no estaba satisfecha con nuestra vida...» (*El mapa*, p. 187).

hija Marianne, que había conseguido emanciparse del dominio materno, aprovechando un grave accidente de esta, ha logrado traerla de vuelta a casa, donde la mantiene recluida y adormecida mediante drogas, habiéndola reducido a un aniquilador estado de bebé²⁰³. Es una versión paródica de una madre que ha radicalizado el discurso patriarcal del instintivo amor de madre, que legitima su hacer dominante por el bien de la hija, ya que, como madre (protectora), sabe mejor que ella lo que le conviene: reproducir el rol doméstico²⁰⁴. El amor de madre, es en realidad, un deseo de posesión y sujeción doméstica. Por ese afán dominador de una madre que no se detiene ante nada para lograr su objetivo (mantiene narcotizada y secuestrada a su hija, secuestra a punta de pistola a un empleado de banca para que “se case” con su hija y puedan darla nietos...), para una parte de la crítica especializada este cuento se adscribe a la corriente de matrofobia literaria (Pacheco y Redondo Goicoechea, 2001).

El relato “La buena hija” versiona la figura de la madre desde la dimensión egoísta y castradora hacia su hija, además de revelar la ausencia del supuestamente instintivo amor maternal. Según Alicia Redondo Goicoechea, pertenece a la categoría de «brujas-madre», recurrente en la narrativa de Almudena Grandes (Redondo Goicoechea, 2003, 2009). Doña Carmen, la tiránica madre enferma de Berta, la mantiene atada a su cuidado desde hace años. Antes, la ha forzado a dejar la ciudad y retirarse a un pueblo, lo que conllevaba para Berta el abandono de su ocupación como maestra, y la ha impedido delegar algunas horas del cuidado mediante la contratación de alguna persona de apoyo (una enfermera, etc.). Para Berta, esa madre real no concuerda con la verdadera figura maternal, su madre efectiva, ya que doña Carmen la dejó en su infancia al cuidado de una criada, Piedad. Berta distingue entre las expresiones *mi madre* («la autoridad, la señora que tomaba las decisiones importantes») y *mamá* («una especie de hada doméstica con poderes suficientes...»): «en la vida de todos los niños que yo conocía, una sola mujer bastaba para representar ambos papeles, pero en la mía había dos. Doña Carmen era *mi madre*, Piedad era *mamá*» (p. 208).

En *Marranadas*, Marie Darrieussecq construye narrativamente una madre en la que concurren diversos rasgos subversivos respecto al ideal materno²⁰⁵. Este apenas

²⁰³ «...su carácter volvía a ser el de antaño, dócil y manso, dulce y sumiso, yo le metía en la boca aquellas pastillas maravillosas, le inclinaba la cabeza para que se las tragara (...), y ella me sonreía con los ojos en blanco, estaba tan contenta, y ya no me llevaba la contraria, ya no, nunca, dormía muchísimas horas, como cuando era un bebé (...). Todo le parecía bien, las dos unidas y felices otra vez» (*Modelos*, p. 131).

²⁰⁴ «Y Marianne va a cumplir treinta años, necesita casarse, y yo necesito que se case, celebrar la boda, vestir el traje regional que mama llevo a la mía, dejar escapar alguna lagrimita cuando diga ella el sí... ¡Vamos, qué madre renunciaría a un placer semejante! Sobre todo porque bien mirado esto no es un placer... ¡es un derecho!» (*Modelos*, p. 133).

²⁰⁵ En otra de sus novelas, *White* (2003), Darrieussecq también elaborará un personaje madre, Imelda Higgins, que mata a cuatro de sus cinco hijos, de la que escribe Adela Cortijo: «Imelda, la nueva Medea, es el paradigma de la Mala madre, de la madre desnaturalizada, feroz, ogresca, capaz de matar a los seres que ha engendrado. Imelda es la mujer que ya no puede más con la carga, con la función adjudicada, con la responsabilidad de la madre» (Cortijo, 2006).

aparece en el relato y cuando lo hace, la visión desmitificadora del amor maternal que ofrece la narradora legítima el proceso de matricidio narrativo: la madre le niega ayuda en tiempos de dificultad económica, le niega consejos, la hija debe sobrevivir y adaptarse a las dificultades por sí misma. Cuando la madre tiene noticias de que su hija sale con un excéntrico millonario (en realidad, Yván, el hombre lobo) aparece en un *reality show* televisivo llorosa, protagonizando un irrisorio llamamiento mediático dirigido a localizarla. La protagonista narradora cede, instigada por Yván, aunque sospecha que la verdadera razón de la televisiva llamada materna se debe al interés económico. Tras la muerte de Yván, emprende el regreso a los brazos maternos, para enfrentarse definitivamente a la verdad: la ausencia de amor materno²⁰⁶. Se aboca a un matricidio defensivo, ya que la madre, que no la reconoce en su estado animal, intenta matarla. Quien la dio la vida se convierte para ella en la negación de la vida, en la representación de la muerte: «Flotaba en el ambiente un olor a acero inoxidable que llegaba con mi madre, y una determinación tajante, algo inexorable; de pronto empezó a oler espantosamente a muerte» (p. 143). Para Ángeles Sánchez, es un matricidio justificado: «la muerte de la madre es necesaria para la afirmación de la identidad de la narradora, la *femme-truie* rompe con una tradición de comportamiento femenino» (Sánchez Hernández, 2013: 255).

. Preservando el orden materno: *Una mujer* (Annie Ernaux), el vínculo con la madre muerta

La figura de la madre es determinante para la hija; necesita de su apoyo y de su transmisión de saberes y experiencias acumuladas. «Si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres», escribió Virginia Woolf (Woolf, 1929). En el tratamiento feminista de la figura de la madre es preciso referir el impacto de la obra de Adrienne Reich *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia y como institución* (1973), que potencia la revalorización de la maternidad como experiencia y creación de vínculos entre mujeres, a la vez que ofrece una visión crítica del discurso institucionalizado de la maternidad, al servicio de la ideología patriarcal. Así se observa en la incorporación de experiencias vivenciales respecto al embarazo, parto y maternidad en algunas autoras.

Un particular ejemplo narrativo se encuentra en la obra de Marie Darrieussecq, *El bebé*, escrito a manera de diario crítico de maternidad, en la que la autora disecciona críticamente lo que pertenece a la construcción social en torno a la maternidad, en tanto describe, circunscrito a la órbita de su experiencia personal, sus reflexiones,

²⁰⁶ « Mi madre me dijo que desde luego seguía siendo tan tonta como antes, que por lo menos hubiera podido apartar unos ahorrillos, que había que ver cómo me habían engañado. Me dijo también que si de veras estaba en la miseria, podía echar a la jornalera y contratarme pagándome medio salario mínimo, comida y alojamiento, que había un sitio en el establo». (*Marranadas*, p. 140).

lecturas, percepciones, etc., las vivencias respecto al embarazo y crianza de su bebé durante sus nueve primeros meses. Incorpora problemáticas y dilemas comunes a muchas mujeres que desarrollan una vida profesional, como las dificultades de con-jugar escritura y maternidad. Por ejemplo, refiere en varias ocasiones los problemas de conciliación de la vida personal y laboral a que se enfrentan las mujeres trabaja-doras, o cómo subsiste la creencia de que una buena madre debe anteponer el cuidado del bebé a su carrera profesional: «Me han preguntado qué haría si tuviera que elegir entre el bebé y la escritura (...), pero la pregunta que me plantean es aquella a la que, en voz alta o en silencio, se enfrentan todas las mujeres. ¿Qué prefiere, mmm, sus hijos o el trabajo?» (p. 56). Es relevante cómo Darrieussecq repiensa la maraña de tópicos culturales incardinados en torno a la maternidad y al instinto maternal, provenientes de revistas, juegos infantiles, educación recibida y el «comadreo ances-tral»²⁰⁷ (Cortijo, 2006). Resistiéndose a ese discurso heredado, focaliza su escrutinio respecto a su experiencia y a su reflexión crítica de la maternidad, del amor al hijo, en lo que siente, piensa, contrasta, indaga o niega.

El mantenimiento del orden materno constituye un subtema poderosamente es-bozado en *El incesto*, de Christine Angot. La narradora Christine se percibe como madre, repite obsesivamente el gran amor hacia la hija de apenas cinco o seis años, Léonore, que forma parte sustancial de su vida: «Mi tesoro de cinco años y medio. Tú eres mi amor. Sé que lo sabes, que eres mi amor. Mi gran amor. El amor de mi vida» (p. 42). No puede soportar que la pequeña no sea suficientemente querida por su amante Marie-Christine, que esta prefiera a sus ahijados. Seguirá la cadena ma-terna («Un día seré abuela, y será genial», p. 85). Y se percibe también como hija: aunque no son muchas las veces que aparece en el texto la voz de su madre, sí aparece esporádicamente como figura que proporciona apoyo emocional, atención, compren-sión y cuidados. Y la protagonista sí se preocupa de instalar en su relato las atenciones maternas; la madre se ocupó de ella en solitario²⁰⁸. Ella es una más en la genealogía femenina del cuidado y el amor mutuo, queda asentado el linaje femenino, ese aprendizaje matrilineal que contribuye a revalorizar, desde la visión de la hija (y no desde la heterodesignación patriarcal), la figura materna (Pacheco y Redondo, 2001).

La muerte de la madre es, en ocasiones, el detonante para la recuperación del vínculo, para la reconciliación, para retomar un orden maternal anteriormente subor-dinado al orden paterno en la jerarquía afectiva de la hija. Así, por ejemplo, Annie Ernaux rememora a su madre y a su padre, en sendos relatos biográficos/autobiográ-ficos (*Una mujer*, *El lugar*) que surgen como necesidad personal para afrontar el

²⁰⁷ «Madre: infantilismo, culpabilización, castración. Melindreces, ñoñerías, eructitos. Repliegue. Neurosis. Autismo. Ombligo. Virgen María y Mater Dolorosa. Genitrix. Mama = Muerte: es la Vulgata en reacción, el cliché respondiendo a las necesidades, el otro sentimentalismo» (*El bebé*, pp. 178-179).

²⁰⁸ «Como me decía ayer mi madre: “a los catorce años eras muy buena”, “confiada”, y “podían hacerte daño”, “eras confiada porque nunca nadie te había hecho daño”. Yo era buena gracias a ella, que nunca me había hecho daño, ella no, por supuesto» (*El incesto*, p. 155).

duelo a raíz de sus muertes. Sus respectivas muertes suscitan la necesidad de la hija de recuperarlos, mediante la escritura: «Ahora escribo sobre mi madre para traerla, a mi vez, al mundo» (*Una mujer*, p. 35). «Quería hablar, escribir sobre mi padre, su vida, y esa distancia que surgió durante mi adolescencia entre él y yo» (*El lugar*, p. 20). En ambos relatos, adquieren relevancia temática los esfuerzos de la gente corriente (rural, trabajadora) para tener una vida digna y ascender socialmente, movilidad social que verán compensada en la subida de estatus de su hija en calidad de profesora. Son vidas, la del padre y la de la madre, paradigmáticas de la gente común de la Francia del siglo XX. El relato de estas vidas puede representar la trayectoria vital de una gran mayoría de gentes, por su realismo social.

En concreto, el vínculo madre-hija es primordial en *Una mujer*. El relato nace, en pleno duelo de la hija, como una forma de recuperación de su madre para cultura, para la memoria, para la historia, de la que carece en su condición de “mujer corriente” («Para mí, mi madre no tiene historia. Siempre estuvo aquí», p. 17); como una forma de devolverle, en otra suerte de “maternidad”, esta vez desde la creación cultural, a una vida intemporal, como un intento de recobrar el vínculo, y también como terapia para afrontar la pérdida, como un «texto combativo de duelo» (Elizabeth Fallaize, 1993, cit. en Sánchez Hernández, 2004: 1242). La creación de la naturaleza ha dado paso a la creación de la cultura²⁰⁹. La unión con la madre ha sido determinante en vida, y Ernaux no está preparada para disolverla: «Voy a continuar escribiendo sobre mi madre. Es la única mujer que ha contado realmente para mí», pp. 16). A lo largo del relato se va a individualizar el personaje materno²¹⁰, siempre sobre el paisaje social en que se desenvuelve su vida, atendiendo a los condicionantes de la época (pobreza, dificultades económicas, condición de trabajadora industrial, de obrera, decencia, matrimonio, negocio pulcro, guerra...). La madre es el primer modelo a seguir por la hija-niña, el apego a la figura materna se hace evidente («Nada de su cuerpo se me escapaba. Yo creía que, al crecer, sería ella», p. 37), aunque según la niña va creciendo, va percibiendo a la madre desde otras perspectivas («Mi madre tenía dos caras, una para la clientela, otra para nosotros», p. 44). En esta época las une el gran deseo de su madre de acceder a la cultura, de saber, de aprender: «Educar, para ella, era ante todo aprender (decía: “Hay que amueblar la mente”) y nada le parecía tan bello como el saber. Los libros eran los únicos objetos que manipulaba con precaución. Se lavaba las manos antes de tocarlos», p. 47). En este tiempo se comienzan a invertir los papeles y la madre nutricia, la que «se esforzaba en alimentar

²⁰⁹ Precisamente, el texto finaliza así: «Necesitaba que mi madre, nacida en un medio dominado, del que quiso salir, se convirtiese en historia, para sentirme menos sola y artificial en el mundo dominante de las palabras y de las ideas por el que, según su deseo, yo he pasado (...). Fue ella, con sus palabras, sus manos, sus gestos, su manera de reír y de caminar, la que une a la mujer que soy con la niña que fui» (*Una mujer*, pp. 90-91).

²¹⁰ El relato se centra en la historia vital de la madre y la hija, y la relación entre ambas, apenas aparecen personajes masculinos, incluso el padre, cuando es citado, lo es en relación a alguna de ellas (Sánchez Hernández, 2004).

a todo el mundo», se nutre a su vez de los conocimientos que la hija adquiere en la escuela y que le transmite²¹¹. El afán de cultura afianza el vínculo y promociona la figura materna a los ojos de la hija, frente al padre, campesino y obrero que parece conformista, avergonzado en ocasiones, respecto a su déficit educativo. Les unen las expectativas, comparten la mejora que supone el acceso al conocimiento. Desde el apego que proporciona la afinidad, pueden compartir vivencias, comunicarse. Para la niña, la madre es la figura dominante²¹². Con la llegada de la adolescencia, para crecer psicológicamente, se va despegando: el modelo se desquebraja, la madre real no es la madre ideal que transmiten las revistas femeninas, esa fantástica forma elegante sobre un trasfondo doméstico incólume, esa versión atemporal del ángel del hogar victoriano:

Mi madre ha dejado de ser mi modelo. Me hice sensible a la imagen femenina que se encontraba en *L'Écho de la Mode* y a la que se aproximaban las madres de mis compañeras pequeño-burguesas del pensionado: delgadas, discretas, sabían cocinar y llamaban “cariño” a su hija. Yo encontraba a mi madre demasiado tosca. (*Una mujer*, p. 52)

Este desvelamiento perdurará en los años sucesivos: a la madre real, «demasiado tosca», pueblerina y ruda, le falta refinamiento, saber estar, «mundología». Pero reconoce su permanente apoyo para que ella pueda tener una educación superior y mejorar de estatus. A la muerte del padre, llevará en dos ocasiones a su madre a convivir con ella y su familia. Finalmente, debido a su Alzheimer avanzado, debe internarla en un asilo. A medida que avanza la regresión de la madre, la hija va sustituyéndola, cuidándola, alimentándola, quiere mantenerla con vida. Una vez muerta, encuentra la manera de devolverle a la vida: escribiendo sobre ella, convirtiéndola en historia: «Necesitaba que mi madre, nacida en un medio dominado, del que quiso salir, se convirtiese en historia» (p. 90), salvándola así del lugar que el imaginario patriarcal otorga a las madres corrientes: el olvido.

²¹¹ «Proseguía su deseo de aprender a través de mí. Por la noche, en la mesa, me hacía hablar de mi escuela, de lo que me enseñaban, de los profesores. (...). Le parecía normal que yo la “reprendiese” cuando había dicho una “palabra a destiempo» (*Una mujer*, p. 47).

²¹² «Yo la creía superior a mi padre, porque me parecía más próxima que él a las maestras y a los profesores. Todo en ella, su autoridad, sus deseos y su ambición, estaba orientado en el sentido de la escuela (...). Con él me divertía, con ella tenía “conversaciones”. De los dos, ella era la figura dominante, la ley» (*Una mujer*, p. 48).

4.1.2. Malas. Las mujeres como encarnación del mal

Responde a una elaboración ideológica antigua la idea de las mujeres como encarnación del mal, atribución que se suele fundamentar en los peligros de su carnalidad, ya que se les presupone una acechante sexualidad cuya incontinencia acarrea un peligro para los hombres. Se trata de un discurso misógino presente en las diversas épocas históricas de Occidente que ha alcanzado momentos tremendamente álgidos, como en la Edad Media o en la transición del siglo XIX al XX, pero que, lejos de desaparecer o reducirse hasta la insignificancia, se mantiene activo con carácter estructural hasta nuestros días (Puleo, 1992, 1997, 2011; Dijkstra, 1994; Bosch, Ferrer y Gili, 1999; Cruzado, 2009). Ángeles Cruzado revisa los estereotipos femeninos de perversidad que ramifican en el arquetipo de la mujer como encarnación del mal desde la Antigüedad en la cultura, la religión, el arte, la literatura y el cine, concluyendo en el extraordinario rendimiento de estas elaboraciones, las malas y las fatales, para el sostenimiento del orden patriarcal: «La construcción de esa feminidad monstruosa es fundamental para el mantenimiento del orden social masculino. Por tanto, la creación de un nuevo imaginario se perfila como crucial para destruir dicho orden y crear uno nuevo, en el que sí tengan cabida las necesidades y los deseos de las mujeres reales» (Cruzado, 2009).

Esta maldad atribuida a las mujeres, que reside en su pulsión sexual, malignidad de la carne que puede hacer caer a los hombres, ha fructificado en la conformación de una serie de personajes míticos o ficticios, y ha sido representada así en el arte occidental (Alario Trigueros, 1995, 2000, 2008, 2015). Aunque la lista es demasiado larga, podemos citar, por ejemplo, a Pandora, Helena de Troya, Clitemnestra, Circe, Medusa, Hera, Medea, Eva, Lilith, Betsabé, Dalila, Salomé, Judith... o las figuras generizadas de las bacanales, amazonas, brujas, hechiceras, la viuda negra, la mujer araña, la mantis religiosa... hasta desembocar, mediante un tópico yacimiento de interdiscursividad, en el elenco de mujeres fatales en la literatura y el cine del XIX y XX (Cruzado, 2009).

Si miramos atrás, en el paso del siglo XIX al XX, respecto al cambio de siglo en la anterior centuria, las manifestaciones artísticas, incluidas las literarias, recogen con abundancia la perversidad de las mujeres: «La Mujer es representada una y mil veces como fuerza ciega de la Naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa insaciable, virgen equívoca, prostituta que vampiriza a los hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal» (Puleo, 1997: 167). Una muestra de la vigencia, un siglo después, de esta representación de las mujeres reducidas a sexualidad amenazante, reveladora de su elaboración desde la mirada patriarcal, puede observarse en el relato “Los girasoles ciegos”, como explicamos a continuación.

. *Los girasoles ciegos* (Alberto Méndez): la Eva inductora al mal, ideología exculpatoria

Un ejemplo narrativo del discurso patriarcal que unifica mujer, carnalidad y pecado puede leerse en el relato “Los girasoles ciegos”, del libro homónimo de Alberto Méndez. Cabe subrayar que el relato es polifónico, según la expresión bajtiniana, y de focalización múltiple, según la clasificación narratológica, ya que aparecen contrapuestas en el mismo texto tres perspectivas, tres voces narradoras: la del diácono que vehicula esta ideología misógina y otras dos voces que contribuyen a que desde la recepción lectora se reconstruya el relato de los hechos (la fábula, según el formalismo ruso) que se narran: el acoso sexual de un diácono doctrinario sobre una mujer, una joven madre en una situación de irremisible vulnerabilidad por pertenecer al bando de los vencidos.

El relato se construye, pues, a partir de la confrontación de tres puntos de vista²¹³, diferenciados tipográficamente: una carta del diácono, el Hermano Salvador, a su confesor episcopal relatando su “pecado” (escrito que aparece en cursiva)²¹⁴; la memoria recuperada de Lorenzo²¹⁵, adulto que se retrotrae a sus siete años, cuando vivía con su madre, Elena, con «un padre escondido en un armario» (p. 22), sufriendo el asedio de su profesor, el Hermano Salvador, hacia su madre (testimonio que aparece en negrita); y un narrador heterodiegético, que muestra los hechos crudamente (en tipografía normal o redonda). Es destacable que en esta perspectiva narradora múltiple, en la que se combinan dos narraciones en primera persona (la del diácono, al día siguiente de los hechos; la del niño, que rememora el episodio siendo ya un adulto) y una narración omnisciente que ficcionaliza un pasado, la que falta es la voz de la mujer, Elena, o una perspectiva centrada en ella.

Es en el escrito exculpatorio del diácono donde se halla explicitado el discurso de la encarnación del mal en la mera existencia de las mujeres a través de su belleza, una argumentación inserta en la ideología imperante en la dictadura franquista, a la que recurre el Hermano Salvador para solicitar el perdón. Repasemos sus puntos culminantes. El diácono comienza su escrito reconociendo su derrota²¹⁶ y solicitando la absolución a su confesor, algún superior en la jerarquía eclesiástica. A pesar de su pasado heroico en la «Gloriosa Cruzada», como representante del Bien, ahora ha

²¹³ Sobre la estrategia del «multiperspectivismo narrativo», se alude, desde la crítica literaria centrada en la novelística de recuperación de la memoria histórica, el afán en no ofrecer una sola versión de los hechos, que pueda confundirse con una lectura maniquea de la historia (Albizu, 2009, cit. en Potok, 2012).

²¹⁴ Se reproducen en tipografía normal o redonda, las citas textuales del testimonio escrito del Hermano Salvador, que en el relato aparece en letra cursiva, y las de Lorenzo, que en el relato aparecen en negrita.

²¹⁵ Sobre la figura de Lorenzo niño y el procesamiento de los hechos narrados en su mente infantil, ver el trabajo de Soledad Pérez (Pérez, 2001).

²¹⁶ «A pesar de que hoy he visto morir a un comunista, en todo lo demás, padre, he sido derrotado» (*Los girasoles*, p. 105).

caído: «Padre, conocí la carne» (p. 106). Para este pecador, el pecado entra por el cuerpo («tal es el Demonio de mi cuerpo», p. 105). Entregado a Dios, a la Santa Madre Iglesia, y a las virtudes teologales, vivía solo una existencia espiritual:

Ahora recuerdo todo aquello como si mi cuerpo no existiera, como si la única substancia de mi vida fuera mi vocación de sacrificio. (*Los girasoles*, p. 111)

Pero el encuentro con la joven madre de uno de sus alumnos le sacude como una revelación:

Ahora comprendo la frase del Eclesiastés: La mirada de una mujer hermosa, pero sin virtud, abrasa como el fuego. Yo ignoraba entonces que así nacía mi desvarío. (*Los girasoles*, p. 113)

Y para que no quede duda de la identificación de la mujer como inductora del pecado, retoma la genealogía misógina inserta en el vetusto legado bíblico, que culpabiliza a la víctima, o a la Naturaleza y exculpa al agresor:

No niego que intuí en Elena el ancestro de Eva (...), la Eva caída, desnuda y arrepentida, la primera inductora del mal (...). Atribuí a la Naturaleza la hecatombe que se estaba produciendo en mi alma... (*Los girasoles*, p. 131)

Como suele suceder en la conducta usual del acosador, hace averiguaciones sobre esta mujer, Elena, detectando su especial vulnerabilidad social. Su marido, intelectual republicano, al que creen huido, en realidad permanece escondido en su domicilio. Tiene una hija muy joven, embarazada, que ha huido con un novio poeta, también del bando de los vencidos²¹⁷. Y vive con su hijo de siete años, un niño triste y callado, Lorenzo. En los encuentros fortuitos que el religioso fuerza con ella, que permiten atisbar una hoja de ruta paradigmática de un acosador sexual²¹⁸, observa

²¹⁷ Se descubre ahora que la hija Elena es la joven muerta en el parto del segundo relato del libro, lo que ignora su familia, así como el trágico destino de su novio, el joven poeta, y del recién nacido, hechos que sólo se relacionan y se completan mediante la lectura de ambos relatos.

²¹⁸ En el transcurso de los seis meses en que se ubica temporalmente el relato, la sigue a casa, visita su domicilio en varias ocasiones, en horas lectivas, aunque no la encuentra, y también a horas intempestivas, la sigue al trabajo, por las calles, etc. También acosa psicológicamente al niño, le interroga, le persigue por las calles. Además, con la excusa de hablar de la educación de su hijo fuerza reuniones con ella, donde le hace veladas alusiones a favores que puede hacer por ellos, le toca las manos, el rostro, se abalanza ante ella, etc., dando lugar a que Elena, su marido y su hijo se planteen una huida desesperada. Además del nerviosismo, los llantos, y el sufrimiento de Elena, que aguanta el acoso por temor a que se descubra al marido escondido en casa, este asedio que provoca en el niño reacciones somáticas y resistencia pasiva, cuando no repulsión, e inducirá finalmente al suicidio al marido.

una docilidad resistente que él se esfuerza en explicar por “decoro”²¹⁹ y que en realidad tienen que ver con el aguante de ella para no levantar sospechas.

En todo momento, el diácono se refugia en su formación bíblica y en un afán religioso, para lograr la complicidad del confesor respecto a su concupiscencia, y le confiesa sentirse una víctima, un fracasado, él, que fue un elegido: «fracaso por disfrazar mi vocación bajo la sedición de una concupiscencia incontenible y fracaso, al fin, por ignorar que aquello que quería seducir me estaba seduciendo» (p. 146). Para resaltar su condición de víctima, ofrece una versión realmente manipulada y contaminada por el doctrinario misógino de la visita nocturna que realiza a casa de Elena, que contrasta con la reconstrucción de los hechos que ofrecen Lorenzo y la narración heterodiegética. El diácono escribe:

...le hice una visita formal para pedirle que entregara a su hijo a los cuidados paternales de la Iglesia. Mantuvimos una conversación y, de repente, sin saber cómo, me encontré postrado de hinojos ante ella (...). Elena había preterido su ñoñería para mostrarse ante mí con una carnalidad accesible que desbarató con un solo gesto todas mis convicciones. La belleza melancólica y conmovedora del Mal, Padre, provoca más adoración que miedo (...). Porque Elena me atrajo y me rechazó al mismo tiempo. Enloquecí y no estoy seguro de haber recuperado todavía la cordura. (*Los girasoles*, p. 147)

El estado psicológico del diácono, que intercala en su escrito exculpatorio, ya deja entrever los diversos orgullos heridos por la actitud de Elena, que muestra una resistencia callada (consciente de su vulnerabilidad) pero que no cede; el del superior en estatus, por ser religioso, por ser vencedor, por ser hombre:

Fue entonces cuando comencé a sentirme como un desposeído. Mi Fe, mi vocación, mi Victoria, mi hombría, me habían sido arrebatadas por una mujer que me negaba lo que nunca llegue a pedirle. Pero me lo estaba negando desde su fracaso, desde su impiedad, desde su derrota y, ahora lo reconozco, desde su belleza. (*Los girasoles*, p. 150)

El diácono revive su asalto ampliando su exculpación desde otro ángulo: refiere que «Dios me había utilizado como herramienta de su justicia» (p. 152), pues, al abalanzarse hacia Elena, el marido oculto salió del escondite, y, a los gritos de alarma y denuncia del religioso, se suicida, lanzándose al patio desde la ventana, lo que es interpretado por el Hermano Salvador como una derrota²²⁰, ya que le impide oficiar

²¹⁹ «... me explicaban su dulzura esquiva, su falta de disposición para hablar de otra cosa que no fuera su hijo, sus prisas en dar por terminados los encuentros y el pudor que sentía cuando hablaba de sí misma. Pero entonces yo, Padre, justificaba esta actitud llamándola decoro» (*Los girasoles*, p. 139).

²²⁰ Recordemos las frases iniciales de su carta exculpatoria: «A pesar de que hoy he visto morir a un comunista, en todo lo demás, padre, he sido derrotado» (*Los girasoles*, p. 105).

de justiciero mediante la entrega del huido²²¹. Así, una vez en el horizonte el marido huido, queda olvidado el acoso y el chantaje sexual a Elena.

4.1.3. Fatales. El poder de la seducción como negación del poder

El imaginario patriarcal se sirve de lo que ha calificado como “armas de mujer” para representar la seducción, es decir, la utilización de la belleza y la sexualidad por parte de las mujeres para poder influir en un poder cuyo acceso tienen denegado por fórmulas más igualitarias. Esta definición de las malas artes de las mujeres al manipular a los hombres mediante la atracción corporal es cuestionada por la teoría feminista, que ha redefinido «el poder de la seducción como negación del poder» (Fernández Guerrero, 2012: 184). En realidad, en las sociedades con patriarcados de consentimiento, las prácticas y estándares a que deben responder las mujeres (y sus cuerpos) para aspirar a un ideal de belleza, no dependen de la capacidad de autodefinición de las propias mujeres.

En su trabajo sobre la construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas, Ana Martínez Barreiro califica de “dóciles” los cuerpos de las mujeres, sujetas a prácticas disciplinarias para producir un cuerpo catalogable como femenino. Distingue tres tipos de estas prácticas disciplinarias: las conducentes a moldear el propio cuerpo para sujetarle a los cánones al uso, como la cirugía estética, los regímenes, o las dietas; las que prefiguran la expresividad femenina para adecuarse al artificio de la femineidad (movimientos, miradas, gestos); y las que van dirigidas a mostrar el cuerpo en tanto escenario decorativo de la femineidad, como la depilación, el maquillaje, o los adornos (Martínez Barreiro, 2012: 134 y ss.). La novela de Beigbeder, *Socorro*, desvela el trasfondo patriarcal de la imposición de prácticas corporales y modelos femeninos de seducción, así como las difuminadas fronteras entre consentimiento y coerción, entre una industria de masas que “vende” belleza femenina y la explotación sexual.

Con la imposición de una mirada patriarcal que revive los estereotipos femeninos de la perversidad, sobre todo en base a la sexualidad amenazante, en el paso del siglo XIX al XX surge en las manifestaciones artísticas otra figura aún más perversa y destructiva para los hombres: la mujer fatal, que en el arte occidental se trasunta en el estereotipo de Mujer Roja (Alario Trigueros, 1995). En el siglo XIX, esta figura también se representa con rostros y rasgos ambivalentes, angelicales o demoníacos, según la ocasión, y los hombres las aman y temen a la vez. Las fatales, que juegan el ambiguo juego de la seducción, se perfilan entre velos y pieles y se ofrecen a la vez que fingen castidad. Pueden parecer ingenuas e infantiles, pero son dominadoras y los hombres que caen en su embrujo caminan hacia su perdición, nos dice el relato

²²¹ «Se suicidó, padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia» (*Los girasoles*, p. 154).

patriarcal edificado sobre esta figura. En los inicios del siglo XX, un nuevo género, el cinematógrafo, encontrará en esta imagen femenina un filón, explotando el género de vampiresas, «mujeres de una sexualidad oscura y a veces ambigua que, aunque no chupan literalmente la sangre a sus víctimas, sí que los explotan sexual y económicamente hasta convertirlos en una sombra de sí mismos» (Cruzado, 2009). La mujer fatal ha sido, y sigue siendo, una figura recurrente en el cine, fundamentalmente en las películas del cine policiaco y de terror, acompañada, desde el último tercio del s. XX, por la mujer-niña fatal, las lolitas²²².

En la narrativa analizada aún persisten algunas mujeres representadas como fatales por su belleza y sensualidad. En la novela de Carrère, *Corinne*, la amante de Romand, una psicóloga infantil, es percibida como «devoradora de hombres y ladrona de maridos»²²³, aunque una indagación de los hechos permitirá reconstruir que ella fue otra víctima de Romand, quien la engañó, la estafó e intentó matarla. También aparece Mercedes, del relato “Aquel rincón oscuro” en *Recuerda*, el libro de relatos de Marina Mayoral, una sirvienta parecida a Gilda que tiene sojuzgados a los hombres de la casa por su belleza, sensualidad y alegría, y que seduce a Alberto, el hijo mayor (o este se aprovecha de ella, según se mire). Y la pitonisa Conchi, de *Soldados*, la novela de Cercas. Otras instrumentalizan su disponibilidad sexual para seducir (o entregarse), como revela en sus memorias sexuales Catherine Millet. Entre las escritoras se muestra preferencia por representar como arma de seducción femenina la palabra, antes territorio masculino. La Eva de “Modelos de mujer” es bella, tonta y fría, y Almudena Grandes resuelve el duelo por el director de cine ruso concediendo la conquista a la gordita pero culta Lola. Igualmente, Rosa Montero reconoce en *La loca* que se sirve de su locuacidad como estrategia de seducción.

. Seducción, el lucro patriarcal del sexo. *Socorro, perdón* (Frédéric Beigbeder): las mujeres son mi negocio

Una lectura feminista de *Socorro*, la novela de Beigbeder, revela cómo se articula el negocio patriarcal de la moda y la belleza femenina, desde que el protagonista,

²²² Podemos citar, por ejemplo, *Lolita* de Stanley Kubrik (1962) con guión del propio Nabokov; *Lolita* de Adrian Lyne (1997), con Jeremy Irons y Dominique Swain; *Taxi Driver*, con Jodie Foster interpretando a una jovencísima prostituta, y Robert de Niro; *Exótica*, de Atom Egoyan; *Belleza Americana*, de Sam Mendes; *León, el profesional* (1994), de Luc Besson, con una adolescente de doce años, Natalie Portman enamorada de su protector, el asesino Jean Reno.

²²³ «Bonita, probablemente poco segura de sí misma y en todo caso ávida de seducir, Corinne manifestaba admiraciones ingenuas o menosprecios crueles, de acuerdo a los decretos de las revistas femeninas sobre lo que es fino u hortera (...), con una reputación de devoradora de hombres y ladrona de maridos (...). Cuando se separa del marido y se va con sus dos hijos a vivir a París, “el círculo de amigos” tomó partido por el marido abandonado» (*El adversario*, pp. 87-88).

Octave, señala «las mujeres son mi negocio» (p. 30), hasta que manifiesta «yo abas-tecía a comedores de lolitas» (p. 50), expresión que usa por la tendencia a buscar el ideal de belleza femenina en mujeres cada vez más jóvenes, casi niñas. Además, es consciente del poder de la imagen en la publicidad de los cosméticos femeninos: «Señores, nuestro objetivo es simple: que tres mil millones de mujeres quieran parecerse a la misma mujer. Y mi problema es encontrarla» (p. 84). En realidad, no busca una mujer real, busca una imagen, un objeto visual («me he acostado bastante con mis fotos», p. 139). Octave proporciona una primera autodefinition de su “oficio”, sobre el que proyecta una mirada deshumanizada, metonímica (las chicas no son percibidas como personas, son reducidas a fragmentos corporales: curvas, pechos, perfiles...):

Mi oficio no era un empleo auténtico: “cazatalentos”, hasta el nombre es penoso. Me pagaban por buscar a la chica más hermosa del mundo (...). A veces tenía la impresión de ser un parásito, un contrabandista o un proxeneta: una especie de carroñero que se nutriese de carne fresca (...). Mi futuro profesional dependía de algunas medidas, de un contorno de pecho, de una curvatura pronunciada o de un perfil travieso. (*Socorro*, p. 15)

Es evidente que trabaja con el deseo (heterosexual, masculino), una constelación imaginaria que busca históricamente un ideal, una fantasía de mujer, irreal, inmaterial... mientras rechaza a las mujeres reales, actitud que conecta con la misoginia romántica (Puleo, 1997):

Mi trabajo consistía en saber lo que a los tíos se la pone tiesa. Las chicas que hacen consumir a las mujeres son las que excitan a sus maridos. Ahora bien, lo que excitaba a los hombres, a principios del siglo XXI, era la pureza (...). A los hombres ya sólo les atraían los físicos infantiles y, en consecuencia, todas las mujeres se disfrazaban de chiquillas rosas. (*Socorro*, p. 18)

El ideal es la mujer-niña, cada vez más niña, de quien se espera que conjugue la inocencia con una menor resistencia al deseo masculino, elaboración heredada del surrealismo (Puleo, 1992; Caballero, 2008). Una tendencia pedofílica que legitima cierta tolerancia con la pederastia²²⁴. Además, en *Socorro* se refleja cómo los hombres exhiben a sus acompañantes femeninas como sus trofeos o como si fueran sus perros, desvelando un proceso de animalización de las mujeres revelador del imaginario androcéntrico y antropocéntrico que busca asentar simbólicamente la superioridad del hombre sobre mujeres y animales:

²²⁴ «Y tranquilamente me he dedicado a que los hombres del mundo entero tengan ganas de acostarse con niñas». (*Socorro*, p. 28). Respeto a otros autores que muestran una sociedad tolerante hacia la pederastia, ver, por ejemplo, Houellebecq.

En aquella época en que la mujer bonita se había convertido en un trofeo, algunas veladas se parecían a concursos de teckels: el premio era para quien luciera en brazos al perrito más mono. Los hombres comparaban los cuerpos de sus acompañantes, el color de sus ojos, el olor de sus cabellos y la longitud de su correa. (*Socorro*, p. 18)

Son élites masculinas quienes construyen los ideales y cánones de belleza por los que se rigen las mujeres: Octave identifica sarcásticamente el canon racista, pero no el sexista²²⁵. Describe a las chicas rusas como la mejor materia prima para su negocio, las califica como la verdadera industria nacional rusa, porque, señala, reflejan en su físico ario la sumisión, la pobreza, la palidez; por su disponibilidad para atender los deseos y requerimientos de los hombres, su dejadez, el abandono... y por colmar las fantasías masculinas.

Ese es el oficio de Octave Parango, suministrar «modelos kleenex» a la industria²²⁶, por ello las reduce a objetos. Debe captar a las más jóvenes, verificadas por sus medidas, reducidas a la fachada física, a la fotogenia potencial, a los estándares de belleza corporal predefinidos:

Me había convertido en un controlador de querubines. Durante un año, a cada nueva jovencita linda que veía... me hacía las mismas preguntas en el mismo orden mirando a las mismas chicas: ¿sus pechos mantienen...? Si es que sí, ¿sus nalgas anulan...? Si es que sí, ¿tiene las pantorrillas finas...? Si es que sí, ¿tiene los dedos largos...? Si es que sí, ¿tiene la cintura fina...? Si es que sí, ¿tiene la boca entreabierta...? (...). No conocía mujeres: las verificaba (...). Siempre tenía que someter a las mujeres a una batería de test, una auténtica lista de chequeo, como un piloto de avión que inspecciona su aparato... (*Socorro*, pp. 141-142)

Una vez ha entrado en materia, en un monólogo que es confesión y exculpación a la vez, llega la consciencia (cínica) de la violencia sexual, aunque hace lo posible por atenuarlo; la prerrogativa de la violación hacia las mujeres es también un elemento subyacente del entramado constituyente de la identidad masculina:

Debo llegar a la confesión que me fastidia y que postergo desde hace meses. Aquí está: antes de conocer a Lena, violé a doce jovencitas en un año. No ponga esa cara: sólo es una por mes... Ya sabe, en nuestros oficios artísticos, se adquieren enseguida determinadas costumbres... (*Socorro*, pp. 159-160)

²²⁵ «Si todos perseguimos a las rubias, hay que llamar a las cosas por su nombre: es porque somos unos fachas. Los nazis preferían a las rubias (...). Los reclutadores de modelos veneran la raza aria...» (*Socorro*, p. 34).

²²⁶ «Por teléfono, mi jefe, Bertrand, me decía a menudo, como el ogro de Pulgarcito: “Tráeme carne fresca”. De eso se trataba: yo abastecía a comedores de lolitas que a su vez satisfacían la libido mundial (...). Compréndame bien. La hembra diáfana es indispensable para el buen funcionamiento de la economía capitalista y debe cambiar con frecuencia...» (*Socorro*, p. 52).

Cuenta su método, que es prepararlas para fotos de seducción. Su coartada, que todo el mundo (fotógrafos célebres que cita, pintores reconocidos) lo hace y que ellas aceptan esa servidumbre sexual como parte de su trabajo:

El look porno estaba en el aire de los tiempos, jugar la carta de lo sexy no equivalía a prostituirse, todas las estrellas han pasado por eso (...). Ellas se lamían, se ofrecían, se empapaban, gemían, chupaban, tragaban, gozaban, orinaban en mi presencia si se lo pedía. La justificación artística autorizaba todas las experiencias. (Socorro, pp. 160-161)

Una coartada artística que, a su entender, atenúa el chantaje sexual, pero también cuenta con su impunidad y la protección de matones, llegado el caso, con alguna más díscola²²⁷: Y ya, sin miramientos, asoma la trata de mujeres, el verdadero negocio²²⁸; Octave descubre el subtexto de género de este negocio y esta violencia ancestral:

Confieso que yo llevaba bien mi business. Aportaba beldades para las orgías de la nueva nomenclatura y a cambio mis amigos de las altas esferas me ofrecían seguridad e impunidad (...). Destruía a aquellas remilgadas porque no me encontraba bien y no estaba bien porque era varón. (Socorro, pp. 161-162)

Entre ese horror, la trata de mujeres con fines de explotación sexual, constatado más allá de la ficción, aparecen en el relato otros dos yacimientos de explotación de esclavas sexuales²²⁹: granjas con chicas jóvenes destinadas a la producción de lágrimas y de leche materna. Serguéi, su amigo, el mafioso ruso millonario, posee, según explica Octave, «una fábrica de leche humana y una factoría de lágrimas de sumisas» (p. 164). Es cuanto menos insólita la forma que tiene Octave de naturalizar en su relato estas dos “fábricas”, sin la menor empatía o comprensión del sufrimiento de las mujeres, a pesar de cómo el horror va creciendo en la narración cómplice de Octave, que relata las torturas a las que se somete a las chicas para que «produzcan

²²⁷ «Es evidente que ninguna me denunció. De todas formas, la policía está de nuestra parte. Las pequeñas saben que sus denuncias no surtirán efecto y que nuestras represalias serán implacables. Una vez, una de mis presas quiso llevarme a juicio. Unas llamadas telefónicas la disuadieron (...). Nuestros “bandidos” saben asustarlas: son muy grandes, llaman a tu puerta, te levantan por el cuello, abren la ventana y te cuelgan del vacío mientras te preguntan si hay algún problema» (Socorro, p. 161).

²²⁸ Una novela que narra la otra cara de esta realidad, la de la joven traficada por mafias: *Purga*, de Sofi Oksanen, Barcelona: Salamandra, 2011. Esta novela de la escritora finlandesa fue calificada como el libro revelación en Francia en 2010, donde obtuvo el Premio Femina de literatura extranjera. También recibió el Premio a la Mejor Novela Europea del Año 2010. Es una novela que testifica también desde la parte de una joven víctima de las mafias de la trata, los procedimientos de captación, la violencia y humillación que ejercen los jefecillos y captores sobre ellas, la prostitución forzada y el régimen de semiesclavitud y terror en que viven inmersas estas mujeres.

²²⁹ La venta de leche materna es un negocio floreciente, fundamentalmente por Internet, en portales como Onlythebreast.com y Muttermilch-boerse.de (Ver “Se vende leche (materna)”, en SModa, suplemento de El País. 25.04.2015).

lágrimas»²³⁰. Porque, explica Octave, las «lágrimas de sumisas» son un producto raro y caro, de propiedades afrodisíacas, ingrediente culinario o de cócteles, y debe asegurarse el sufrimiento de «la llorona»²³¹. No disponemos de datos, pues, para asegurar si ambas prácticas de esclavitud y explotación de mujeres son reflejo de prácticas reales o recursos de ficción, pero sí refuerzan la tesis del crítico literario marxista Terry Eagleton, quien sostiene que la literatura no puede seguir considerándose un mero reflejo de las prácticas sociales sino como discurso de legitimación de las mismas. Además, interesa destacar otro componente ideológico que se deriva de este posicionamiento cómplice con la violencia, que resuelve convertir a las mujeres en objetos (eróticos) y establece con permisividad el recurso a la violencia de las mujeres, como fórmula de canalizar ese elemento identitario de la virilidad anclado en el nihilismo, bajo la máscara pseudo libertaria o libertina de la transgresión. Como Alicia H. Puleo ha analizado respecto a la teoría del erotismo transgresivo de Bataille, pueden desvelarse el sexismo y el androcentrismo implícitos a estos posicionamientos transgresivos (y sus prácticas), cuya funcionalidad es más bien otorgar una pátina de modernidad al viejo orden patriarcal (Puleo, 1992, 1997, 2003).

. De la *femme fatale* a la *femme-enfant fatale*: el “lolitismo”

Una versión de la mujer-niña que se interpone en el camino del hombre y le seduce, lo encontramos en el personaje de Lola Dohl (*Confidencia*), que seduce a los trece años a un productor de cine, el Soltero, y mantiene la seducción a lo largo de muchos años:

La primera vez que se acostó con un hombre tenía trece años y el individuo aquel, treinta y siete (...). Hasta que no hubo acabado todo, no le preguntó a Lola qué edad tenía. Doce años y medio. Se quitó seis meses por aquello de hacerse la precoz. Él le dijo que eso no podía ser, que no podía tener doce años y medio. Y tenía razón, en parte. Vale, dijo ella. Era para ver qué decías. Tengo trece. No es cierto, decía él con tono suplicante. Albergaba la esperanza de que, de seis en seis meses, fuese, al final, mayor de edad. (*Confidencia*, p. 133-135)

²³⁰ «Su otra fábrica es todavía más original: allí atan a unas chicas cabeza abajo y las golpean en todo el cuerpo con ortigas encima de barreños que recogen sus lágrimas. Vende por hectolitros los llantos de vírgenes, ¡una fortuna! Hablo en serio, vende incluso los DVD de esas torturas en fila. Las pobres esclavas producen una gran cantidad de lágrimas diarias (...). En una grabación incluso he reconocido a Serguéi en persona; inclinado sobre una encantadora víctima desnuda y colgada, le murmura al oído:

– No te preocupes, pequeña, pronto te mataremos, cuando me lo hayas pedido suficientes veces.

Luego se le ve clavándole agujas en los pechos...» (*Socorro*, pp. 164-165).

²³¹ «La rareza del producto procede de la complejidad de su recogida. El cuerpo de la llorona tiene que estar sólida y estrechamente atado para evitar toda pérdida» (*Socorro*, p. 165).

Esta jovencísima Lolita remite a la *femme-enfant* surrealista, en particular a la *Nadja* de André Breton (1928). La mujer-niña, encarnación del misterio y de la esencia femenina, ha dado amplio rendimiento literario, tanto en su traslación de mujer-niña pura, que ofrece la salvación por la fuerza de un amor auténtico y liberador de la racionalidad coercitiva (mediación hacia el Bien), como en la perversa que termina destruyendo al destinatario de su seducción (mediación hacia el Mal), como la Lolita nabokovniana²³².

En la novela de Beigbeder, *Socorro*, encontramos otra variación literaria de la Lolita de Nabokov²³³. Octave, seductor irreverente, sufrirá un amor loco por Lena, una aspirante a modelo de 14 años a quien percibe como una “lolita perfecta” que le maneja («sigo ignorando por qué me paseó en la noche como una niña lleva a mear a su perro», p. 152), pero a la que no consigue retener, lo que le aboca en su proceso autodestructivo a encerrarse en la iglesia del sacerdote que le suele escuchar, amenazando con hacer estallar una bomba si Lena no acude. El confesor-confidente, que fue quien le facilitó anteriormente el contacto con la joven, será también quien le aseste el golpe psicológico final, al revelar que Lena es su propia hija, en una torsión edípica, una versión del mito también preexistente literariamente²³⁴. Son, pues, mu-

²³² *Lolita*, la novela que el escritor ruso Vladimir Nabokov (1899-1977) publicó en París en lengua inglesa, en una editorial especializada en literatura erótica, en 1955. Relata la obsesión de un maduro profesor por una púber (“nínfula”, o “mortífero demonio”, según la denomina) de unos doce años, hija de la dueña de la casa donde se hospeda, hasta que logra seducirla, y a quien atribuye actitudes y comportamientos perversos de seducción femenina. A partir de su éxito, se ha popularizado el término “lolita” para referirse a adolescentes que se vuelcan en parecer seductoras, especialmente si son menores de edad. En castellano, por “lolita” se entiende, según el DRAE, «mujer adolescente, atractiva y seductora».

²³³ *Socorro* se inscribe en un conjunto de obras literarias y artísticas de reelaboración del mito creado por Nabokov en 1955. A este respecto, conviene señalar el profundo conocimiento de Beigbeder de los clásicos literarios del siglo XX, según las preferencias lectoras del público francés expresadas en una encuesta realizada en 1999 por *Le Monde* y la FNAC, en base a la que se elaboró un listado de “Los 100 libros del Siglo (XX)”, lista sobre la que Beigbeder reseñó las cincuenta primeras obras en su ensayo *Último inventario antes de la liquidación* (2001); en esta relación, la Lolita nabokovniana ocupa el lugar 27, y es destacable que *Nadja* de André Breton, ocupa el número 50. Otro dato de innegable interés para nuestra investigación: dicha lista de 100 obras (en realidad, 102, al haber empate en dos posiciones) sólo aparecen 12 libros escritos por mujeres.

²³⁴ Presente, por ejemplo, en una de las obras literarias más conocidas del siglo XX: *Homo Faber*, del suizo Max Frisch (1957). Frisch retomó la trama de Edipo, una de las más versionadas en la literatura universal, con un rebrote en clave existencial durante los años 30 y 40 del siglo XX (Hernández 2002: 186). Es notable el paralelismo del argumento de ambas novelas en lo referente a la recreación del mito donjuanesco con solución de entronque edípico: ambos protagonistas (Walter Faber, Octave Parango) son maduros seductores que acaban por perder la cabeza por una joven, a quien conocen casualmente, con quien mantienen relaciones y que resulta ser su hija; tras el descubrimiento, que consideran inasumible racional y emocionalmente, a ambos protagonistas les llega la destrucción (el castigo). Otras concomitancias son la visión retrospectiva, narrada por cada protagonista desde un espacio cerrado, en una reclusión premonitoria de su fin (Walter Faber desde el hospital, Octave Parango desde la iglesia en la que está encerrado), y la constante afirmación de su identidad masculina, en contraposición a las mujeres

chas las coincidencias narrativas con la *Lolita* de Nabokov: la elección de la “confesión” como estrategia de la narración, confesión del propio protagonista que fluctúa entre la consciencia de transgresión de una conducta que puede escandalizar y atraer, y cierta aspiración a que a partir de su relato sea comprendida o disculpada; el entramado de referencias literarias; la condición itinerante del relato, que redundante en recordar viajes y estancias del protagonista, a veces en pos de la preadolescente; el desprecio/olvido que el protagonista dedica a la madre de la mujer-niña; la huida hacia delante y el recurso a la violencia, incluso la simbología de las mariposas...

Esta relación de intertextualidad e interdiscursividad sobre el mito de la mujer-niña seductora, que en el caso de Octave deriva a mayores cuotas de transgresión moral, con una complicidad masculina en base a un erotismo industrializado y a la violencia tolerada hacia las mujeres, supone, también, un ejemplo narrativo de la teoría del erotismo transgresivo de Bataille que deja ver sus vertientes implícitas de discurso sexista y androcéntrico legitimador de la violencia patriarcal (Puleo, 1992, 1997, 2003).

También Houellebecq hace referencias al mito del lolitismo, desde el éxito socializador. En *La posibilidad*, antes del advenimiento de la era neohumana, dibuja una sociedad que ha integrado el lolitismo a partir de la influencia de las revistas femeninas. Una de las parejas de Daniel, Isabelle, es directora de la revista *Lolita* cuando se conocen:

Isabel era entonces redactora jefa de *Lolita* (...). Hojeando la revista, sin embargo, me había sorprendido el nivel de pendoneo al que habían llegado las publicaciones para jovencitas: las camisetas talla diez años, los shorts blancos ceñidos, los tangas que asoman por todas partes, el uso razonado del chupa-chups; no faltaba un detalle. (*La posibilidad*, p. 29)

Filosofando sobre las características del lolitismo, corrigen al mismo Nabokov²³⁵. A Daniel le gustan las mujeres cada vez más jóvenes, más niñas, lo que considera el último tabú sexual²³⁶.

y a lo femenino, principios sobre los que marcan distancias continuamente. Sobre esta cuestión en lo que respecta a la narrativa de Frisch, ver Isabel Hernández (2002: 179 y ss.)

²³⁵ «—No son Lolitas de verdad... dije al final—. Tienen dieciséis o diecisiete años.

—Sí —concedió ella—. Nabokov se equivocó en cinco años. Lo que le gusta a la mayoría de los hombres no es el momento que precede a la pubertad, sino el que viene inmediatamente después. De todas formas no era muy buen escritor...» (*La posibilidad*, p. 30).

²³⁶ «La diferencia de edad era el último tabú, el último límite, tanto más fuerte por ser el último y haber sustituido a todos los demás. En el mundo moderno podías ser aficionado al intercambio de parejas, podías ser bi, trans, zoófilo, sadomaso; pero ser viejo estaba prohibido» (*La posibilidad*, p. 192).

4.1.4. Periféricas. Las viejas, las feas, las lesbianas

Entre las escritoras contemporáneas críticas con el ideal heterodesignado de la feminidad (las buenas, las bellas, las seductoras), sin duda Virginie Despentes ocupa un lugar especial. En su obra *Teoría King Kong* (2006), escrita a manera de manifiesto personal de una «proletaria de la feminidad», ya anuncia: «Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas, las infollables, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica» (Despentes, 2007: 7). Refleja una cercanía con las “otras”, las «pringadas de la feminidad», los tipos de mujer con las que los hombres no se casan, con las que no tienen hijos, a quienes no sólo no eligen, sino que ni siquiera ven, mujeres excesivas, agresivas, ruidosas, gordas, brutales, viriles... Unas mujeres que, señala Despentes, no aparecen en la literatura porque los hombres sólo imaginan personajes femeninos con los que quisieran acostarse y las mujeres no imaginan personajes femeninos desagradables o mediocres (Despentes, 2007). Partiendo de esta reflexión crítica, realizamos una revisión en nuestro *corpus* literario para comprobar si se verifica esta invisibilidad narrativa de las “otras”.

Las mujeres mayores han quedado en general fuera del área de visibilidad del patriarcado, apenas visualizadas para connotarlas negativamente: así, aparecen como histéricas, brujas, arpías, solteronas o “suegras”, representación narrativa del estereotipo de la Mujer Negra presente en las manifestaciones del arte occidental (Alario Trigueros, 1995, 1997). En el libro de cuentos *Modelos*, de Almudena Grandes, aparecen en sendos relatos los personajes de dos viejas que acorralan con connotada maldad a dos adolescentes, casi niñas. En “Bárbara contra la muerte”, la vejez femenina aparece representada en la figura de una monja de clausura muy anciana, representada como una vieja arpía. Bárbara, alumna de un colegio de monjas, es enviada por una de ellas, a un recado en otra estancia. Se equivoca o se pierde y entra en la zona de clausura, encontrándose con una monja muy anciana «Tenía cara de hombre, como las brujas de las pesadillas, y creí escuchar cómo crujían sus huesos, tan torcida, tan decrepita estaba, que al principio me dio pena, hasta que se volvió hacia mí, se me quedó mirando, sonrió para mostrarme sus encías negras, y me increpó con voz ronca, arruinada. —Has entrado en clausura. Nunca saldrás de aquí» (pp. 112-113). Como Bárbara protesta, muy asustada, y le dice que nunca será como ella (la monja representa todo lo que no quiere ser: fealdad, vejez, enclaustramiento, vida sin el amor de un hombre...), la anciana monja le responde, acercando su decrepito rostro hasta rozar el de la niña: «¿Sabes como se llaman estas manchas? Flores de cementerio, así se llaman, y apréndetelo bien porque muy pronto, mucho antes de lo que te imaginas, crecerán por toda tu boca, y se pasearán por la cuenca de tus ojos, y se meterán debajo de tus uñas, y devorarán tu carne...» (p. 117). Una imagen cadavérica y unas palabras de advertencia aterradoras que retumban en la joven con ecos de muerte en tanto disolución de la lozanía del cuerpo y de la belleza, con resonancias

del tópico del *Carpe diem*²³⁷, y que causarán que sea la jovencita quien, como acto de rebeldía, se coma un gusano del cebo para la pesca de su abuelo (antes de que le devoren a ella), afirmando la «victoria de su cuerpo» (p. 122).

En “La buena hija”, otro cuento incluido en *Modelos*, además de la anciana madre imposibilitada desde hace años en la cama y que maneja despóticamente a una hija dedicada solo a su cuidado, a quien ha obligado a renunciar a una vida propia, aparece en el recuerdo de la protagonista (la hija) un episodio en el que otra mujer mayor representada como vieja arpía la asalta en la calle, le acorrala y, en cierto modo, le abre los ojos también a una realidad inadvertida: «vi una vieja desgreñada, vestida de negro, que me miraba con una expresión en la que se mezclaban la mala leche y una cierta ausencia, cara de bruja, cara de loca. ¿Tú sabes que tu madre es una puta, niña?...» (p. 228). Ambas viejas son representadas narrativamente como versiones de la Mujer Negra, figuras que destacan por su fealdad, connotadas como locas o brujas (Alario Trigueros, 1997).

A veces las escritoras reflejan en su relato autobiográfico cómo se autoperciben desde su fealdad, en esto Despentés no es única, aunque ciertamente no es una representación frecuente. Por ejemplo, Nothomb relata en *Biografía* su autopercepción de fealdad y el proceso anoréxico de negación del cuerpo que sufrió durante su adolescencia, cuando se veía a sí misma como un monstruo²³⁸.

En un contexto narrativo de heteronormatividad no tienen mucha cabida las representaciones de relaciones homosexuales u homoafectivas; apenas algunas alusiones claramente homófobas en las novelas de Houellebecq, la esporádica relación lésbica de Angot en *El incesto*, el protagonismo de un homosexual (no aceptado por su familia) y una lesbiana en sendos cuentos de Marina Mayoral, o relaciones lésbicas en algunos cuentos de Darrieussecq, en *Zoo*. De manera más normalizada aparecen las relaciones lésbicas en Etxebarria. En la sociedad futurista que anticipa Rosa Montero en *Lágrimas* la norma es la bisexualidad, y la pareja lésbica de dirigentes del Movimiento Radical Replicante alcanza cierto protagonismo; la replicante protagonista, Bruna Hunsky, se inclina la mayoría de veces por la heterosexualidad, aunque amplía sus parejas a seres de otras especies.

El cuento “Antes que el tiempo muera” de Mayoral describe la incompreensión social hacia el amor lésbico²³⁹, que en el relato es reflejado a través de la farmacéutica

²³⁷ *Carpe diem*, expresión latina proveniente del poeta romano Horacio («Carpe diem quam minimum credula postero», *Odas*, I, 11), que se ha convertido en tópico literario de la literatura universal, como fórmula de exhortación a aprovechar el momento y a vivir el presente, porque la belleza de la juventud es efímera, y la vejez y la muerte llegan pronto.

²³⁸ Ver, en este capítulo, epígrafe 4.2.1.

²³⁹ «Era, pues, cierto. No todo el mundo, pero mucha gente. Carmiña no podía saber quién era Safo de Lesbos. Tampoco la mayoría de los que la llamaban así. Aquello era obra del boticario, que se las daba de culto y publicaba en La Voz artículos que copiaba del Espasa. Pura envidia.

– ¿Y sabes por qué?

Doña Sofía y su relación con su joven ayudante Carmiña; mientras Doña Sofía ha vivido sus sucesivas relaciones de manera clandestina, Carmiña no tiene problemas en manifestar su repulsión heterosexual y su preferencia por las mujeres:

No me gustó nada, doña Sofi. Lo de los hombres. No sé qué le encuentran. Cuando está blando es talmente un pescuezo de pavo desplumado, todo lleno de pellejos (...), cuando está duro echa por la punta un moco y entonces es igual que una anguila de las que salen por el rego de Currecás (...). Lo de las mujeres sabe a mar, doña Sofi, como los mejillones que se comen por la Pascua. (*Recuerda*, pp. 85- 86)

Aunque no aparece en la relación de “otras” tipificada por Virginie Despentes, interesa comprobar también la presencia narrativa de mujeres de otras áreas geográficas, fuera de los límites que establece el eurocentrismo, como las inmigrantes o las indígenas. Son sujetos subalternos doblemente acallados. Apenas hay un diálogo intercultural en la narrativa analizada, francesa y española. Sólo la narrativa de Marie NDiaye ofrece protagonismo a mujeres de otras zonas geográficas del llamado “Sur” planetario y denuncia a esa Europa vallada que impide el libre tránsito de las personas y acarrea la muerte a quienes se acercan, como la Khady de *Tres mujeres*. Y la reivindicación de las gordas, presente en la narrativa de Almudena Grandes, requiere un mayor análisis.

. Gordas, una reivindicación narrativa

Almudena Grandes reivindica a las gordas, prototipo de mujer hispánica en la que se reconoce (Redondo Goicoechea, 2009). En el cuento que da título al libro, “Modelos de mujer”, contrapone la descripción de Eva, bella modelo y actriz, a la de Lola, personaje narrador, traductora que trabaja ocasionalmente como asistente personal para la joven actriz durante el rodaje de una película. Lola, mujer gorda, no puede dejar de compararse, y verse a sí misma como un «monstruoso accidente natural». Las miradas de ambas sobre el cuerpo de la otra se confrontan, como en una rivalidad implícita que se vuelve explícita con la incorporación como objeto de seducción del director de cine ruso. Finalmente, en el combate amoroso por el ruso entre la bella y la gorda, pero sensual e inteligente, vence Lola. La figura “monstruosa” de la gorda desafía y vence al modelo heterodesignado de la bella, configurándose como una contra-subjetividad alternativa de afirmación feminista, en el sentido adelantado por Carmen García Colmenares (2015: 321 y ss.).

En “Malena, una vida hervida”, el tratamiento narrativo que hace Almudena Grandes de la bulimia y la anorexia de la protagonista, cuanto menos, es peculiar,

– Sí, señora... porque le gustan las mujeres” (*Recuerda*, p. 81)

pues representa la comida como fuente de placer unida al placer sexual, placeres ambos vetados o delimitados tradicionalmente a las mujeres, y va a servirse de una transferencia del deseo y del placer que le causaba la comida a otros sentidos, llegando a darse verdaderos atracones de comida a través del tacto, el olfato, la vista y el oído, generalmente como sustitutorios o acompañantes de encuentros sexuales. El relato aparece encabezado por una cita de Cesare Pavese que unifica el placer de la comida con el placer sexual, y esa sinestesia impregna la historia de esta Malena “hervida”, que dejó de comer a los quince años, cuando empezó a ingerir «verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida. . . , y todo por amor» (p. 77). Por amor a Andrés, que solo se fijaba en las chicas guapas. A ella, la gordura la volvía invisible. Entonces pesaba ochenta y dos kilos y se veía como «una auténtica vaca». Y, además, su madre, presionándola para que se pusiera a dieta. Así, empieza a controlar su figura, hasta estar delgada «aunque dentro de los límites tipológicos de la jamona nacional» (p. 83).

Las mujeres han interiorizado la mirada patriarcal (Alario Trigueros, 1997, 2000, 2003), y Milena así lo refleja: «...ella seguía viéndose a sí misma como una chica gorda, poco atractiva, la virgen de la botella todavía, pero con el tiempo y la terquedad de las miradas masculinas, se acabó acostumbrando a formar parte de la nómina de las alumnas académicamente deseables» (p. 86). La comida seguía dominando su vida²⁴⁰, pero ella ya dominaba su ingesta. De manera paralela a la evolución de su vida amorosa, con parejas que iban sustituyendo al añorado Andrés, Malena descubre cómo puede saciar su apetito la comida a través de otros sentidos, embadurnándose o sumergiéndose en ella, saciándose con el olor, con los crujidos de los alimentos cocinándose, etc. Llega a contratar a un chico para que coma en su presencia²⁴¹. Hasta que por fin se reencuentra con Andrés, cuyo cuerpo degradado por la edad y los excesos, su forma de tratarla, llamándola “gordita”, y la realidad de sus encuentros sexuales anodinos y frustrantes, le inducen a volver a la comida, desenfrenadamente. Sólo que ya no engorda; en su cuerpo se ha producido un cambio del metabolismo basal que le permite comer cuanto se le antoje.

En ese momento, con una frustración creciente que le lleva a considerar la opción del suicidio, se encuentra con Andresito, sobrino de Andrés, que es su vivo retrato de joven, hermoso aunque homosexual. Supone un incentivo para que Malena recupere las ganas de vivir, y le seduce con un encuentro sinestésico de comida y sexo. El advenimiento de este inesperado amante le proporciona a Malena una afirmación de sí misma y de su control sobre la comida y su deseo sexual, escapando de convenciones. Para Carmen Núñez y Neus Samblacat, Almudena Grandes con este

²⁴⁰ «Pensaba en la comida cuando estaba despierta, soñaba con la comida cuando estaba dormida, la miraba, la olía, la añoraba, la quería. . .» (*Modelos*, p. 86).

²⁴¹ «Verle comer, estar simplemente ahí, mirándole, le había saciado más profundamente de lo que esperaba (. . .). Se acostumbró a comer por su boca, a alimentarse a través de él y a divertirse tanto que llegó un momento en que suprimió sus propias comidas» (*Modelos*, p. 98).

relato, impugna el mito de la belleza patriarcal, «a través de una óptica beligerante, éticamente combativa, denunciadora de las relaciones de poder político, económico y sexual que sustentan el mito de la belleza» (Núñez y Samblacat, 1998). Se configura como una más de las contra-subjetividades alternativas femeninas que subvierten los modelos patriarcales, ampliando ficcionalmente la genealogía feminista (García Colmenares, 2015: 321 y ss.).

4.2. El cuerpo-palabra de las mujeres

Las mujeres, genéricamente, se han mirado como las miraba la mirada patriarcal (Alario Trigueros, 1995, 1997, 2008). Una mirada que las abarcaba no en tanto sujetos individualizados, sino en cuanto cuerpos generizados (las idénticas). En la bipolarización estereotípica, ellos simbolizaban el espíritu, el pensamiento, la razón, en tanto ellas encarnaban como hemos visto el cuerpo, la carne, la sexualidad. Por eso, quizá, las mujeres, socializadas culturalmente en esa reducción a lo corporal, muestran también más apertura a «desarrollar una mayor conciencia corporal» (Martínez Barrero, 2012), a relatar la experiencia diferencial del cuerpo, a manifestarse o comunicarse a través del cuerpo.

Apunta Biruté Ciplijauskaitė que la negación de la palabra a las mujeres hace hablar a sus cuerpos. Las autoras preferirán expresarse desde su subjetividad, desde el cuerpo, desde las emociones, lo que significa una subversión del orden racional, logocéntrico (Ciplijauskaitė, 1994). En algunos textos analizados se confirma esta preferencia: las voces narradoras son mujeres que hablan desde sus emociones y que hacen hablar a sus cuerpos. Recordemos, por ejemplo, a Chloé (*La amaba*), hundida, que responde emocionalmente llorando y «escurriendo el corpachón triste» al drama familiar causado por el abandono del marido.

Me decía a mí misma: “Venga, tienes que llorar y desahogarte. Agotar las lágrimas, apretar bien la esponja, escurrir ese corpachón triste y luego pasar la página. Pensar en otra cosa. Poner un pie delante del otro y volver a empezar de cero.” Me lo han dicho mil veces: “Pero piensa en otra cosa. La vida sigue. Piensa en tus hijas. No tienes derecho a abandonarte. Haz un esfuerzo.” (...) Vale, muy bien, acepto levantarme por las mañanas, vestirme, alimentarme, vestirlas a ellas, alimentarlas, aguantar hasta la noche y acostarlas con un beso. Puedo hacerlo. Todo el mundo puede. Pero no más. Por Dios. No más. (*La amaba*, p. 22)

Contra la sumisión se rebela silenciosamente Amélie (*Estupor*), que gritará desde el cuerpo con el brote de locura. Catherine Millet se sirve del cuerpo (*La vida sexual*) para suplir su carencia para la comunicación interpersonal con la disponibilidad hacia el encuentro sexual pasajero con multitud de compañeros ocasionales. Desde el cuerpo expresa Lola Dhol (*Confidencia*) su desmoronamiento psicológico,

cuando percibe que no es capaz de hallar su rostro en el espejo («se buscó en el espejo y no se halló (...). Cuando fue a pintarse los labios no encontró la boca, y se puso el carmín al azar...», pp. 100-101). Veremos a Christine Angot (*El incesto*) en lucha contra la repulsión del encuentro homosexual, asistiremos a su crisis emocional, al brote histérico y al recuerdo del despertar de su sexualidad bajo la manipulación del deseo paterno.

Además, el cuerpo es el vehículo de comunicación, deseo y memoria afectiva y sexual, como tematiza ficcionalmente, por ejemplo, Marina Mayoral en los relatos que integran el libro *Recuerda, cuerpo*. De ellos dice la autora: «Hay una reivindicación del cuerpo, que no aparece como cárcel del espíritu, sino como el medio que nos permite comunicarnos. La mirada, la caricia, son instrumentos para romper el aislamiento, para llegar a los demás y que ellos lleguen a nosotros»²⁴².

4.2.1. Desórdenes alimentarios como lenguajes del cuerpo

Los trastornos alimentarios, en particular, la anorexia, son fenómenos muy feminizados. «La relación actual es de 1 afectado por cada 100/ 200 afectadas. La mayor presión social se presenta como respuesta más evidente a este hecho», señalan fuentes expertas (Masip, 2007: 5). Puede explicarse por causas diversas, entre ellas, la tradicional bipolarización estereotípica entre lo intelectual/masculino y lo corporal/femenino, mencionada en anteriores epígrafes, que repercute en el hecho de que muchas mujeres busquen desligarse de lo corporal como vehículo de afirmación de su componente intelectual, negándose su propio cuerpo, focalizando su poder mental sobre un aspecto de sí mismas sobre el que pueden ejercer ese control y que es percibido como “el enemigo”. También se explica por la aceptación acrítica de un canon de belleza patriarcal que establece para las mujeres una esbeltez imposible y por el hecho de que el autoconcepto femenino se determina, en general, a través de la mirada patriarcal (Wolf, 1991; Alario Trigueros, 1995, 1997, 2008; Masip, 2007).

Como la crítica especializada ha analizado, una de las estrategias que históricamente las mujeres han utilizado para disponer sobre sí mismas, de alguna manera, con mayor grado de consciencia o inconsciencia respecto a los riesgos o los fines, ha sido ejercer dominio sobre los aspectos de su cuerpo y de su conducta sobre la que efectivamente les quedaba algún control: sobre su conducta alimentaria (Bell, 1985; Wolf, 1991; Buzzati y Salvo, 2001; Moreno Álvarez, 2005, 2009; Masip, 2007; Rodríguez Peláez, 2007).

La teoría feminista ha reconceptualizado un fenómeno antiguo. En épocas pasadas, el ayuno voluntario extremo era interpretado como signo de santidad, un triunfo de la espiritualidad sobre la carne, de ahí que se hablase de la «santa anorexia». El

²⁴² Marina Mayoral, Web personal: <http://www.marinamayoral.es>

estudio clásico de Rudolph M. Bell, *Holy Anorexia* (1985) ofrece testimonios de mujeres europeas y de la América colonizada de la época medieval, principalmente de los siglos XIV y XV, cuyos trastornos alimenticios documentados iban acompañados de ayuno voluntario, desnutrición, alucinaciones, auto-mutilaciones y negación de su propio ser. Muchas de ellas murieron por esta causa y fueron santificadas por la Iglesia. Hoy sabemos que la santa anorexia y la anorexia nerviosa de nuestra época son el mismo fenómeno y que lo que ha cambiado es la forma en que la sociedad lo valora y reacciona tanto médica como políticamente, variación social para la cual ha resultado decisiva la aportación de la teoría feminista (Rodríguez Peláez, 2007: 5).

En la actualidad, se diferencia entre anorexia, entendida no sólo por su sentido etimológico (inapetencia, ayuno voluntario), sino como el rechazo a la alimentación acompañado de una distorsión de la percepción corporal, con el objetivo de mantener un peso por debajo de los estándares normales, y bulimia, que refiere un hambre exagerada que motiva episodios recurrentes de voracidad seguidos de conductas purgativas dirigidas a evitar el aumento de peso. Desde 1992, la anorexia nerviosa, la bulimia nerviosa y otros trastornos alimenticios no especificados son enfermedades mentales y forman parte de los Trastornos de la Conducta Alimentaria²⁴³ (Gil García, 2005). En nuestra sociedad occidental actual, la anorexia y la bulimia se configuran como conductas de riesgo asociadas a la autoafirmación adolescente de la identidad femenina (Puleo, 2000: 35).

Este control enfermizo sobre sí mismas ha sido cauce para aceptar acriticamente el mandato de género, sublimándolo, y a la vez para rechazarlo. Despojadas de poder y sin opción a manifestarse de otra forma, bien decididas a llevar al extremo mediante el mandato de género el seguimiento del canon de belleza o bien reaccionando a la percepción del cuerpo femenino como encarnación del mal, las ayunadoras/anoréxicas idearon una salida para desdoblarse figuradamente en dualidades mente/cuerpo y privilegiar esa dimensión mental mediante su voluntad para dominar sus cuerpos. Y es que los dispositivos estereotípicos de género que actúan en Occidente desde la Antigüedad, reforzados desde ecos tan variados como los provenientes de los mitos, la religión, la filosofía, la medicina, el psicoanálisis o las diferentes manifestaciones de la cultura y las artes muestran su influencia en estas conductas de desorden alimentario. Porque o bien culpabilizan a las mujeres por su cuerpo, construido en el imaginario patriarcal en épocas pasadas como cuerpo-pecado y reducido a sexualidad, una sexualidad femenina peligrosa y malvada que lleva a los hombres a la perdición (Puleo, 1997; Cruzado, 2009), o bien les exigen unos estándares de belleza

²⁴³ En 1992, la Organización Mundial de la Salud publica la última clasificación aceptada internacionalmente sobre los trastornos mentales, en su décima revisión de la Clasificación Internacional de Enfermedades (CIE 10). Para un acercamiento más detallado que imbrica las ciencias de la salud, la sociología y la teoría feminista, ver, por ejemplo, M^a Eugenia Gil García, *Anorexia y bulimia, discursos médicos y discursos de mujeres diagnosticadas*, Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2005.

inalcanzables para la mayoría de las mujeres reales, estableciendo figuras de éxito de extrema delgadez como iconos de belleza (Wolf, 1991).

Naomi Wolf aporta en *El mito de la belleza* (1991) una revisión crítica del ideal de delgadez en el complejo imaginario y político del patriarcado que se sirve de estándares de belleza imposibles basados en la esbeltez y en la juventud para someter a unas mujeres, ya liberadas mediante el feminismo, de nuevo a los viejos discursos de la ideología de la domesticidad, la castidad o la maternidad. Wolf observa que cuando las mujeres consiguieron decidir sobre sus cuerpos, mediante el reconocimiento de los derechos sexuales y reproductivos, las modelos encumbradas por el éxito social pasaron a pesar un 23% menos que las mujeres reales²⁴⁴. Tras la expansión de los movimientos de liberación de las mujeres y el acceso de la obra teórica proveniente de la segunda ola del feminismo en las instituciones (universidad, organismos de igualdad, política), la reacción patriarcal activó el mito de la belleza esbelta como mecanismo de control individual del comportamiento de las mujeres, a lo contribuyó la emergente industria de dietas y cosméticos, determinando el predominio mediático y cultural de la delgadez y la consiguiente transferencia a la autoexigencia de las mujeres, expuestas a imágenes y modelos sociales extremadamente delgadas. Así, la dieta se configura como un moderno sedante sociopolítico que se antepone, en cuanto a conducta individual potenciada mediáticamente, a cualquier otra demanda social de las mujeres.

Afirma Wolf que la anorexia comienza no siendo una enfermedad, sino una respuesta individual surgida de la necesidad de afirmarse socialmente. La anoréxica/ayunadora está realizando un acto de rebeldía al dejar de comer, indicativo de su insumisión a la normatividad social y de género. Por ello, «ser anoréxico o bulímico es ser preso político» (Wolf, 1001: 268). En este sentido, explica Sonia Masip en su trabajo “Santa, bruja, histérica, farsante, enferma. Representaciones de la anorexia” (Masip, 2007), la comida se configura como un lenguaje simbólico; la anorexia se perfila como un grito de confusión y el apetito se transforma en voz interior. Una alternativa de expresión que se manifiesta, no obstante, auto-infligiéndose dolor, como señalan Gabriella Buzzatti y Anna Salvo, quienes afirman que «los afectos anestesiados, inmovilizados, desecados (...), se hunden en el cuerpo y lo capturan en el maleficio de un único código triunfante: el del sufrimiento» (Buzzatti y Salvo, 2001: 30). El código en el que se manifiesta el cuerpo-palabra de las mujeres es, en estos desórdenes, el del autocastigo.

El tratamiento narrativo de estos los trastornos alimentarios aparece en autoras del *corpus* de este estudio: las francesas Amélie Nothomb y Marie Darrieussecq y la española Almudena Grandes. Abordan esta temática en obras recientes: Almudena

²⁴⁴ Como se ha señalado en epígrafes anteriores, Wolf afirma que el mito de la belleza, construido socialmente al servicio de los intereses del patriarcado, «en realidad prescribe comportamientos y no apariencias» (Wolf, 1991: 218).

Grandes, en el cuento anteriormente citado “Malena, una vida hervida”, que forma parte del libro de cuentos *Modelos de mujer* (1996). Amélie Nothomb, en *Biografía del hambre* (*Biographie de la faim*, 2004); Marie Darrieussecq, en el cuento “Aún aquí”, integrado en el libro de relatos *Zoo* (2006).

El caso de Nothomb presenta similitudes con otra autora en el contexto literario español del cambio de siglo, Espido Freire, que refiere su trastorno alimentario en *Cuando comer es un infierno* (*Confesiones de una bulímica*) (2002). Comparten características narrativas, ya que ambos textos son relatos autobiográficos, narrados desde sus voces adultas y desde la superación del trastorno, aunque refieren su experiencia desde ángulos narrativos diferentes, lo que quizá pueda explicarse por la diferente tradición literaria. Amélie Nothomb narra su trastorno como indagación autobiográfica individual, sin juzgar la anorexia ni valorarla más allá que como una manifestación concreta de una época difícil de su historia personal. Es, por tanto, continuadora de la tradición literaria francesa más volcada en la indagación del “yo” experiencial. Espido Freire, por el contrario, afronta el registro literario de su bulimia a modo de ensayo testimonial, como denuncia de la presión social que se ejerce sobre las adolescentes. Se inserta en la tradición realista de la literatura española, en la que predomina una mirada social.

Estos dos posicionamientos narrativos descubren, por una parte, a una adolescente que aspira a ser una mente descarnada (Amélie Nothomb) y, por otra, a una adolescente que se ve valorada, y asume esa autovaloración, en cuanto figura de carne (Espido Freire). Igualmente, los dos testimonios autobiográficos coinciden en reconocer sus prácticas de autoagresión. Finalmente, en las dos escritoras la mirada interior les indujo a pensarse como entes completos, reconciliando mente y cuerpo a partir de la posibilidad de expresarse mediante el discurso literario, con creatividad. Este acercamiento crítico nos confirma que, como expresa Alicia H. Puleo, «Las mujeres no somos mera carne ni tampoco sombras desencarnadas (...). La mirada ecofeminista sobre el propio cuerpo –nuestra naturaleza interna– nos invita a evitar agredirlo innecesariamente» (Puleo, 2011: 264).

Otras narraciones, pasadas y actuales, han reelaborado el tema de los trastornos alimentarios, voluntarios o involuntarios. Recordemos, por ejemplo, la novela *Hambre* (*Sult*, 1890), del escritor noruego Knut Hamsun, Premio Nóbel de Literatura en 1920, o el cuento de Kafka, “Un artista del hambre” (1924). En el período temporal que abarca esta investigación pueden mencionarse otros ejemplos. En el caso de la narrativa francesa es destacable, por ejemplo, el crudo testimonio autobiográfico del infierno interior (llegó a pesar 31 kilos) que la jovencísima escritora Valérie Valère²⁴⁵ relata en su libro *Diario de una anoréxica* (*Le Pavillon des enfants fous*, 1978). Por su parte, Geneviève Brisac se sirve de la primera persona para narrar el sufrimiento

²⁴⁵ Valérie Valère (su verdadero nombre fue Valérie Charlotte Suzanne Samama), nacida en París en 1961, falleció en 1982 a los 21 años, tras una sobredosis de somníferos.

de la joven anoréxica Nick en *Petite* (1996). La novela *Voraz* (*Vorace*, 2007), primera novela de la escritora francófona belga Anne-Sylvie Sprenger, se construye en torno a la bulimia de la protagonista y la anorexia de su novio. Es la protagonista, Clara Grand, quien mediante el relato en primera persona indaga en las causas, manifestaciones y consecuencias de su bulimia, descubriendo finalmente que es la respuesta patológica a las violaciones que sufrió por parte de su padre cuando era niña. Así, la bulimia se transforma en un modo de expresión del cuerpo, que grita desgarrado su sufrimiento psicológico. En Clara Grand, el cuerpo actúa como corrector de la consciencia y su pulsión de comer y vomitar se conforma como una estrategia de purificación del inconsciente, como un intento de expulsar la imperfección, lo ajeno, lo extraño, en última instancia, la invasión totalizadora producida en la violación de la niña por el padre (García Vela, 2011).

También en *Nada se opone a la noche* (*Rienne s'oppose à la nuit*, 2011), de la escritora francesa Delphine de Vigan, tras la anorexia de la protagonista, Lucile, madre de la escritora, se esconde un caso de violación e incesto en la infancia (fue violada por su padre). Precisamente la primera novela de Delphine de Vigan, *Días sin hambre*, (*Jours sans faim*, 2001), publicada bajo el seudónimo de Lou Delvig, enfocaba desde una perspectiva autobiográfica el adentramiento en el sufrimiento de una anoréxica de 19 años que llega a estar radicalmente enferma (llega a pesar 30 kilos), pero logra afrontar su recuperación como proceso desde el cual empieza a recuperar su vida, por lo que se puede decir que es una novela de iniciación, de aprendizaje o autodescubrimiento, una *bildungsroman*.

En las obras analizadas, no aparecen trastornos alimentarios vinculados a personajes masculinos, ni es una temática que aborden los autores varones, salvo en un caso. Se trate del personaje Bruno (*Las partículas*, Michel Houellebecq, 1998), que sufre bulimia en su niñez y adolescencia. En él, la bulimia es la respuesta patológica al sentimiento de abandono materno/paterno, y, fundamentalmente, a los abusos sexuales y al acoso al que es sometido por los compañeros mayores del internado durante su infancia y preadolescencia.

La anorexia nerviosa aparece sutilmente, en tanto que no es explícitamente nombrada, en la joven madre que protagoniza el cuento “Aún aquí” (en *Zoo*, de Marie Darrieussecq), cuyo deseo de adelgazar después del parto y su puesta en práctica de regímenes extremos le conducen a la inanición, a la práctica aniquilación física y psicológica, a resultar invisible para quienes le rodean.

En el caso de la narrativa española reciente, además del referido de Espido Freire, pueden mencionarse algunas obras que tratan estos trastornos, fundamentalmente la anorexia, como, entre otras, *Estela: Diario de una vida adolescente* (1997) de Javier Lopez Garcia, *Mi tigre es lluvia* (1997) de Carlos Puerto, *Billete de ida y vuelta* (1999) de Gemma Lienas, “Debilitamiento” (2002) de Andrés Barba, *Morir de hambre: Cartas a una anoréxica* (2002) de Luis Martínez de Mingo, *La foto de Portobello* (2004) de Vicente Muñoz Puelles, *Rosas blancas para Claudia* (2005) de

Carlos Puerto, *Sara y la anorexia: El triunfo del alma sobre la mente* (2006) de Nieves Mesón, *Peso cero* (2007) de Antonia Romero, y *Porque eres mi amiga* (2008) de Ana Pomares. Estos textos narrativos son examinados por Beth Ann Butler en su estudio multidisciplinar *La anorexia en la narrativa española 1994-2008* (2011), en el que analiza la veracidad clínica de personajes literarios anoréxicos que pasan por periodos de hospitalización, el grado de éxito de tratamientos médicos convencionales y de terapias alternativas, las recaídas y las curaciones, así como la influencia del contexto sociopolítico acaecido en España tras el final de la dictadura en la explosión de casos clínicos. Estudia también los referentes literarios y expone la tesis de que «la narrativa sobre la anorexia ilustra bien la condición anoréxica y, por lo mismo, se considera una literatura posmoderna para una enfermedad igualmente posmoderna, fragmentada y llena de múltiples voces» (Butler, 2011).

. *Biografía del hambre* (Amélie Nothomb): la anorexia, repudio de feminidad heterodesignada

Amélie Nothomb rememora su viaje a través de la anorexia, en *Biografía del hambre* (2004), un relato retrospectivo y autobiográfico. La narrativa que recrea memorias infantiles, literatura de iniciación, de formación o autodescubrimiento (*bildungsroman*)²⁴⁶, revela un contraste entre la mirada infantil y la de la persona adulta, que es quien enfrenta la narración, lo que se observa también en las otras novelas autobiográficas de Nothomb (Guerrero Alonso, 2001). La Amélie adulta, la voz narradora, proporciona en *Biografía* un relato del proceso de la anorexia abordado desde su subjetividad y su consciencia, es decir, desde su interpretación, enmarcado en vivencias, experiencias y consecuencias, por lo que resulta esclarecedor de la relación causal que, en ocasiones, los trastornos alimentarios mantienen con procesos psicológicos, en especial con psicomandatos de género, y con fases claves de desarrollo

²⁴⁶ Señala Aranzazu Sumalla ocho características temáticas propias que se desarrollan en la narrativa de autoras españolas que abarca en su estudio “La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres” y que aparecen también en *Biografía* de Nothomb: «carácter autobiográfico de las obras analizadas, en las que, en ocasiones, la frontera entre autor y narrador queda difuminada; importancia de la labor artística como elemento integrante de la formación del protagonista y, muchas veces, finalidad última de evolución del personaje; la identidad diferencial de las protagonistas, todas ellas aisladas a menudo de su entorno por su condición de diferentes; el papel clave de las figuras paterna y materna y la trascendencia de su ausencia o de su omnipresencia; la importancia de los mentores femeninos que, en muchas de las novelas, se convierten en modelos que deben ser evitados precisamente por su papel represor o antievolutivo; la necesidad frustrada de comunicación con el otro, sea este otro el grupo de pares en el que debe desarrollarse el personaje, el primer amor o el alma gemela anhelada; el espacio físico como determinante de la evolución del protagonista, básicamente a partir de un contraste claro entre un interior impuesto y claustrofóbico y un exterior que se identifica con la ansiada libertad; y el logro o no de la meta última de convertirse en adulto individual e independiente» (Sumalla, 2012: 179 y ss.).

evolutivo psicológico y corporal, como las que conlleva la adolescencia. Además, como en otros ejemplos narrativos de anorexia y bulimia en las mujeres, coadyuva otro factor desencadenante: las agresiones sexuales.

La retrospectiva literaria de Amélie diseccionando su experiencia sobre su anorexia desvela, como veremos, algunos componentes psicológicos y de personalidad, pero también familiares, de clase, y, significativamente, de género, hasta el punto que el abordaje literario de Nothomb «recoge, sospechosa o sintomáticamente, todas las causas, casi hasta agotarlas, que según los manuales, conducen hasta el vaciamiento de la comida» como señala Masip: en concreto, la dificultad para expresar su angustia, la percepción del cuerpo como cárcel, el complejo de Peter Pan, ciertos traumas, la agresión sexual, la embriaguez del vacío, el desarraigo, la neutralización de cuerpo que se ha convertido en el enemigo, como en una metamorfosis... (Masip 2007: 5).

Amélie Nothomb parece expresar mediante su reelaboración literaria de su anorexia su repudio a la asunción de una feminidad heterodesignada que le conlleva la pérdida de estatus, de liderazgo y afirmación, de libertad de movimientos, toda una posición de privilegio que ha venido gozando desde su primera infancia debido a que su entorno familiar y social le reconoce y le atribuye características estereotipadas como masculinas, estatus que adopta en sus relaciones con las otras niñas de su edad, como veremos.

Comienza su relato Amélie Nothomb en *Biografía* destacando el papel del hambre como motor de la humanidad, dado que fuerza el trabajo humano, su búsqueda y su experimentación, para conseguir saciarlo, definiéndose como paradigma de hambrienta: «El hambre soy yo», «Suponiendo que yo sea el universo, me rijo por esta única ley: el hambre» (p. 20), Enseguida aclara que se trata de hambre tanto en sentido literal como, sobre todo, metafórico²⁴⁷: esa actitud activa de búsqueda se configura como la necesidad de buscar su “Grial” fuera de sí, de llenarse de contenido, de referencias, de configurar su identidad. Ese hambre dual, físico e identitario, se constituye en el eje isotópico, según la conceptualización del estructuralista Greimas, que determina semánticamente la coherencia textual del relato autobiográfico.

Su madre, referente femenino inmediato, se interpone en su relación con la comida. La rebelión contra la madre, que «ostentaba el poder nutricional», es motivo también para dejar de comer (Masip, 2007: 6), Una madre nutricia, que hace precisamente de la alimentación familiar el núcleo de su poder²⁴⁸, limitado y confinado al ámbito doméstico, poder alimenticio derivado del rol de género, que quizá busque

²⁴⁷ «Por hambre yo entiendo esa falta espantosa de todo ser, ese vacío atroz, esa aspiración no tanto a la utópica plenitud como a la simple realidad: allí donde no hay nada, imploro que exista algo» (*Biografía*, p. 21).

²⁴⁸ «Si bien mi madre no era la jefa de mi padre, sí era la administradora de su esclavitud alimentaria. Ella ostentaba el poder nutricional» (*Biografía*, p. 32).

compensar la ausencia de poder real. Amélie intuye que ese apetito que no cesa puede ser una enfermedad, lo descubrirá años más tarde, pero sitúa los inicios del desorden en esa primera infancia, averiguando también que el cuerpo va a ser el conductor estratégico de un mensaje que, silenciado, se revela en forma de enfermedad:

Más tarde aprendí la etimología de la palabra “enfermedad”. Era “dificultad para decir” El enfermo era aquel que tenía dificultades para decir algo. Su cuerpo hablaba en su lugar en forma de enfermedad. Una idea fascinante que sugería que si uno conseguía decir, dejaría de sufrir. (*Biografía*, p. 27)

Un hambre que lo es, también, de afectos, sobre todo de las mujeres de la familia, con las que establece enseguida un vínculo emocional que, sin embargo, no hace extensible a su padre, a quien se vincula intelectualmente²⁴⁹:

Tenía hambre de la mirada de mi padre, pero no de sus brazos, mi vínculo con él era cerebral. (*Biografía*, p. 45)

Ante ellas, las mujeres de la familia, queda extasiada por su belleza, de la que siente que no forma parte. Ella es distinta, no se conforma, quiere sentir que no tiene límites. En la escuela infantil japonesa, en la que comenzó escapándose por la ventana porque ansiaba “libertad”, sufre a los cinco años una agresión por parte de sus compañeros. La “multitud infantil” la desnuda completamente durante un recreo, “queríamos ver si era enteramente blanca”, recoge que dijeron, pero Amélie, fuerte, minimiza el impacto de su agresión ante su madre y su familia: «no parecía excesivamente afectada por el ultraje sufrido (...). Había sido desnudada por niños de mi edad: sólo se trataba de uno de los riesgos de la guerra» (p. 59). Es sorprendente que en esa primera infancia, remita a un lenguaje retórico deudor de la tradición épica y a la mitología literaria vinculada al amor cortés; esto se hace más patente en *El sabotaje amoroso*, como apunta María Luisa Guerrero Alonso, «la representación que la narradora escoge para sí misma y que se atiene escrupulosamente a la figura del héroe como caudillo del grupo implicado en el combate», aspecto que queda especialmente de manifiesto en su relación con su amigueta Elena, en el que Amélie adopta el rol del caballero medieval y hace de Elena la dama a la que sirve (Guerrero Alonso, 2001: 4 y ss).

Resulta significativa la conjunción de estas circunstancias: la identificación nominal con su padre y el vínculo cerebral que le une a él, en contraposición al vínculo

²⁴⁹ Unas líneas antes, Nothomb nos ha dicho cómo en casa se le identificaba con su padre, posiblemente por el apetito desmesurado de ambos, también por la inteligencia, y ha recordado que ella era presentada a las visitas por la madre y por el padre como “Patrick”, el nombre del progenitor («Ella es Patrick»). Incluso ella misma se auto-presentaba así («Yo soy Patrick»).

afectivo que le conecta con su madre, su hermana y la nodriza japonesa; la belleza de las mujeres de su familia (su madre, su hermana), de la que se siente excluida; las escapadas infantiles buscando libertad (de movimientos, de espacios); la agresión infantil, que minimiza pues son «riesgos de la guerra». Todo ello induce a pensar que ya en la primera infancia Amélie se identifica con su padre (y lo masculino) y se diferencia de su madre (y lo femenino). Son años, además, de iniciales ataques bulímicos, de dipsomanía y de lo que califica de “alcoholismo infantil”. Desajustes que transfiere a la conducta alimentaria.

A los cinco años, su familia se traslada a Pekín, por exigencias del cargo diplomático de su padre. Aunque en *Biografía* no se narra, por la lectura de *El sabotaje amoroso* sabemos cómo sortea el encierro de Pekín mediante juegos de simbolismo bélico y referencias épicas, época que culminará con su enamoramiento de otra niña, Elena, a la que sirve con juegos inspirados en los rituales de un caballero medieval a su dama. La tendencia a un comer desmesurado que anuncia bulimia se acrecienta, ante cierta escasez de una nueva residencia que para ella es el “exilio”, y al instalado desorden alimentario se une un placer adicional mientras se contempla comiendo.

A los ocho años, el nuevo destino diplomático de su padre les lleva a Nueva York, una ciudad que adjetiva como “excesiva”. De sus primeras vivencias allí, es destacable cómo califica a su hermano de «su mayor enemigo» y a su hermana de «el mayor de sus sueños» (p. 90). Ese rol simulado masculino que antes había despuntado, va a reforzarse por su liderazgo en el Liceo francés al que acude. Allí reina entre sus compañeras, a quienes Amélie denomina “mi harén”, que se pelean por ir de su mano; ante estas niñas, que refleja como idénticas²⁵⁰, Amélie destaca por una cualidad, la inteligencia, que ella expresa como “diferencial” (entre las niñas), y ante la conducta de estas niñas Amélie también se distancia, con lo que su individualidad queda reforzada:

...pero me amaban por lo que los profesores denominaban pomposamente mi inteligencia, y que sólo consistía en una facultad absurda. Me amaban porque era la mejor alumna. Me avergonzaba de ellas. (*Biografía*, p. 112)

Confiada en sus capacidades mentales, cree haber causado “mentalmente” la muerte a un compañero de clase. Un episodio, por cierto, que la Amélie adulta relata sin ápice de empatía y que revela un subtexto de competencia o rivalidad con un “igual” varón: «Había conseguido matar a un tipo de mi clase con la única fuerza de mi mente» (pp. 114-115). En realidad, había deseado su muerte con fervor por la noche; a la mañana siguiente, su profesora les comunicó su fallecimiento.

²⁵⁰ Sus compañeras son idénticas entre sí, pero no son sus iguales; en el sentido expresado por Celia Amorós (Amorós, 1992): Amélie se diferencia, se individualiza, no forma parte de ese grupo indiferenciado de niñas sobre el que “reina”.

A los once años un nuevo traslado exigido por la profesión paterna, esta vez a un país depauperado, Bangladesh. Después de la lúdica etapa neoyorquina, de celebración, triunfo, exceso... llega una nueva, en la que el contexto geográfico, político y social impone la limitación, la restricción, de alguna manera, la reclusión. Y ello en una edad crucial, la preadolescencia. Amélie está a disgusto, dispuesta a rebelarse²⁵¹.

Dos nuevos sucesos se unen a una confluencia de factores ya preexistentes: una agresión sexual y una visita cultural que le transmite una insoslayable lectura de género. La agresión sexual tiene lugar en una antigua estación termal de Bangladesh, dentro del mar, a manos de cuatro jóvenes indios a quienes no ve hasta que salen del agua, pero que le causan un gran dolor físico y psicológico. Una violencia que le fuerza a afrontar algo que había evitado: su pertenencia sexual: Amélie es una chica, su cuerpo es o será (está condenado a ser) un cuerpo de mujer. Y en esta ocasión, comprueba un efecto de la agresión sexual, una reacción: siente que ha perdido su gran capacidad mental, «el uso de una parte de mi cerebro... Mi habilidad con los números había desaparecido, ni siquiera era capaz de efectuar las operaciones más simples» (p. 163). Se diluye esa capacidad cerebral, la inteligencia, que le proporcionaba estatus masculino, reforzado mediante el vínculo con su padre, el éxito escolar y el liderazgo diferencial entre sus compañeras. Un muro de contención hacia lo femenino, edificación de género de la que quería apartarse, ha sido derribado bruscamente, por unos chicos, colectivo del que se sentía una “igual”, que le han recordado que, biológica y socialmente, es la “otra”, en el sentido aportado por Simone de Beauvoir, una mujer.

El segundo acontecimiento es el impacto que le causa la visita familiar al Templo de la Diosa Viva²⁵², en la que descubre el rito religioso en torno a una niña que vive encerrada en el templo, donde es sobrealimentada por los monjes. Únicamente sale de esa reclusión un día al año, en procesión, jornada en la que es adorada como una diosa, el resto del tiempo permanece encerrada. Así, transcurre toda su infancia, hasta los doce años; cuando cumple esa edad, pierde ese estatus de diosa, es expulsada del templo, y ya solo es una «niña gorda e inútil». Amélie tiene doce años cuando la visita y se ve reflejada como en un espejo. Ella, también diosa destronada, sólo es otra niña de doce años:

²⁵¹ «Odié a los hombres, a los animales, a las plantas. Sólo las piedras eran tratadas con indulgencia. Me habría gustado ser una de ellas» (*Biografía*, p. 145).

²⁵² Tradición que continúa vigente, como documenta Ángel L. Martínez Cantera. Solo un día al año los nepalíes pueden adorar personalmente a la niña virgen. Después, nadie puede hablar con ella ni fotografiarla. Así ha sucedido desde hace más de 700 años. Y así será hasta que tenga su primera menstruación, y otra niña virgen la sustituya. Esta centenaria tradición viola leyes del derecho internacional, como la *Convención de los Derechos del Niño* o la *Convención para la Eliminación de Toda forma de Discriminación Contra la Mujer* (CEDAW), de las que Nepal es estado signatario. De hecho, la 13ª sesión del CEDAW de 2004 ya señaló que la práctica discrimina a la mujer y recomendó al gobierno de Nepal medidas para su erradicación (“La soledad de las diosas kumari”, *El País*.25.04.2014).

Yo tenía doce años cuando visité el templo de la Diosa Viva. Decir que me sentí trastornada es decir poco. Afortunadamente, mi destino no tenía nada en común con el de aquella niña nepalí, pero algo en mi corazón se sentía plenamente identificado con ella. (...) El templo de la Diosa Viva me puso frente a frente con una verdad que era la mía desde el comienzo de mi vida: que a los doce años, las niñas eran rechazadas. (*Biografía*, p. 169)

El periplo familiar debido a la profesión del padre continúa y Amélie cumple los trece años en Birmania. Su rechazo hacia su cuerpo (que le “condena” a ser mujer, la “otra”) continúa también: el cuerpo es visto como un territorio ajeno, comienzan las autoagresiones:

Yo tenía doce años cuando visité el templo de la Diosa Viva. Decir que me sentí trastornada Mi cuerpo se deformó. En un año crecí doce centímetros. Me salieron pechos, grotescos en su pequeñez, pero ya eran demasiado para mí: intenté quemarlos con un mechero como las Amazonas incendiaba uno de sus senos para usar mejor el arco; solo conseguí hacerme daño. (*Biografía*, p. 173)

Siente ya que la interpela la presión social sobre la belleza femenina: «Era inmensa y fea» (p.173). Y se ve reducida a la mirada heterodesignada, que percibe a las mujeres como cuerpos, lo que le implica un descenso en el estatus de género que también refiere: «Yo me hundí en la dictadura de mi cuerpo». Por eso intenta acotar, en lo posible, esta invasión corporal: «Cerré mis fronteras» (p. 174).

Tiene que sentir que recupera el control. A los trece años y medio inicia la anorexia como una estrategia dirigida a hacer valer su voluntad, su poder mental, sobre su cuerpo y las necesidades corporales, entre ellas, el hambre, a la vez que le sirve para refrenar su repudiada feminidad. Detiene la transformación corporal propia de la adolescencia femenina y se aleja simbólicamente del ejemplo de la diosa niña nepalí, adorada mientras se mantiene sumisa, cuya trampa de sumisión patriarcal se materializa mediante la comida. Rechazar la comida se convierte en símbolo de rechazo de lo externo, se cierra el cuerpo para que no entre nada de fuera, tampoco la angustia (Masip, 2007: 12):

Después de dos meses de dolor, se produjo finalmente el milagro: el hambre desapareció, dando paso a una alegría torrencial. Había matado mi cuerpo. Lo viví como una victoria asombrosa.

Juliette se volvió delgada y yo esquelética. La anorexia fue una bendición para mí: la voz interior, subalimentada, se había callado; mi pecho volvía a ser plano a las mil maravillas; ya no sentía ni una pizca de deseo por el joven inglés; a decir verdad, ya no sentía nada. (*Biografía*, p. 178)

Una negación dual, de lo corporal y de la conducta sentimental relacionada con la identidad femenina, que la apacigua, al dotarla de la ilusión de que realmente tiene el control. Las mujeres con trastornos en la alimentación, señala Alejandra Moreno Álvarez, viven la dicotomía mente/cuerpo; imaginan que han separado la mente del cuerpo y aspiran a una delgadez radical para oponerse a la construcción que el orden simbólico patriarcal hace del físico femenino (Álvarez Moreno, 2009: 139). En las anoréxicas, el cuerpo, descarnado, reducido a huesos y piel, es sentido como una co- raza que impide sentir, o al menos que la angustia penetre: «Es habitual que muchos anoréxicos pronuncien la frase –con todas sus variantes– “si no como, no siento”» (Masip, 2007: 11), aserto que vemos corroborado en Nothomb. Se trata de rechazar los signos externos de feminidad y “masculinizar” la apariencia, que va unida a la actitud, relatada por Amélie, de “matar” al cuerpo y mantener la primacía de lo intelectual.

Se perfila la extrema delgadez de Amélie. La pérdida de la propia carne es adictiva, provoca una sensación de poder, de omnipotencia, al sentirse como victoria hacia la materia/cárcel (Masip, 2007: 2). A los 14 años Amélie pesa cuarenta kilos. Lee *La cartuja de Parma*, de Stendhal, y se identifica con la metáfora de la prisión, asume indirectamente el encarcelamiento de su cuerpo/materia a cargo de su mente/inteligencia (reminiscencia del estatus de masculinidad perdido). Porque, retomando a Beauvoir, la mujer no nace, se hace, la feminidad se construye culturalmente mediante el complejo dispositivo de género que metamorfosea el ser humano nacido mujer en la mujer heterodesignada que luego llega a ser. Amélie quiere detener esta metamorfosis, aunque sea a costa de quedarse en larva:

Me repetía que era bueno actuar contra mí, que tanta hostilidad hacia mi misma me resultaría saludable. Recordaba el verano de mis trece años: era una larva de la que no salía nada. Ahora que ya no comía, tenía una intensa actividad física y mental. Había vencido al hambre y, en adelante, disfrutaba del hambre: la embriaguez del vacío.

En realidad, había llegado al paroxismo del hambre: tenía hambre de tener hambre. (*Biografía*, p. 184)

La «embriaguez del vacío» le hace sentir que tiene el control. Ya en Laos se acentúa al límite su extrema delgadez, hasta niveles de riesgo vital. Sin embargo, como se observa en otros casos, los personajes anoréxicos sortean la percepción del riesgo al entrar en un estado de semi-ebriedad que les proporciona momentos de placer y éxtasis (Masip, 2007: 2).

A los quince años, con un metro setenta de estatura, pesaba treinta y dos kilos. Mi pelo se caía a puñados. Me encerraba en el cuarto de baño para contemplar mi desnudez: era un cadáver. Aquello me fascinaba. (*Biografía*, p.186)

Se produce por tanto el desdoblamiento mente/cuerpo; el cuerpo es observado como algo ajeno: «Dentro de mi cabeza, una voz comentaba la imagen reflejada: “Pronto morirá”. Yo me sentía exultante de que así fuera» (p.186). El personaje anoréxico escribe obsesiva y desesperadamente sobre su cuerpo, se observa, se vigila, es verdaderamente el “carcelero” de su propia naturaleza interna. Señala Masip que cuando este cuerpo es representado mediante el lenguaje asistimos a un acto de doble escritura, pues se escribe sobre un cuerpo ya escrito; así, «la literatura da vida, mediante las palabras, a un personaje que es él mismo un cuerpo-lenguaje. Es un juego de lenguajes dentro de lenguajes, la anoréxica convierte su propio cuerpo en una metáfora de lo que no puede verbalizar. Por eso lo controla, lo observa, lo pesa, intentando escrutar qué se esconde en él, porque no lo logra cifrar y descifrarse» (Masip, 2007: 3).

Amélie burla el control de sus progenitores, mintiéndoles sobre su peso, haciendo uso de diversas estrategias. La lectura de textos clásicos (*La Iliada*, *La Odissea*) le ayuda a mantener activas sus aptitudes mentales. A los quince años y medio, por fin, desde ese desdoblamiento en que se percibe, advierte que el cuerpo (que la “condena” a ser mujer) vence a la mente (esa aspiración simbólica que le otorgaba estatus masculino). Como en otras anoréxicas, la cesión a la comida se vive como un mal, una degradación, algo diabólico. Se impone la demanda de su cuerpo, ser mujer, pero aún lo vive conflictivamente, el destino biológico viene de una parte diabólica: el alimento es «lo extranjero, el mal, el diablo»²⁵³. Como suele ser habitual entre las personas anoréxicas, sucumbir, entregarse al hambre y comer es vivido como una pérdida de la dignidad, con sufrimiento añadido (Masip, 2007: 11). Amélie, que lee *La metamorfosis* de Kafka mientras experimenta su irrefrenable recuperación física, interpreta su paulatina vuelta al estado normal de una adolescente como una metamorfosis también monstruosa²⁵⁴. Ha sucumbido ante la comida y, por tanto, se siente hundida. Está enferma, con fiebre, en la cama, apenas sale de la habitación, desde donde ve volar a los pájaros, resurgiendo la percepción del cuerpo como cárcel y su añoranza de la libertad, sin el lastre de la materia:

²⁵³ «A los quince años y medio, una noche, sentí que la vida me abandonaba. Me transformé en un frío absoluto. Mi cabeza aceptó. Entonces ocurrió algo increíble: mi cuerpo se rebeló contra mi cabeza. Rechazó la muerte. A pesar de los gritos de mi cabeza, mi cuerpo se levantó, fue a la cocina y comió. Comió entre lágrimas, ya que mi cabeza sufría demasiado a causa de lo que estaba haciendo. Comió todos los días.... Los alimentos eran lo extranjero, el mal... Comer era el diablo que separaba mi cuerpo de mi cabeza» (*Biografía*, p. 187).

²⁵⁴ «Mi cuerpo recuperó una apariencia normal... leí *La metamorfosis* de Kafka con los ojos abiertos de par en par: aquella era mi historia. El ser transformado en bestia, objeto de espanto para los suyos y sobre todo para sí mismo, su propio cuerpo convertido en lo desconocido, en el enemigo (...). Vivía en el más abyecto de los fantasmas: tenía el físico corriente de una chica de dieciséis años...: interiormente, me sentía como una gigantesca cucaracha» (*Biografía*, p. 188).

Me habría gustado tanto ser algo así: algo indeterminado, libre de volar hacia cualquier parte. En lugar de eso, permanecía encerrada dentro de mi cuerpo hostil y enfermo y dentro de una mente obsesionada por la destrucción. (*Biografía*, p. 191)

A los diecisiete años, y ya en Bruselas, asiste a la Universidad. Comienzan sus estudios de literatura e inicia una práctica habitual de escribir, basada en la autoindagación. Amélie Nothomb es consciente del papel salvador desempeñado por la literatura, en su doble vertiente de lectura y escritura. El proceso de escribir sobre sí misma le ayuda en su búsqueda identitaria y, además, le devuelve el componente intelectual que creía ya perdido y que se transmuta en una segunda piel. Mediante la escritura inicia una mirada interior, reconciliando mente y cuerpo. Toma la palabra, crea su lenguaje; ya no necesita el “otro” lenguaje para expresarse:

Por extraño que parezca, la escritura contribuyó a que así fuera. En primer lugar, era un acto físico: había que superar obstáculos para sacar algo de mí.

Aquel esfuerzo constituyó una especie de tejido que luego se convirtió en mi cuerpo. (*Biografía*, p. 193).

Por fin, Amélie Nothomb supera ese dualismo mente/cuerpo y deja atrás la percepción de estar encerrada en la cárcel del cuerpo. Ahora es consciente de que ella también es su cuerpo. Como señala Alicia H. Puleo: «Nuestros cuerpos son esa naturaleza interna con conciencia de sí gracias a la que existimos formando parte del tejido de la vida. Los seres humanos *somos* cuerpos» (Puleo, 2011: 167).

4.3. Relatos de los cuerpos de los hombres

Los autores, en general, no se caracterizan por dar cabida textual en sus obras a los cuerpos masculinos. Centran más la representación narrativa de sus personajes masculinos en su dimensión de «seres pensantes», y cuando refieren el cuerpo masculino, suele ser para introducir una visión de repulsión y rechazo sobre su naturaleza interna, al considerarlo el espacio abismal donde habita el monstruo, es decir, una amalgama de sexualidad y violencia incontenible. Así puede verse en *El africano*, de Le Clézio, en *El testamento*, de Makine, o en *Plenilunio*, de Muñoz Molina, por ejemplo. O para reflejar la pérdida de la virilidad por efecto de la edad, como en los protagonistas de Houellebecq, Beigbeder y Cercas analizados. O presentan una vulnerabilidad corporal en base a enfermedades imaginarias como tapadera o coartada para absorber la mirada compasiva, como en *El adversario*, de Carrère.

En los personajes masculinos aparece la herida narcisista que causa el declive corporal. En la narrativa de autoría masculina emerge la preocupación de «la crisis de los cuarenta» derivada del rechazo a los cambios físicos originados por la edad.

Houellebecq, que en *Las partículas* bosqueja en los dos hermanos dos versiones de la masculinidad, uno, de vertiente más desabrida, sexista y misógino, de una compulsión sexual incontrolable (Bruno), y el otro, que aspira a ser «solo espíritu», solo mente científica, alejándose de cualquier tentación y aislándose del mundo (Michel), inserta alusiones a la crisis masculina de los cuarenta. Precisamente focaliza el “presente” narrativo en los cuarenta años de sus protagonistas, como arranque del hilo narrativo cronológico. Crisis habitual, como designa la voz narradora, como por ejemplo, al referir lo que piensa el investigador jefe Desplechin mientras espera a Michel, que le ha solicitado una excedencia:

Desde luego, era corriente que un investigador se tomara un año sabático para trabajar con otro equipo en Noruega, en Japón, en fin, en uno de esos países siniestros donde los cuarentones se suicidan en masa.... (*Las partículas*, p. 19)

Y Desplechin no anda muy descaminado respecto a Michel Djerzinski, que reflexiona al respecto, según nos relata la voz narradora:

Acababa de cumplir los cuarenta años: ¿estaba siendo víctima de la crisis de los cuarenta? Teniendo en cuenta la mejora de las condiciones de vida, hoy en día la gente de cuarenta años está en plena forma, su condición física es excelente; los primeros signos que indican –tanto por el esfuerzo físico como por la reacción de los órganos al esfuerzo– que uno acaba de llegar a cierto nivel, que se inicia el largo descenso hacia la muerte, no suelen producirse hasta los cuarenta y cinco o incluso los cincuenta años. Además, la famosa “crisis de los cuarenta” se asocia a menudo a fenómenos sexuales, a la búsqueda súbita y frenética del cuerpo de chicas muy jóvenes. En el caso de Djerzinski, estas consideraciones estaban fuera de lugar... (*Las partículas*, p. 22)

La voz narradora ya nos ha presentado algunos aspectos identitarios de Michel: aunque está en los cuarenta, la crisis de la masculinidad, con las alteraciones biológicas que algunos hombres perciben como amenaza a su virilidad, a él no le afectan de esa manera, al situarse fuera de la actividad sexual. En clara contraposición a su hermano Bruno, caracterizado por su hiperactividad sexual, que se resiste en aceptar el paso del tiempo. La voz narradora nos lo presenta, especularmente, a través de la mirada de Michel:

Desde luego, Bruno sí que era víctima de la crisis de los cuarenta. Llevaba impermeables de cuero, se dejaba crecer la barba. Para demostrar que conocía la vida, se expresaba como un personaje de serie policíaca de segunda fila; fumaba cigarrillos, desarrollaba los pectorales... (*Las partículas*, p. 24)

Pero para personaje paradigmático afectado por la crisis masculina de los cuarenta, el creado por Beigbeder en *Socorro*, Octave Parango: «Me volví totalmente loco el año que cumplí los cuarenta años. Antes fingía ser normal, como todo el mundo» (p. 13), como se analiza en otro epígrafe. Y en la novela distópica de Houellebecq, *La posibilidad*, las sucesivas versiones clónicas de Daniel van liberándose en cada clonación de emociones y dependencias corporales, como, por ejemplo, la alimentación, las lágrimas, la risa o el deseo sexual.

4.3.1. Metáforas y metonimias del cuerpo masculino: “Los cuerpos transparentes” (Marina Mayoral)

A veces, posar la mirada narrativa en el cuerpo masculino simboliza reconocer su componente vulnerable. Un ejemplo de este uso metafórico lo encontramos en las páginas de *El testamento*, la novela de Andreï Makine, cuando la voz narradora (el protagonista-autor, ya adulto) rememora, empatizando con la mirada de la abuela Charlotte, el impacto en su mente infantil del dramatismo deshumanizador de la 2ª Guerra Mundial encarnado en los cuerpos mutilados, anónimos, de los jóvenes soldados soviéticos, observando «trenes repletos de carne humana despedazada» llenos de «horribles troncos sin miembros» (p. 121), una mirada compasiva que contrasta con la burla de los hombres, quienes denominan “samovares” a «aquellos soldados sin brazos ni piernas, a aquellos troncos vivos» (p. 123), en una cruel metonimia que subraya el sufrimiento de una mente atrapada en un cuerpo que ya no controla²⁵⁵. Y es la mirada de Charlotte sobre su marido a su regreso del cautiverio, la que descubre el daño causado a la naturaleza interna masculina, los estragos de la maquinaria de la guerra en el cuerpo extraño del marido retornado, relatado desde el salto narrativo de una focalización externa a una focalización interna:

Sólo lloró cuando vio su cuerpo (...). Era el cuerpo de un hombre a quien no conocía. Un cuerpo surcado de costurones, de cicatrices (...). Aquel cuerpo irreconocible, como triturado por los engranajes de una máquina (...). Este hombre, este soldado con el cuerpo lacerado de heridas, el padre de mis hijos, el hombre a quien amo.... (*El testamento*, pp. 129-130)

En ocasiones, los autores perciben el cuerpo masculino como contenedor del monstruo, es la naturaleza interna que les impele al mal, sobre todo a la violencia sexual. En *Plenilunio*, la novela de Muñoz Molina, el inspector está convencido de que será capaz de reconocer entre la multitud al asesino por sus ojos, por su mirada. Esta indagación en busca de la mirada delatadora del asesino se convierte en imagen

²⁵⁵ «Un “samovar” era un alma aprisionada en un pedazo de carne desarticulado, un cerebro desgajado del cuerpo (...). A esa alma martirizada llamaban los hombres “samovar”». (*El testamento*, p. 124).

recurrente en todo el relato. Sin embargo, la perspectiva del asesino es otra, revelándose de dos formas un “instinto” asesino anclado en su corporalidad. Por una parte, se adivina que el complejo que en cierta forma le incita a compensar su carencia con las agresiones sexuales a las niñas está en un déficit en su “hombría”. Por otra, mantiene respecto una obsesión respecto a sus grandes y repulsivas manos, que parecen tener vida propia, y que son las ejecutoras finales, cuestiones ambas que abordamos más detenidamente en otro epígrafe²⁵⁶. En *El testamento*, el despertar adolescente del protagonista a la sexualidad le hace odiar y envidiar, al tiempo, a un dirigente local llamado Beria que secuestra, tortura y viola a jóvenes moscovitas. Y se descubre, también, habitado por “el monstruo”, es decir, la pulsión de una naturaleza interna que, en debate con su voluntad, le «permite envidiar al cazador de cuerpos femeninos»:

¡Y yo me odiaba! Porque me resultaba imposible no admirar a aquel acosador de mujeres. Sí, había algo en mí que –con espanto, repulsión, vergüenza– se extasiaba ante el poder de las lentes. ¡Todas las mujeres le pertenecían! Se paseaba por el infinito Moscú como en medio de un harén. (*El testamento*, p. 177)

En otras ocasiones, las enfermedades, reales o imaginarias, delatan desajustes de los personajes masculinos. Por ejemplo, los múltiples sarpuillidos de los personajes de Houellebecq (incluso de él mismo como personaje secundario en *El mapa*). O cómo la simulación de varias enfermedades permitió a Romand ganarse la compasión de su entorno en momentos clave de su impostura, en la novela de Carrère²⁵⁷.

La novela de Mauvignier, *Aprender a terminar*, también nos presenta, a través del personaje de la esposa, al protagonista masculino enfermo. Para él, nos transmite ella, la enfermedad es un ataque a su hombría, pues le confina a soportar impotente los cuidados domésticos de la mujer. Esa dependencia hace que reaccione con ira a sus cuidados, como si la culpase de su pérdida de libertad, estableciéndose una confrontación con el cuerpo de él como campo de batalla:

Él, atrapado, como un rehén dentro de su cuerpo, atrapado bajo las sábanas de una blancura y una limpieza casi excesivas (...). Su cuerpo vencido y colocado como en el armario, entre dos estantes, o en un perchero, igual que si fuera ropa, o un albornoz.

²⁵⁶ Ver capítulo 5, epígrafe 5.3.

²⁵⁷ Para explicar su alejamiento de las clases de medicina y superar la primera separación con Florence, Romand se inventa un cáncer, un linfoma (p. 63 y ss.). Dados los buenos resultados obtenidos con esta estratagema de impostura (logra tapar la realidad: el abandono de los estudios, y logra de nuevo atraer la atención y cuidados de Florence, que reanuda su relación con él), volverá a echar mano de esta mentira en otras ocasiones y ante otras personas, como cuando le apremian las dificultades económicas, o cuando su amante Corinne quiere alejarse de él. En tales casos, nuevamente resucita su cáncer imaginario, con éxito.

Destruído también por el aroma de los tulipanes (...). Y yo, de todos esos enemigos, el más temible y difícil de vencer porque era de mí, en mí, contra mí de donde aún sacaba fuerzas para vivir. (*Aprender*, pp. 44-45).

Y, efectivamente, el cuidado es utilizado por esta protagonista, tal como la construye Mauvignier, como mecanismo de sujeción doméstica del marido:

... hoy era nuestro, era mío. Y nadie me iba a arrebatar lo que me he ganado a pulso. Nadie iba a echar a perder la oportunidad que tenía de verlo en casa y de cuidarlo. (*Aprender*, p. 75)

Por eso, la curación del enfermo, su recuperación, supone recuperar su libertad, lo que es percibido como amenazante para la esposa, que presagia el abandono: «Podría decirme que seré como una viuda a la que han arrebatado el cadáver que hubiera querido llorar» (p. 94). Finalmente, ella es vencida. La mujer doméstica ha perdido el aura de seducción ante la amante. La domesticidad supone el fin del amor, como comprueba la protagonista, que asume que el marido ha recuperado la salud y con ella la libertad que proporciona la “hombría”: «Cuánto tiempo he necesitado para entender que su cuerpo se había curado, que era un cuerpo de hombre y que sin duda tenía que tener el apetito de los hombres» (p.115).

Las autoras tampoco suelen detenerse mucho en la descripción de los cuerpos masculinos. Aunque hay importantes excepciones. Por ejemplo, Marina Mayoral, que refiere en varios relatos del libro *Recuerda* la belleza del cuerpo masculino. Por ejemplo, en “La belleza de ébano”, la protagonista, dejando atrás sus prejuicios racistas, queda sojuzgada por Pierre, el joven negro estudiante de La Sorbona que se prostituye ocasionalmente para sostener a su familia mientras acaba su doctorado²⁵⁸. En “El dardo de oro”, la protagonista es seducida en alta mar por el halo de belleza de un desconocido navegante noruego. Y en el relato “El buen camino”, la protagonista, que tiene pesadillas recurrentes de violación a manos de un gorila (recreación del mito cinematográfico de King Kong), describe al pintor del ático al que acaba de trasladarse con símiles animalescos, en una peculiar traslación masculina del tópico que unifica feminidad, animalidad y sexualidad. Así, asimila al pintor como el animal de sus temores²⁵⁹, pero sucumbe a la fuerza animal que transmite su cuerpo. La protagonista, que es escritora, es consciente del peso de los prejuicios para los dos: «Yo pensaba en él como el gorila y él debía de llamarme la puta. Me lo dijo la primera vez: – ¿Sabes que eres muy puta?» (p.68), dejando traslucir que el pintor se aferra al rango de género para asentar su primacía.

²⁵⁸ «Pensó: Va a follarme un negro. Y después, o quizá antes, o quizá simultáneamente pensó que aquel negro era lo más bello que había visto en su vida...» (*Recuerda*, p.179).

²⁵⁹ «...estaba allí, recortada a contraluz su horrible figura, el cuerpo enorme y los brazos larguísimos» (p. 63), era «simiesco» y «se dejaba caer desde el muro con aquel salto de animal salvaje» (p.66).

Pero es en el relato “Los cuerpos transparentes” donde se representa (y se cuestiona con un humor sutil) la visión metonímica de la virilidad, representada en la reducción fálica, al erigirse el órgano genital masculino del cirujano enfermo en verdadero protagonista del relato. Este tratamiento textual extenso de la genitalidad masculina, inusual en la literatura (más proclive, en todo caso, a mostrar la femenina), depara un ejercicio de extrañamiento en el sentido utilizado por el formalista Viktor Schklovsky, mostrando con ironía la reducción a la genitalidad de una sexualidad masculina prototípica sustentadora de la figura del donjuán, del seductor.

Narrado en tres momentos temporales, con una multiperspectiva que articula su polifonía, en sentido bajtiniano, muestra el relato desde las voces interiores del cirujano y de una enfermera de noche, culminando el relato de los hechos un narrador omnisciente que, de manera indirecta, a manera de epílogo, relatará la muerte del cirujano. Esta multiperspectiva exige una recepción lectora atenta y cómplice que reconstruya los hechos. A través de una narración omnisciente con focalización interna asistimos, en la primera parte, al fluir de los pensamientos de Federico Campomanes, cirujano hospitalizado por una caída de caballo, enyesado casi en su totalidad. Desde el inicio muestra una especial preocupación por el «más estimado de sus miembros», hasta que, en un símil tomado de la androcéntrica y especista tradición del mundo torero, se reconoce dispuesto a perder la vida antes que asumir la disfuncionalidad sexual²⁶⁰, confesándose «estar atormentado por el angustioso temor a quedarse impotente» (p. 152). Manifiesta una misoginia recurrente que focaliza en las enfermeras, a pesar de su extenso historial de conquistas entre este colectivo:

...que se lo pregunten al ejército de enfermeras que invade a diario su cuarto. Un regimiento de arpías, pertrechadas de cuñas, palanganas y unas malditas cafeteras con las que lanzan un chorro de agua casi helada sobre su exhausto pene, aplastándolo, ahogándolo, arrugándolo y reduciéndolo a la condición de piltrafa miserable que, después va a ser despanchurrada, refregada y zarandeada entre la áspera tela de la toalla y que se deja caer displicentemente, como quien arroja la flácida piel de un plátano al cubo de la basura. (*Recuerda*, pp. 152-153)

Ahora, dada su inmovilidad, el seductor está en sus manos y ellas parece que se están vengando: «Desde que te tiraste a Queti se corrió la voz de que tenías una monada de polla (...). Deberías sentirte halagado» (p. 153). Él, en su dependencia, se siente vejado, al considerar que las enfermeras no hacen lo suficiente para despertar a «la bella durmiente» (p. 153).

Y la enfermera del turno de noche va a hacerle ese favor. En la segunda parte del relato accedemos también al discurrir de sus pensamientos. Ha pasado un tiempo

²⁶⁰ «Siempre había pensado como Belmonte: “El día que no pueda con un toro o con una mujer...” Un accidente con un arma de caza y a otra cosa mariposa» (*Recuerda*, p. 152).

y la enfermera se retrotrae a aquella noche. Ella ni siquiera era de las seducidas por el cirujano, «pertenezco al género de los cuerpos transparentes (...). Miran a través de ti, no estás, no existes» (p.158). Madre de un hijo paralítico e invisible, enamorada en silencio del eterno seductor, oye hablar a sus compañeras del éxito de esa «pilila» (p. 161) y la rememora extensamente, a lo largo de dos páginas, hasta recrear la noche en que el cirujano, semiinconsciente, le pidió un masaje *ad hoc*, y el milagro se produjo, debido a la dedicación y el buen hacer de esta mujer invisible. Pero es un revivir efímero. El relato finaliza con una tercera voz narradora, que anuncia en un congreso médico la trágica muerte del doctor Campomanes por un accidente con un arma de caza y el anuncio de una ponencia póstuma: «Los cuerpos transparentes: influencias emocionales en la percepción del entorno» (p. 166).

4.4. El tratamiento diferencial de la sexualidad de mujeres y hombres

En *Las partículas*, la novela de Houellebecq, es frecuente que comportamientos humanos se expliquen en correlación con hábitos o usos de las demás especies animales, sobre todo en lo que respecta a conductas sexuales²⁶¹, una forma de interpretar como natural las prácticas sexuales humanas (fundamentalmente, la sexualidad masculina heterosexual, en clave misógina), en detrimento del componente sociocultural y de la construcción social de la sexualidad (Puleo, 1992). Así, esta «naturaleza sexual humana» aparece encarnada en dos versiones masculinas opuestas en su gradación, pero manifestaciones de un mismo fundamento, en los dos hermanos: Bruno aparece dominado por la compulsión sexual, lo que le convierte en un ser patético e infeliz y le lleva a la destrucción²⁶². En cambio, Michel consigue mantenerse generalmente alejado de la «carga animal» de la sexualidad y los afectos mediante un permanente ejercicio de autocontrol, hermetismo y aislamiento emocional. Renuncia a llevar una vida de relación, accediendo a un estado de vacío o levedad afectiva y concentrándose en su obra científica. Rechaza, pues, su dimensión natural, material y corporal sobredimensionando la cultural, intelectual y racional.

Sin embargo, la representación de la sexualidad que muestra la novela, a partir de las experiencias y pensamientos de los personajes principales (los dos hermanos y otros personajes co-protagonistas), y de la voz narradora, es una construcción social (descubierta o encubierta, según el personaje del que se trate) de sexismo y misoginia, incluso en personajes femeninos. El personaje de Annabelle, de quien se dice que es

²⁶¹ Pero no solo la sexualidad humana se “naturaliza” mediante su atribución a la animal en esta novela: también la violencia, la competitividad y la jerarquía entre “machos”, la sumisión, el abandono materno como fuente de trastornos sexuales y psicológicos en las criaturas, etc.

²⁶² Recordemos, por ejemplo, unas reflexiones de Bruno en plena «crisis de los cuarenta» (tal como lo califica la voz narradora): «A medida que sus erecciones se volvían más difíciles y cortas, Bruno se dejaba vencer por un triste alivio. La principal meta de su vida había sido sexual; ya no podía cambiarla, lo sabía» (*Las partículas*, p. 65).

bella en extremo, es el *alter-ego* en femenino de Michel; en su reencuentro dice estar asqueada de ser considerada un juguete sexual, de reducir la sexualidad a la satisfacción del compañero masculino, sin embargo, a continuación va a reproducir ese comportamiento con el ascético Michel²⁶³. El personaje de Christiane es el *alter-ego* de Bruno en femenino; durante la duración de su relación se anticipa con solicitud extrema a los deseos y fantasías sexuales de Bruno, y redundante en sus mismas opiniones sobre las mujeres y la sexualidad²⁶⁴.

La funcionalidad de personajes femeninos para que expresen y personifiquen las fantasías sexuales de los personajes masculinos houellebecquianos no acaba en *Las partículas*. En *La posibilidad*, el Daniel humano es otro personaje atrapado por la pulsión sexual, y encuentra una compañera ideal en Isabelle²⁶⁵, quien, además, le hace sentirse especialmente seductor por su profesión de humorista, «como un gladiador o un torero»²⁶⁶. El relato de vida que este Daniel originario deja para sus clónicos está plagado de alusiones a esta visión reductora de las mujeres en cuanto a potenciales acompañantes sexuales. Y cuando se acerca a la secta que proclama la inmortalidad, el reclamo de la disponibilidad sexual de las mujeres que ofrece la secta a los hombres no es menor.

En los textos de Christine Angot (*El incesto*), Marie Darrieussecq (*Marranadas*) y Catherine Millet (*La vida sexual*) el tratamiento de la sexualidad de las protagonistas ocupa un espacio narrativo primordial. En los tres casos, aunque en distinto grado y con diferentes manifestaciones, como veremos, nuestras autoras reflejan una sexualidad subordinada, en la que las mujeres se someten a deseos, fantasías y prácticas de los varones. Ilustra parafrásticamente este aspecto, Christine Angot, una adolescente de doce años que quiere complacer a su padre:

²⁶³ «Me entregaba con demasiada facilidad, los hombres me dejaban tirada en cuanto conseguían lo que querían, y yo lo pasaba mal (...). Hasta la sexualidad terminó asqueándome» (*Las partículas*, p. 235).

²⁶⁴ Para alegría de Bruno, Christiane muestra una complicidad extrema con su misoginia, además es declaradamente antifeminista: «Nunca he entendido a las feministas (...). Se pasaban la vida hablando de fregar los platos y compartir las tareas (...). En pocos años conseguían transformar a los tíos que tenían al lado en neuróticos impotentes y gruñones. Y en ese momento, era matemático, empezaban a tener nostalgia de la virilidad. Al final plantaban a sus hombres para que se las follara un macho latino de lo más ridículo (...). Conozco a esas libertarias que ya han cumplido los cuarenta, soy casi de la misma quinta. Envejecen solas y tienen la vagina prácticamente muerta» (*Las partículas*, p. 147).

²⁶⁵ A su entender, Isabelle sabe bien cómo procurar placer a los hombres, según afirma enfáticamente, señalando que su práctica con él lo corrobora (*La posibilidad*, p. 31).

²⁶⁶ «Si a las chicas les atraen sexualmente los tíos que se suben a un escenario –siguió ella–, no es sólo porque vayan buscando la fama; sobre todo es porque sienten que un individuo que se sube a un escenario arriesga el pellejo, porque el público es una fiera peligrosa y en cualquier momento puede acabar con su criatura, echarla, obligarla a huir corrida y avergonzada entre las burlas del respetable. La recompensa que esas chicas pueden ofrecerle al tipo que se sube al escenario es su cuerpo; exactamente lo mismo que con un gladiador o un torero» (*La posibilidad*, p. 33).

Él me pedía que lo acompañara, que fuera buena. Yo quería ser buena, quería complacerlo, quería que estuviera contento de mí (...). Yo era muy buena. Realmente, era muy buena, él lo agradecía, aquello le hacía bien, yo no sabía cuánto bien le hacía (...). Gracias. Gracias. Qué gusto, qué bien, qué buena. (*El incesto*, p. 165)

Es el padre quien inicia el contacto íntimo, convenciéndola de su excepcionalidad, el trato sexual forma parte de un aprendizaje privilegiado para acceder al mundo, por ello no debe extrañarse de que prefiera prácticas inusuales:

Él me hablaba de lo afortunada que era, muy pocos hombres hacían eso, quizá fuera una de mis pocas posibilidades, si no la única de mi vida, de conocer esa sensación que ciertas mujeres, que muchas mujeres, adoran, y se lamentan de que el marido nunca se lo haga, y el amante, casi nunca. (*El incesto*, p. 179)

La joven dependienta de la novela de Darrieussecq (*Marranadas*) también está a disposición permanente del deseo hipercaricaturizado de los diversos hombres (los clientes de la perfumería, el director, su novio Honoré...), en sus distintas prácticas sexuales, algunas con reminiscencias sado-masoquistas. En una nueva versión de la «doble moral»; quienes se sirven de ella sexualmente, premiándola o halagándola cuando obedece sus caprichos, son los mismos que penalizan su iniciativa:

Pero cuando empecé a actuar a mi antojo, aunque me consterne decirlo, mis clientes se volvieron como perros (...). Pero, para mi sorpresa, empezó a llegarme otro tipo de clientela, seguramente porque se corrió la voz. Estos nuevos clientes parecían buscar una dependienta como yo, que se moviese y todo eso, ahorro los detalles (...). El director de la cadena decía que era una desgracia que hasta las mejores empleadas se descarriaran, que no se podía ya contar con nadie. Decía que yo me había convertido, con perdón, en una *auténtica perra*, textualmente. Honoré estaba encantado. Sus teorías se veían confirmadas. El trabajo me había corrompido. Me ponía a gemir de placer en cuanto se me echaba encima. Al poco no quiso saber ya nada de mí, decía que yo le daba asco". (*Marranadas*, pp. 36-38)

A esta toma de iniciativa y a la hiperactividad sexual que comienza a desarrollar sin que pueda controlar esos impulsos lo llamará sus «épocas de celo» y van sucediéndose ligadas a su creciente condición de animal. Sexualidad animal, inconsciente, originaria, femenina, que los hombres deben controlar. Y en el relato se yuxtaponen las diversas formas de control.

Un giro en el tratamiento de las autoras lo representa Marina Mayoral, que focaliza en los relatos analizados el redescubrimiento de la sexualidad y el deseo por las mujeres, ficcionalizando la «importancia de la construcción sexual de la protagonista femenina» (Mayock, 2002). Es la experimentación de la sexualidad desde el redescubrimiento del deseo de las protagonistas, y del proceso de empoderamiento que conlleva este descubrimiento de la libertad sexual. En el cuento que da título al

libro, “Recuerda, cuerpo”, Aurora se reencuentra con un viejo pretendiente. Ella es escritora famosa y profesora jubilada; él, ha dado contenido a su mote de “Midas”, acumulando una pequeña fortuna. Pero no la ha olvidado: « ¡Sesenta años queriendo echarte un polvo!». Y ese comentario provoca que Aurora se pregunte si su refugio en el mundo literario, si la moral y la decencia que se le presuponían como profesora y escritora, no le hurtó el derecho al placer, reflejando su afán emancipatorio mediante la ruptura del tabú lingüístico²⁶⁷.

4.4.1. “Simulatrix” (Marie Darrieussecq), el aprendizaje femenino del sexo social

Este relato de Marie Darrieussecq, integrado en el libro *Zoo*, proporciona una visión crítica sobre la funcionalidad socializadora de las revistas femeninas en la construcción social de la sexualidad. A partir del encuentro en un bar con una mujer adulta, «llamémosle Chloé», una voz narradora en primera persona que aspira con torpeza a ligar con ella (luego sabremos que es una mujer), va a rememorar su iniciación y trayectoria sexual, hasta el punto de haber logrado liberar su deseo y entender su goce, en su edad madura y tras dejar atrás un aprendizaje equivocado, en el que debía simular más que centrarse en experimentar desde una sexualidad plena.

La protagonista-narradora describe a Chloé como una mujer “formateada” por el tiempo y las experiencias, muy alejada de una inocencia virginal.

Su cuerpo había sido moldeado por cierto tipo de caricias, por cierto tipo de placeres o pesares, deporte o cirugía. Estaba formateada, esa es la verdad. Seguro que había que remontarse muy lejos en el tiempo para encontrar algo semejante a un principio, a un principio de ella, sola, aún no formateada, quizá completamente vacía. (*Zoo*, p. 104)

Chloé comienza a relatar su iniciación sexual: «de dónde ella venía, la pérdida de la virginidad se asemejaba a una verdadera carnicería» (p. 105), por la inexperiencia de ellos y ellas, que se lanzaban a la actividad sexual para luego contarlo, y la brutalidad de ellos²⁶⁸. Y, para explicarlo, Chloé se remonta a las revistas femeninas de la década de los 80, a las que su madre estaba suscrita, con aquella obsesión por la

²⁶⁷ «Echar un polvo, follar; nunca has escrito esas palabras. Copular, fornicar, yacer... Nadie habla así, doña Aurora. Chingar, joder, te sonaban a insulto, no podías usarlas. ¿Enrollarse? Enrollarse es otra cosa. ¿Pillar? A veces, no siempre. Mojar. ¡Dios Santo!, ¡mojar! ¿Cuánto tiempo tardaste en encontrar las tuyas?...» (*Recuerda*).

²⁶⁸ «Nadie sabía cómo arreglárselas, y con razón, era algo que se despachaba en un segundo, y lo principal, algo que tenía que ser contado. Se despachaba en un santiamén precisamente por eso, para salir corriendo a contarlo, de los dos lados normalmente sexuados –pero según ella, mucho más aún del lado de las chicas (...). Lozanas vaginas hechas polvo. Las burradas de los jóvenes que ponían todo su frenesí en arruinar el de las chicas, a fuerza de brutales embestidas» (*Zoo*, p. 105).

frigidez femenina²⁶⁹. Entonces, a sus quince años, absorbida por esas lecturas que le parecen «tan aleccionadoras»²⁷⁰, se inicia en una sexualidad heteronormativizada, entendiendo que debe esforzarse por superar las limitaciones propias de su sexo, más como exigencia social que como conquista personal:

Había, pues, debutado en su vida sexual-social, convencida de que era frígida. Esa vida sexual “social” (era el adjetivo que empleaba), que sólo tenía su razón de ser para luego ser contada, era lo opuesto a la soledad. (*Zoo*, pp. 107-108)

En ese seguimiento del doctrinario sexual vehiculado a través de las revistas, que impele a la relación heterosexual y a una práctica sexual concebida para la satisfacción del deseo masculino, Chloé pone en práctica como una buena alumna todas sus enseñanzas, lo que significaba violentar su propio deseo: «Chloé se violaba ella misma. La práctica había traspasado a tal punto su propio deseo...», p. 108. Significaba vaciarse de su derecho al placer para satisfacer las expectativas prefijadas para las jovencitas que determinan un modelo de goce sexual vicario, subalterno, al masculino, falseando el propio. Es decir, se acostumbró a simular: «Simulaba —me contó Chloé—, porque a toda costa tenía que estar a la altura de las circunstancias. Simulé desde la primera vez» (p. 109).

Y aprendió la impostura de la seducción femenina, según la construcción patriarcal pautada y recreada por las revistas femeninas que complacía a “todos”. Hasta que aprende a oír su propia voz, a entender su cuerpo, se libera de esa esclavitud normativa del rol sexual y se abandona a la indagación de su propio deseo y placer, itinerario en el que la aceptación de la masturbación y la relación lésbica es crucial. Así, Chloé se va a sentir, finalmente, «menos traidora conmigo misma» (p. 115).

4.4.2. Discursos de la transgresión sexual: *La vida sexual de Catherine M.* (Catherine Millet)

Como vemos, en muchos textos narrativos ellas todavía no son sujeto de una manifestación libre de su sexualidad. Ni siquiera Catherine Millet, que, a pesar de su confesada promiscuidad, se cuida de reiterar que participa a iniciativa de ellos, que les complace, incluso pasa de unos a otros en singular obediencia. La construcción

²⁶⁹ «Era lógico por tanto concluir que todas las mujeres eran frías, por silogismo *ergo* ella también. Y los gritos y alaridos que pegaba su madre en el cuarto conyugal eran puro simulacro» (*Zoo*, p. 106).

²⁷⁰ Y cuyas “enseñanzas” desgrana en varios párrafos destacando las consignas en mayúsculas: «ACEPTAR LA PENETRACIÓN», «SABER DECIR NO», «TODOS LOS ORGASMOS VALEN, ES OBLIGATORIO, TODAS LAS MUJERES TIENEN DERECHO A SENTIRLO». (*Zoo*, pp. 106-107).

narrativa de su propia sexualidad desde la desinhibición y con finalidad transgresora es la temática principal de *La vida sexual*:

... me movía la convicción de disfrutar de una fantástica libertad. Follar venciendo toda repugnancia no sólo era rebajarse, sino, invirtiendo ese movimiento, elevarse por encima de los prejuicios. Hay quienes transgreden prohibiciones tan poderosas como el incesto. Yo me conformé con no tener que elegir a mis compañeros, fuera cual fuese su número (teniendo en cuenta las condiciones en que me entregaba, si mi padre hubiese formado parte de ese “número”, yo no le hubiese reconocido). (*La vida sexual*, p. 175)

Catherine Millet aborda con una inusual libertad creativa la descripción de sus experiencias sexuales, que exhibe desde su particular texto, fronterizo entre el libro de memorias (sexuales) y la autoficción. Esta focalización preferente por las peripecias de su vida sexual no excluye retazos de recuerdos infantiles y familiares, la importante presencia de sueños y fantasías eróticas, y aunque la intencionalidad de la autora busque el desapego sentimental, este aparece, al igual que algunos aspectos de su vida profesional.

En el relato de Catherine Millet encontramos la transposición literaria del «erotismo transgresivo», según la conceptualización de Alicia H. Puleo realizada sobre el planteamiento del filósofo francés George Bataille (Puleo: 1992). La propia Catherine reconoce esta influencia: «nos habíamos elaborado una filosofía somera leyendo a Bataille», (p. 57), «nosotros jugábamos a la transgresión» (p. 58). Como explica Puleo, para Bataille, que diferencia entre sexualidad (impulsos sexuales propios del ser animal) y erotismo (la sexualidad humana, construida históricamente), el centro del erotismo es la mujer, y el objeto del deseo, el desnudo femenino. Distingue también Bataille las categorías de mujer arquetípicas desde la simbología patriarcal: la madre y la prostituta, y añade la de trabajadora. Para este filósofo del malditismo, la trabajadora es un ser asexuado, ha perdido la femeneidad al entrar en el circuito mercantil de la razón instrumental (Bataille, 1975). La esposa-madre es, a su vez, una esencia femenina que encarna una trampa para el varón (Puleo, 2011: 226). Para este teórico del erotismo, el objeto del placer erótico por excelencia será la prostituta, mujer-objeto que posibilita desde su pasividad o sumisión la práctica de un deseo que desborda o transgrede lo establecido, permitiendo una proyección de lo destructivo (Bataille, 1957). Catherine Millet expone en sus memorias sexuales que no ha cobrado nunca por sus encuentros sexuales (no ha obtenido beneficio dinerario de su actividad sexual, como mucho, algún favor profesional o el ahorro de la minuta del dentista), así que no estamos ante una prostituta. Pero destaca su permanente disponibilidad sexual, el sometimiento al deseo masculino y la sumisión al control y a la voluntad de sus parejas masculinas, a las que reconoce la autoridad suficiente para seguirles en la indicación de que atienda sexualmente a desconocidos. Se dan igualmente otras características del erotismo transgresivo de Bataille: la pasividad, la obe-

diencia y, bajo la máscara de la liberación sexual femenina, una mayor e indiscriminada satisfacción del deseo masculino. Catherine documenta textualmente su pasividad y falta de iniciativa: «descubrí que era una mujer bastante pasiva, sin más objetivos que alcanzar salvo los que los otros me adjudicaban» (pp. 34-35). Y con esa disponibilidad sexual compensa sus carencias de sociabilidad. Asume su incapacidad para tomar la iniciativa y satisfacer su deseo. Espera pasivamente a que su compañero se percate o se queda con su insatisfacción:

...una incapacidad igualmente idiota de forzar su resistencia –por circunstancial, formal o frágil que sea–, es decir, de tomar la iniciativa de un gesto de seducción, o de provocación, que les hiciera cambiar de idea. Me obceco, me agoto esperando una iniciativa que el otro debería tomar y que quizá no tome. (*La vida sexual*, p. 195)

Tampoco es capaz de verse a sí misma sin la mediación de la mirada masculina: «Necesito justamente utilizar la mediación de la mirada ajena. No sé decir: ¡Venga, mira! Más bien espero que me digan, no sin precaución: mira cómo te miro...» (p. 197). En cambio, manifiesta estar fuera de todo prejuicio o escrúpulo que limite su expansión sexual. Ha superado diversas pruebas en este sentido: sexo en grupo, intercambios, atención a desconocidos (que han formado a veces largas colas), dispuestos por su pareja Éric, encuentros fugaces y casuales, a veces con episodios cercanos a lo escatológico (la descripción de sus servicios a un amante fétido y sucio, o el «no andarse con remilgos» cuando molestias intestinales interfieren en la práctica sexual), romper con los límites de lo prohibido en cuanto a número, frecuencia, desinhibición, ofrecimiento, virtuosismo, ubicación...

Algo que, por cierto, perturba cuando lo protagoniza una mujer. El escritor Vargas Llosa se muestra escandalizado porque sea una mujer quien publique y protagonice este desmitificador libro de memorias sexuales, reduciendo el protagonismo de los hombres a un estatus de compañeros necesarios en el intercambio sexual: «Individuos sin nombre, sin cara, sin historia, los hombres que desfilan por este libro son, como aquellas vulvas furtivas en los libros libertinos, nada más que unas vergas transeúntes» (Vargas Llosa, 2001). La postulada transgresión sexual no hace más que conformar de nuevo el sometimiento femenino al deseo masculino; no rompe las reglas, juega con sus límites²⁷¹.

²⁷¹ En su obra *Celos* (2010) relata con similar detallismo la vida sexual de su marido, que incluye sus encuentros con numerosas amantes, lo que provoca en Catherine un doble sufrimiento: el derivado de saber de la abundante vida sexual propia de su marido con mujeres más jóvenes y la de tener que respetarla, en reciprocidad al respeto que demanda para sí misma. Ver "Catherine Millet relata las infidelidades de su marido en "Celos"", *El País*. 18.10.2010.

En Resumen, en este capítulo hemos constatado cómo las escritoras, en general, muestran en su narrativa un posicionamiento crítico respecto a las figuras heterodesignadas. La figura de la mujer doméstica, buena esposa y madre amatísima, el ángel del hogar, se desmorona en la narrativa de Lucía Etxebarria, Almudena Grandes y Marie Darrieussecq, en tanto que otras escritoras optan por un resquebrajamiento del modelo más soterrado textualmente, como Enriqueta Antolín, Marina Mayoral o Annie Ernaux. En ocasiones, un débil cuestionamiento del modelo convive con otros personajes plenamente acomodaticios, como en las obras de Paule Constant o Soledad Puértolas, y también encontramos que se asume acriticamente esta figura, como en la novela *La amaba*, de Anna Gavalda. Es observable un mayor y más explícito cuestionamiento en las autoras españolas que en las francesas. Entre los autores, en general aparece invisibilizada esta figura, y cuando aparece, no conlleva ese cuestionamiento (salvo en *Plenilunio*, de Muñoz Molina). Además, es la única figura femenina que alcanza protagonismo en la narrativa de autoría masculina, como ocurre en *Aprender a terminar*, la novela de Mauvignier.

En cambio, la figura heterodesignada de las malas en su condición de seductoras, las mujeres fatales, incluso las “lolitas”, aparecen más profusamente en la narrativa de autores que en las de las autoras, con más desarrollo narrativo en los franceses. Encontramos personajes femeninos catalogados así desde una focalización masculina fundamentalmente en las novelas de Beigbeder y Houellebecq, y, entre los españoles, en Cercas. Un relato de Alberto Méndez con focalización múltiple permite contrastar la versión de la mujer inductora al mal que hace caer incluso a un religioso con otro punto de vista que presenta al religioso como acosador. Entre las autoras, esta figura sólo aparece en un relato de Marie Darrieussecq, bajo una perspectiva crítica; igualmente, aparece parodiada en otro relato de Almudena Grandes, en que la además disputa amorosa por el hombre lo gana no la seductora, sino la mujer culta.

Hemos comprobado asimismo diferencias sustantivas en el tratamiento del cuerpo y de la sexualidad, entre las autoras y los autores y entre la narrativa francesa y la española. Respecto al cuerpo, las autoras han reflejado cómo las mujeres han hecho hablar a sus cuerpos como lenguajes alternativos: así, desde desajustes corporales y desórdenes alimentarios han manifestado una respuesta a las agresiones sexuales o a una heterodesignación identitaria con la que no se identificaban. Lo hemos comprobado, de manera principal, analizando la novela *Biografía del hambre*, de Amélie Nothomb.

En cambio, la construcción desde el dualismo generizado que reduce a los hombres a su condición de seres pensantes, invisibilizando su componente corporal, es perceptible fundamentalmente en las novelas de Houellebecq. Sólo aparece la naturaleza corporal de los personajes masculinos en los autores, con alusiones a enfermedades imaginarias y/o simbólicas vinculadas a la pérdida de “hombría”, como en Carrère, Beigbeder, Mauvignier o Houellebecq, o como guarida del monstruo, de una

pulsión sexual dominadora y destructiva, como aparece también en los textos de Makine y Muñoz Molina. Especial relevancia para constatar la reducción simbólica de la hombría a lo fálico ha supuesto el adentramiento en el cuento “Los cuerpos transparentes” de Marina Mayoral.

En cuanto a la sexualidad, destacan el empoderamiento sexual de las protagonistas en los textos de Marina Mayoral, Almudena Grandes y Marie Darrieussecq, así como la búsqueda de la libertad sexual transgresora de Catherine Millet, en el contexto hegemónico narrativo que otorga preeminencia a la construcción de la sexualidad focalizada desde la masculinidad hegemónica tradicional y heteronormativa, que presupone una sexualidad femenina construida para satisfacer demandas masculinas (como en las novelas de Houellebecq o Beigbeder, por ejemplo). Apenas surgen representaciones de relaciones homosexuales u homoafectivas, que sólo aparecen, cuando lo hacen, en su versión de relaciones lésbicas, en la narrativa de las autoras (Darrieussecq, Angot, Etxebarria, Mayoral, Montero). En la de ellos, sólo hallamos significativos comentarios homófobos de Houellebecq. Observamos, por tanto, más versatilidad en el tratamiento narrativo de la sexualidad en el caso de las autoras, y más profusión en el de la literatura francesa, que se construye textualmente con invocaciones de intertextualidad o interdiscursividad. Como posiciones extremas, hallamos una visión más crítica de la sexualidad socialmente construida, y de la sujeción de la sexualidad femenina al deseo masculino entre autoras españolas como Etxebarria y Mayoral (y también, entre las francesas, en Darrieussecq), en tanto la elaboración textual más orientada a la satisfacción de la sexualidad masculina se encuentra en los escritores franceses Houellebecq y Beigbeder.

IDENTIDADES MASCULINAS Y ROLES DE GÉNERO: NORMATIVIDAD, CUESTIONAMIENTO, CONFLICTO Y VIOLENCIA

En sociedades occidentales actuales como la francesa y la española, la igualdad formal (legal) está lograda. Sin embargo, persisten formas de discriminación basadas en el sexo-género, cuyas raíces profundas se encuentran en la transmisión y permanencia del orden simbólico patriarcal mediante la eficacia de estereotipos y creencias de género, que determinan identidades y roles diferenciales para las personas en base a su sexo (Cobo, 1995), y asientan el estatus de género. Persisten a través de la influencia determinante en los patriarcados de consentimiento de las agencias socializadoras, entre ellas, la escuela, la familia y los grupos de iguales y, fundamentalmente en nuestros entornos socioculturales, los medios de comunicación y las manifestaciones culturales, entre ellas, las artísticas.

En este sentido, hoy está asumida la multifunción de la literatura como experiencia estética que confluye en la modificación de la subjetividad, cuyo análisis crítico puede servir tanto a la epistemología como a la construcción del sujeto (Zavala, 1993). Como «la bipolarización de la identidad sexuada resultaría en su mayor parte de un fuerte condicionamiento ejercido desde la infancia a través de mecanismos de internalización, imitación, coacción y recompensa» (Puleo, 2013), es posible desenrañar tales mecanismos y las prácticas sociales que conforman mediante el análisis crítico literario. Supone acometer actos de lectura ecofeministas que, transitando en el camino interpretativo iniciado, entre otras, por Simone de Beauvoir o Kate Millett, revele a través del análisis de los textos literarios tematizaciones que saquen a la luz las variantes ideológicas del patriarcado y los constituyentes de las identidades sexuadas en que se basan para establecer la jerarquía de los géneros.

Separar los componentes del sistema de sexo-género (identidades, roles, estatus) sólo es posible a efectos explicativos, por cuanto se encuentran confluyendo de manera particular en individuos concretos (Puleo, 2000a). Interesa para el análisis literario en este capítulo abordar la relación entre la construcción social de la masculinidad hegemónica tradicional y el mandato de género correlativo, a través de sus representaciones narrativas, así como explorar si emergen en los textos analizados otras formas de masculinidad más igualitarias, ya no basadas explícita o implícitamente en la afirmación de la supremacía masculina y la dominación hacia las mujeres. Interesa igualmente bucear en las respuestas que ofrecen las representaciones narrativas de la masculinidad hegemónica a la conflictividad de género, con el recurso a la violencia de género como fórmula extrema de dominación.

Si bien en un primer momento del feminismo académico, en la década de los setenta del siglo XX, los estudios sobre identidad de género se centraron en la construcción social de la feminidad (*Women's studies*), a partir de la década siguiente germinaron corrientes teóricas que comenzaron a bucear en la construcción social de la masculinidad (*Men's studies*) (Puleo, 2000a; Jociles, 2001, entre otros). Estos estudios propiciaron la desidentificación de la masculinidad con un único modelo de sujeto varón construido, el del varón patriarcal, así como la consiguiente exploración en los aspectos identitarios y normativos sobre los que se edifica esta masculinidad hegemónica tradicional, esta «mística de la masculinidad» (Miedziam, 1995), sin ignorar el carácter relacional implícito a las categorías de género, junto a otras manifestaciones de la masculinidad: las otras masculinidades.

El breve repaso a las ficciones literarias, mediante el acercamiento crítico literario basado en una deconstrucción ecofeminista que se realiza en este capítulo, va a permitir contrastar la hipótesis de la preeminencia narrativa de los arquetipos viriles en los que se apoya la masculinidad hegemónica, que reaparecen ininterrumpidamente en las obras, fundamentalmente en las de autoría masculina. También revela su coexistencia con versiones narrativas que integran cuestionamientos a constituyentes estereotípicos definitorios de esta masculinidad identitaria, así como en su imbricación en el mantenimiento o ruptura de roles de género en el tránsito al siglo XXI. De primordial interés resulta indagar en la visibilidad narrativa que vincula los componentes de la masculinidad tradicional con la violencia de género, bien explícitamente, desde la denuncia o la tolerancia, o bien implícitamente, en el subtexto, advirtiendo diferencias sustanciales entre las obras de autoría masculina y femenina.

5.1. La insoportable gravedad de la masculinidad hegemónica y la levedad de las otras masculinidades

Del carácter construido y variable culturalmente de las masculinidades dan cuenta, entre otros, los estudios pioneros de David Gilmore (*Manhood in the making:*

Cultural concepts of masculinity, 1990), Lynne Segal (*Show motion. Changing masculinities. Changing man*, 1990) o Raewyn Connell (*Masculinities*, 1995). Como han puesto de relieve los estudios sobre la masculinidad, principalmente los de enfoque constructivista, las masculinidades son el conjunto de «prácticas y representaciones sociales cuyo único punto en común es que tienden a justificar la dominación del hombre» (Jociles, 2001). Estos estudios han destacado como componente relacional, además, que tal situación de dominación conlleva el mantenimiento de unos beneficios (sociales, económicos, emocionales...) para los hombres respecto de las mujeres, lo que exige una normativa de género en la definición de identidades, roles, y papeles sociales permitidos/exigidos a cada sexo, las sanciones y castigos correspondientes a quienes los transgreden, tanto desde la perspectiva intragénero como intergénero. Y que origina conflictos materiales y simbólicos importantes, una de cuyas manifestaciones más lacerantes es la violencia de género.

Corresponde a Raewyn Connell (antes Robert William Connell, 1995) la tipologización de cuatro principales masculinidades, fruto del constructo social: hegemónica, subordinada, complaciente y marginal. La masculinidad hegemónica reproduce literalmente los estereotipos y creencias del imaginario patriarcal, es decir, responde a los arquetipos tradicionales de virilidad, resultando predominante y acrítica con los mandatos genéricos. Para Victoria Sau, el mito de la identidad viril es complementario del de la belleza femenina (Sau, 2000: 32). En ese proceso de hacerse socialmente un hombre cobran importancia «cuatro imperativos que conforman la masculinidad»: no tener nada de mujer; ser importante (ser un ganador); ser un hombre duro (ser fuerte y seguro); y ser agresivo, hasta la violencia inclusive (Brannon y David, 1976, cit. en Bonino, 2000: 48-49). Luis Bonino agrega un quinto imperativo: respetar la jerarquía y la norma (los códigos patriarcales de honor y lealtad jerárquica) (Bonino, 2000: 49).

En su artículo sobre las masculinidades, M^a José Jociles se hace eco de los arquetipos viriles planteados desde la sociobiología, de cierta base esencialista, por Thomas Moore: «el Rey (que representa el principio del orden o del poder), el Guerrero (que representa el principio de la actividad o de la agresividad), el Mago (principio del conocimiento) y el Amante (principio de la pasión y la conquista sexual)» (Moore, 1993, cit. en Jociles, 2001). Refiriéndose a los estudios del antropólogo francés Maurice Godelier (1982) sobre los ritos de iniciación de los guerreros, Alicia H. Puleo reflexiona sobre la vigencia del mito del guerrero y su conexión con la construcción de una masculinidad tradicional vertebrada en torno al poder, la fraternidad y la competencia, en base a procedimientos de la «tecnología del género» (Puleo, 2013).

Pierre Bourdieu escribía en 1990, en un estudio clásico sobre la dominación masculina: «Como a Prometeo, a los hombres se les ha atribuido la facultad simbólica de robar el fuego a los dioses. El guerrero que vence al enemigo, el donjuán que

seduce a las mujeres, el científico que doblega a la naturaleza, el técnico que la remodela o el *homus económico* que calcula cuándo ama y cuándo invierte, todos los arquetipos viriles suelen hacer hincapié en manifestaciones de un poder humano sobre algo» (Bourdieu, 1990). Puede verse cierta similitud entre tales propuestas: el guerrero; el amante o donjuán; el mago o el científico/técnico, y, por último, el rey, que en nuestro tiempo, dada la primacía del orden económico, aparece más en su versión contemporánea del *homus económico*.

La narrativa de autoría masculina analizada refleja estos arquetipos viriles, principalmente en su versión de recreación acrítica. Así, por ejemplo, encontramos la reivindicación del guerrero y su papel de héroe²⁷² en varios personajes principales de *Soldados* (Javier Cercas) y en *El testamento* (Andrei Makine)²⁷³, incluso de guerrero alternativo en el Destral de *Cenital* (Emilio Bueso), con cuestionamientos parciales de los imperativos de la masculinidad hegemónica en esta figura en *Ardor* (Antonio Muñoz Molina) o en *Los girasoles* (Alberto Méndez). Aparece el donjuán irredento en el Octave Parango de *Socorro* (Frédéric Beigbeder), y el Bruno de *Las partículas* (Michel Houellebecq). El paradigma de científico que domina a la naturaleza lo ejemplifican el Michel de *Las partículas* y otros personajes masculinos que aparecen subyugados por la ciencia y la técnica, como los houellebecquianos Jed Martin en *El mapa* o los Danieles clónicos en *La posibilidad*, las novelas de Michel Houellebecq. En cuanto al *homus económico* que calcula cuándo ama o cuándo invierte, un buen ejemplo narrativo los hallamos en el impostor Roland, recreado en *El adversario* (Emmanuel Carrère), que a la mentira y el fraude añade la estafa económica hacia sus familiares. Todos ellos, ejemplos narrativos de personajes que se construyen fundamentalmente en torno a los imperativos de la masculinidad mencionados (no ser o parecer mujeres ni homosexuales; ser importantes, tener éxito; ser tipos duros, ser audaces y arriesgarse, estar en el límite; respetar las jerarquías masculinas), afirmando su estatus de género.

Anclado en el carácter relacional del género, lo masculino se define, como se ha señalado, en negativo, como lo «no femenino» (Segal, 1990, cit. en Carabí, 2000: 19). Ese alejamiento constituye una marca narrativa muy presente en los personajes masculinos de los autores: la preocupación por afirmarse como hombres²⁷⁴, desmarcándose de las mujeres y de lo femenino, así como de los homosexuales, aparece

²⁷² El ideal del soldado, guerrero, valiente, conquistador, fuerte, competitivo, con códigos estrictos de honor, obediencia y hermandad, de lealtad a normas escritas y no escritas, respeto a la jerarquía, idealización de un heroísmo que legitima el uso de la violencia... constituye un pilar de creencias matrices de la masculinidad hegemónica tradicional (Bonino, 2000: 46-47).

²⁷³ «Y los soldados que salían de las torrecillas me fascinaban por su serena virilidad. Todos ellos se parecían, estaban tallados en la misma materia firme y sana (...). Su fuerza, el olor viril de sus cuerpos, sus guerreras polvorientas...» (*El testamento*, pp. 186-187).

²⁷⁴ La investigación académica empírica centrada en el estudio de las masculinidades, proveniente fundamentalmente del campo antropológico, ha desvelado que la construcción social de la masculinidad se

explicitada en los de Houellebecq y Beigbeder, así como en el personaje coral masculino que se vislumbra en *Ardor* (Antonio Muñoz Molina) y en *Soldados* (Javier Cercas).

Las teorías postfreudianas y sus posteriores desarrollos en los campos de la sociología, la psicología y la antropología que abundan en la indagación sobre la identidad masculina, coinciden en señalar que esta se construye, fundamentalmente, a partir de la separación psíquica y simbólica de la figura materna (Carabí, 2000, Jociles, 2001, entre otros). Considerando este mandato que pone en duda la hombría de quienes no son capaces de separarse de «las faldas» de la madre (metonimia patriarcal que lleva implícita espacios y prácticas culturales consideradas propias de las mujeres), puede entenderse la construcción narrativa de personajes en los que se ha liquidado narrativamente a las madres o se les ha adjudicado un papel maligno (Sau, 2000). En palabras de Elisabeth Badinter, «la novela masculina ha hecho de la madre un personaje castrador y mortífero, convirtiendo este tema en uno de los más explotados en la literatura contemporánea» (Badinter, 1992, cit. en Sau, 2000: 31). Así, transfiriendo a la crítica literaria el doble sentido expuesto en el discurso filosófico por Celia Amorós, «de sujeto salido de madre y de sujeto sin madre, inengendrado y generador absoluto de sentido» (Amorós, 1997: 231), no es extraño la aparición de personajes masculinos “desmadrados”, cuya cúspide en el *corpus* analizado se encuentra en los Danieles clónicos de *La posibilidad*, de Houellebecq. En contraposición, la cercanía a la madre (o la abuela como madre sustituta) puede ser un antídoto contra la internalización de los constituyentes más fuertes de la masculinidad patriarcal, como sucede con Andreï Makine en *El testamento*.

El cuestionamiento de estos arquetipos viriles también asoma en algunas obras de autoría masculina, como puede verse en los relatos de Alberto Méndez contenidos en *Los girasoles ciegos* y también en *Ardor guerrero*, de Muñoz Molina. Por ejemplo, de los protagonistas masculinos de *Los girasoles*, se dice que es una memoria de los derrotados (González García, 2009, citado en Palomares, 2012: 139). La derrota actúa como eje isotópico, en el sentido de Greimas, vertebra y sobresemantiza los cuatro relatos, desde su presencia en los títulos a la vivencia de los personajes que, más allá de su pertenencia o lealtad a la República o al alzamiento franquista, vivifican derrotas íntimas, vinculadas a la vida cotidiana, y, suponen, en aras de una elección ética personal, derrotas de alguno de los constituyentes de la masculinidad hegemónica.

En el primer relato de los cuatro que componen el libro de Méndez, (“Primera derrota, 1939, o Si el corazón pensara dejaría de latir”), el capitán Alegría desafía los códigos castrenses en varios momentos, como cuando se entrega, bajo el grito «¡Soy

erige sobre la negación: «Los varones aprenden antes lo que no deben hacer o ser para lograr la masculinidad que lo que deben hacer o ser. Hacer valer la identidad masculina es, ante todo, convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no se es bebé, que no se es homosexual y, principalmente, que no se es mujer» (Jociles, 2001).

un rendido!», al bando republicano el mismo día (1 de abril de 1939) en que se proclama la victoria franquista porque se siente «un espíritu metálico, que, abominando de nuestro enemigo, no quiere sentirse responsable de su derrota» (p. 22). Se da la paradoja de ser «un vencido por un vencido», alguien que se entrega al bando enemigo a sabiendas de que probablemente le costará la vida porque no quiere formar parte de la victoria. Un desapego por la victoria y por el ideal del soldado que refleja su aspecto («no había nada fiero ni castrense en su aspecto. Más bien parecía un pasante de notaría disfrazado de soldado», p. 16), y su inhibición ante las metas de heroicidad anejas al ideal del guerrero, ya que había pasado la contienda en labores administrativas de retaguardia, sin contacto con el colectivo masculino que conforma la tropa ni con el lado cruento de las guerras²⁷⁵. Es condenado a muerte por traidor y fusilado al amanecer, aunque sobrevive al fusilamiento (como el Sánchez Mazas de Cercas en *Soldados*) y al enterramiento colectivo, entregándose una segunda vez, en esta ocasión, a los suyos.

Y vuelve a reaparecer, como personaje secundario, en el tercer relato (“Tercera derrota, 1941, o El idioma de los muertos”). Este relato cuenta la estrategia de un prisionero, Juan Semra, que aprende a ganar tiempo en el interrogatorio de un tribunal militar al mencionar que coincidió en la cárcel con el hijo, posteriormente fusilado, del coronel que le interroga. Como en el mito de Sherezade²⁷⁶, con sus recuerdos parciales recuperaba para el coronel y su mujer algunos de los momentos supuestamente compartidos con el hijo asesinado, a quien adjudica falsamente altas cuotas de valor y heroicidad. En tanto se prolonga el interrogatorio, convive con otros condenados a muerte, entre ellos un chico de dieciséis años, Eugenio Paz, con quien entabla una relación fraterno-protectora, y con el capitán Alegría, que espera un nuevo fusilamiento, y que finalmente, se matará a sí mismo. El cruel fusilamiento del adolescente Eugenio revierte en Juan Sumra quien finalmente desafiará al tribunal militar contando la verdad del hijo renegado, ladrón, y cobarde, acelerando con ello su muerte.

En el cuarto relato (“Cuarta derrota, 1942, o Los girasoles ciegos”), Ricardo, el intelectual perseguido, es visto, principalmente a través de los ojos de su hijo Lorenzo («yo tenía un padre escondido en un armario», p. 112), una mirada que transita de la vergüenza al cariño y que le hace a veces odiarle, cuando lo compara con los otros padres del barrio. Por eso, fue su muerte, al salir del escondite para defender a su madre, lo le reconcilió con el padre y le reafirmó en el vínculo. Por otra parte, el

²⁷⁵ «Para él fue una guerra sin batallas, sin gestas ni enemigos, dedicada sólo a las arrobas de trigo, a los cuarterones de tabaco, a las prendas de vestir (...). Su guerra fue estibar, distribuir, ordenar, repartir y administrar todo lo preciso para que otros mataran, murieran y vencieran a un enemigo al que nunca vio de cerca» (*Los girasoles*, p. 21).

²⁷⁶ «Volvió a mentir, a inventarse historias y detalles heroicos que arrancaban la complacencia de aquellos labios incoloros y rígidos a los que nadie nunca hubiera atribuido la capacidad de besar. Pero, como a Sherezade, aquellas mentiras le estaban otorgando una noche más» (*Los girasoles*, p. 97).

diácono acosador ya se reconoce derrotado desde las primeras líneas de su confesión, y aunque responsabilice a Elena, la mujer de Ricardo y madre de Lorenzo, en tanto que mujer, descendiente de la Eva inductora al mal, una interpretación en clave de género deja al descubierto con que lo que ha visto socavado es su estatus de género.

En conjunto, los protagonistas masculinos de Méndez ofrecen perfiles de anti-héroe, de rechazo a la violencia, ejemplificando decisiones éticas que les sitúan en los márgenes de los imperativos de la masculinidad. Es anti-héroe el capitán que no quiere matar ni vencer (primer relato). Lo es el joven que subsiste escondido cuidando a un bebé, dependiendo de una vaca para subsistir, y que, finalmente, se deja morir (segundo relato). Y lo es el preso que miente adulando con una épica castrense los vencedores, y que finalmente, tras la pérdida del amigo, decide desvanecer esa fantasía, a sabiendas de que conlleva la muerte (tercer relato). También son anti-héroes el diácono que fracasa en su botín sexual pese a creerse superior moral, política y genéricamente; el hijo que se avergüenza de su padre porque pasa la guerra escondido en un armario, y el padre que se avergüenza de tener que esconderse y ser espectador pasivo del acoso que sufre su mujer, hasta que sale y se enfrenta, y con ello también, elige morir (cuarto relato).

Por su parte, *Ardor*, que narra las memorias del servicio militar de Antonio Muñoz Molina, es visto generalmente como una crítica al militarismo español y global (Echarri, 2003) en lo que efectivamente es un ejemplo de literatura centrada en un microuniverso masculino²⁷⁷. Esta socialización castrense que ejemplificaba en España el servicio militar obligatorio para los varones (“la mili”), vigente hasta noviembre de 2000, suponía un rito de iniciación y/o ratificación («la mili era un ritual de paso hacia una vida plena de varones adultos», p. 22), un bautismo social en la masculinidad hegemónica tradicional, ya que, como afirma Celia Amorós, al ser la virilidad una «idea-fantasma reguladora del comportamiento de los varones», debe ser refrendada por los iguales (Amorós, 1990). Aspectos que la narración autoficcional de Antonio Muñoz Molina pone de manifiesto: la pérdida temporal de cualquier signo de individualidad (nombre, apariencia, condición civil, opiniones...), para adentrarse en la jerarquía castrense en la que la obediencia ciega al mando superior es un imperativo; la uniformidad (en lo físico y en lo psicológico, lo que metafóricamente representan la cabeza rapada, el uniforme, la reducción a un número, a un grupo de “amontonaos” o “empanaos”...).

El protagonista de *Ardor* (el Muñoz Molina joven) cuestiona pilares de la masculinidad hegemónica, como el valor, por el conocimiento de la propia “cobardía infantil” y «la conciencia humillada de no ser fuerte ni temerario ni ágil» (p. 23). Como es propio en este microcosmos patriarcal, la inexistencia de mujeres no impide que

²⁷⁷ Reconocimiento que, además, desvela la voz narradora: «Los relatos de la mili tenían todo el misterio de la masculinidad adulta, y también su literatura tonta y chapucera, como de película barata o de conversación sobre mujeres en un bar...» (*Ardor*, p. 21). No olvidemos que toda la novela es un relato del servicio militar obligatorio (en expresión popular, “la mili”).

se construyan experiencias y expectativas en base a su relación hacia ellas y hacia los dos homosexuales identificados, que parecen estigmatizados²⁷⁸ (el “soplón” y el “enchufado”). A este respecto, señala Xavier Echarri, a pesar de la inexistencia de personajes femeninos²⁷⁹, «la mujer es omnipresente como la gran ausencia» (Echarri, 2003), por la necesidad de desmarcarse de lo femenino y de posicionarse identitariamente desde el prejuicio de supremacía masculina.

Los personajes masculinos trazados por las autoras suelen ser más pródigos en remover los constituyentes de la masculinidad. Además de su tratamiento narrativo de la figura del padre²⁸⁰, muy presente en las autoras estudiadas, sobresalen algunos personajes masculinos vistos en gran angular, desde la corta distancia y cubriendo muchas de sus complejidades en tanto que sujetos sometidos también a mandatos de género imposibles de cumplir. Un ejemplo de esta tendencia desmitificadora se puede observar en el personaje de Rudy Descas, protagonista de la segunda parte de *Tres mujeres*, de Marie NDiaye. Rudy, de cuarenta y tres años, pasa una jornada estresante en la que parece ir de fracaso en fracaso. Se encuentra deprimido y angustiado, en crisis. Acaba de mantener una discusión con su mujer, Fanta, en la que nuevamente ha dejado aflorar su recurso a la violencia, amenazándola con llevarse al hijo si ella le abandona. Fanta es «ante todo una intelectual... extraña, demasiado extraña quizá para él» (p. 94). Consciente de que consiguió que dejara su empleo de profesora de literatura para seguirle con mentiras, aunque ahora vive aislada, Rudy permanece obsesionado con ella, temeroso de perderla. Este día fatídico del relato Rudy llega tarde a su trabajo de vendedor de cocinas, y su jefe Manille le reprende. Rudy se ve como «una nulidad» en el espejo de Manille, y se descubre a sí mismo como «un hombre que había perdido su categoría» (p. 97), dando comienzo a una indagación íntima que conlleva un cuestionamiento de su masculinidad. Porque se siente cuestionado en su hombría, en su «honor de hombre y de padre y de marido y de hijo» (p. 103), por la mirada y el silencio de Fanta, y se cree legitimado a responder desde la ira, la violencia:

... ¿cuánto tiempo un hombre que lucha por la supervivencia de su honor de hombre y de padre y de marido y de hijo, un hombre que trata cada día de evitar que se venga abajo lo que ha construido, cuánto tiempo puede soportar ese hombre ser el blanco de unos reproches invariables, formulados o lanzados por la mirada de un ojo escrutador,

²⁷⁸ Para la ideología patriarcal que impone la masculinidad hegemónica tradicional, la homosexualidad es «considerada como antiespejo de la hombría» (Carabí, 2000: 16).

²⁷⁹ «...la novia a la que se llamaba por teléfono los fines de semana y a la que se escribían cartas laboriosas y sentimentales en hojas de papel rayado, las mujeres innominadas y desnudas que aparecían en las revistas pornográficas, las borracheras de cubata de ron, en alguna discoteca, en el curso de las cuales alguna chica carnosa y ardiente se daría el lote con uno de nosotros: esos eran los sueños del recluta...» (*Ardor*, p. 77).

²⁸⁰ Ver, en este capítulo, el epígrafe 5.1.4. Representaciones narrativas de la paternidad.

acerbo y despiadado...? (...). “Esta cólera familiar, ¿acaso no es todo cuanto me queda, no lo he perdido todo excepto ella? (*Tres mujeres*, pp. 103-104)

Emerge la figura de una madre castradora²⁸¹, de la que, incumpliendo el mandato de género, no se ha separado. Mientras, Rudy se compara con el ideal de masculinidad tradicional que encarna Manille y se siente amenazado, en su posesión de Fanta, por él:

Pero no podía dejar de admitir que Manille era, en su género provinciano más bien discreto, un empresario floreciente (...). Su seguridad viril pero sobria, casi elegante, contenida, esa particular dulzura que tenía, como alguien que puede permitírselo, pues nada le amenaza ni le asusta, podía aún, podía atraer de nuevo a una mujer desorientada, ociosa y herida, a una mujer perdida tal como era Fanta ahora (...). Puedo imaginarme, si fuera mujer, que cedería alegre y simplemente a la seducción poco complicada de un Manille. (*Tres mujeres*, p. 123)

El personaje de la madre de Rudy simboliza el papel de «las madres contra las mujeres» analizadas por Camille Lacoste-Dujardin (1993), tal como lo refleja Rudy²⁸². Como los estudios sobre las masculinidades refieren, la virilidad representa una prueba constante para los hombres, que sienten su masculinidad en peligro continuo, bajo sospecha permanente (Alsina y Borràs, 2000: 85). Y Rudy no deja de cuestionarse:

¿Se habría convertido, pues, en uno de esos hombres que las mujeres temen y que los otros hombres no respetan en absoluto, que desprecian incluso profundamente los seres que saben, como Manille, controlar su fuerza? De repente se sintió terriblemente desgraciado, cobarde, inútil. (*Tres mujeres*, p. 139)

La competencia implícita con Manille, a quien Rudy considera «la quintaesencia de la clase masculina» (p. 143), no finaliza en los celos, sino que se amplifican a su infancia, a la relación de ambos, cuando eran niños, con su madre²⁸³. Su madre

²⁸¹ «El pensamiento de mamá, de su rostro amargo y blanco, le mataba todo el placer» (*Tres mujeres*, p. 116).

²⁸² «...esa boquita malévola de ácido aliento que presumía de sacar a Rudy Descas de su inocencia, de su amorosa credulidad (...), que le conminaba a actuar y a rechazar con desprecio a una mujer semejante (...), esa mujercita que seguía hablando, que trataba aún de sumergirle bajo las bajezas y las pérdidas llamadas a su honor de macho» (*Tres mujeres*, pp. 124-125).

²⁸³ Rudy se sentía relegado, en su infancia, ante el cariño de su madre por un niño desconocido, que resulta ser Manille. «Los dos, mamá y Manille, habían compartido ese recuerdo secreto, a espaldas de Rudy (...). Que representaba exactamente el tipo de hijo que a mamá le hubiera gustado tener, Rudy no tenía ninguna duda al respecto» (*Tres mujeres*, p. 145).

manifiesta la preferencia afectiva por Manille, a quien ensalza en tanto a él le controla emocionalmente. Una situación que se transfiere incluso en el presente a la relación de la abuela con su propio hijo, lo que le hace alejarse definitivamente de ella.

5.1.1. *Socorro, perdón* (Frédéric Beigbeder): un ejemplo narrativo de “varón histérico”

Tomamos prestado el título del epígrafe del estudio sobre la historia de la misoginia de Esperanza Bosch, Victoria Ferrer y Margarita Gili. Como exponen estas autoras, lo que se considera “histérico” en las mujeres, y que en ellas contribuye a legitimar su inferioridad de estatus, forma parte del ideal moderno de hombre, del triunfador (Bosch, Ferrer, y Gili, 1999: 197 y ss). Pueden señalarse, siguiendo el citado estudio, características de la personalidad histérica, que encontramos en Octave como el histrionismo (con presencia de autodramatización, llamadas de atención, hiperactividad y excitación, labilidad emocional, exhibicionismo). Y, en cuanto a las relaciones interpersonales, falta de autenticidad, desconsideración, dependencia, chantajes emocionales, erotización de las relaciones, dificultades en las relaciones sexuales. En la revisión que hacen las autoras sobre la presencia de estos elementos en el caso de los hombres, destaca también la «lucha sin cuartel» del varón histérico con el paso del tiempo, su miedo a envejecer, y, por tanto, el culto al cuerpo; la sensación de velocidad como dominante de su vida, su justificación en base al éxito profesional; la inestabilidad emocional, revelada en sus aspectos de seductor, rompecorazones, y en las explosiones de ira, los estallidos emocionales; la frivolidad como armadura, como estrategia para evadir las responsabilidades. Destaca, en su relación con las mujeres, su trato descortés y su desapego, el interés en demostrarles a sus amigos que no está atrapado, prefiriendo la cantidad a la calidad... El chantaje emocional, con llamadas de atención teatrales, incluso desesperadas. Y en esa relación con las mujeres, a quienes concibe idealizadas o denigradas, humilladas o abandonadas, no tendrá reparos en legitimar o exculpar la violencia. Aspectos que encontramos personificados en Octave, el personaje central de *Socorro*, la novela de Frédéric Beigbeder.

Las confesiones de Octave, delirantes en ocasiones, histriónicas, frívolas, opinando sobre todo y especialmente sobre él (y en este caso con significativa benevolencia), permiten una revisión de importantes constituyentes de la normatividad de género en la construcción social de la masculinidad (Marqués, 1991): la separación y diferenciación de las mujeres, la confirmación de un estatus superior por ser varón, sus relaciones con ellas (sexualidad dominante, comercio y/o control sexual sobre ellas, deseos de dominio, transición permisiva a la violencia y a la explotación sexual...), el miedo latente a las mujeres, a quienes percibe como una amenaza a su virilidad («¿qué hay que hacer para seguir siendo viril en un mundo matriarcal?», p. 82), la consideración de que ser hombre es formar parte del grupo «todos los hom-

bres», el miedo a perder la hombría y dejar de formar parte del grupo de los poderosos, la espectacular “huida” hacia delante actuando con la fantasía de que tiene el control, que toma el poder, mediante una llamada de atención que desemboca en violencia sin control... El monólogo/confesión del personaje creado por Frédéric Beigbeder, Octave Parango, cargado de referencias masculinas, refleja una visión de la preeminencia y el control masculino en todos los órdenes sociales (religión, economía, política, cultura...), incluido el control sexual, y legitima la denominada consigna básica de la construcción de la masculinidad: ser varón es ser importante²⁸⁴ (Marqués, 1991).

Por las páginas de *Socorro* asoman una mayoría aplastante de referencias literarias, culturales o históricas a personas históricas y personajes masculinos, que sirven, como colegas o congéneres, de soporte explícito o implícito a Octave en sus disquisiciones, mientras que las referencias femeninas, muy minoritarias, quedan reducidas a las “visibles” en el orden patriarcal: las mujeres a quienes le une familia o (des)afecto, las jovencitas a las que convierte en amantes como “precio” colateral de sus expectativas profesionales; las santas o vírgenes religiosas; y la masa («el rebaño») de mujeres que constituyen la base de su trabajo como “cazatalentos” de pasarela. En cambio, compárese con una breve muestra de las apariciones masculinas: literatos rusos (Dostoievski, Turguéniev, Bulgàkov, Pushkin, Pasternak, Solzhenitsyn, Chejov, Gorki, Tolstoi...); literatos contemporáneos (Nabokov, Jean Cocteau, René Benjamín, Philip Roth, Tennessee Williams, Joyce, Baudelaire...); mitos y escenarios míticos literarios (Don Juan, Casanova, Ulises, *El infierno* de Dante, *El idiota* de Dostoievski, el *Oneguín* de Pushkin...); músicos (Stravinsky); fotógrafos (David Hamilton, Ferry Richardson...); pintores (Degas, Picasso, Klimt, Renoir...); premios Nóbel (Sajarov); filósofos (Marx, Bergson, Tomás Moro, Platón, Kant...); millonarios (Jodorkovsky); dictadores (Stalin, Franco, Mussolini, Hitler...); cantantes (Michael Jackson, Jim Morrison, Pete Doherty, Elvis Presley...); cineastas (Truffaut, Jacques Demy,...), además la jerarquía eclesiástica católica y ortodoxa (Dios, Papas, sacerdotes, santos...), pasajes y personajes de la Biblia, etc. Son referencias que respaldan el «modelo-imagen del varón», desde la configuración de una masculinidad hegemónica tradicional que refuerza la identidad y estatus de género del protagonista, a la vez que contribuyen a trazar un imaginario fragmentario e icónico de la modernidad occidental, bajo el envoltorio sesgo patriarcal.

En este epígrafe nos interesa explorar algunos de los componentes de la identidad masculina citados, que permiten constatar cómo quedan ejemplificadas las actitudes misóginas de este varón “histórico”, que socialmente representa el éxito social, con poder y prestigio. Y ello, en relación con una recreación de sobredimensionada

²⁸⁴ «Ser varón, en la sociedad patriarcal, es ser importante. Esta importancia se presenta con un doble sentido: por una parte, muy evidente, ser varón es ser importante porque las mujeres no son importantes; en otro aspecto, ser varón es ser importante, ya que todo lo importante es definido como masculino». (Marqués, 1991: 50).

interdiscursividad que conecta de forma interrelacionada y acumulativa tres grandes mitos literarios universales, muy sugerentes para una lectura crítica feminista: Don Juan, Edipo y Lolita, con predominio de este último.

Con el personaje, ya arquetípico, de Don Juan, se representa al prototipo de seductor irreverente, burlador, libertino y osado que colecciona conquistas femeninas, imposibilitado para una unión duradera. Personaje dado a conocer en la literatura española por Tirso de Molina con *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), según buena parte de la crítica académica, parece contar con precedentes literarios (*El infamador*, de Juan de la Cierva; el *Hércules de Ocaña*, de Luis Vélez de Guevara; o *Tan largo me lo fiais*, atribuida a Andrés de Claramonte), aunque ciertamente la figura del fanfarrón ya estaba presente en expresiones de la literatura popular española, como los romances²⁸⁵.

Edipo es el mito en el que se articula el tabú del incesto: es el nombre de un rey mítico de Tebas cuyo destino trágico le llevó a matar a su propio padre y a casarse con su madre, sin saber que se trataba de sus progenitores, atrayendo sobre sí y los suyos la destrucción y la desgracia. Aunque la referencia más antigua del mito de Edipo se encuentra en *La Odisea*, fue Sófocles quien desarrolló el tema de Edipo y sus descendientes en tres obras, *Edipo Rey* (hacia 430 a.C.), *Edipo en Colono* (406 a.C.) y *Antígona* (442 a.C.)²⁸⁶.

²⁸⁵ Personaje y peripecia ampliamente reelaboradas, destacamos la versión para la literatura francesa en el don Juan de Molière (*Don Juan ou le festin de Pierre*, 1665) y su trasunto en el vizconde de Valmont de *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos (*Les liaisons dangereuses*, 1782). También son destacables la ópera de Mozart (*Don Giovanni*, 1787), a partir del libreto de Lorenzo da Ponte, y la traslación a la literatura inglesa romántica a partir del *Don Juan* inacabado de Lord Byron (hacia 1820). En el ámbito hispano, sobresale el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844), sin que haya significado el agotamiento de un arquetipo de amplio rendimiento interdiscursivo que es reelaborado periódicamente por grandes escritores en novela, teatro y poesía (Espronceda, Azorín, Unamuno, Torrente Ballester, Saramago...) y con un alto rendimiento cinematográfico (Ingmar Bergman, Gonzalo Suárez, Jim Jarmusch...). Igualmente, la dimensión caracterológica del personaje (donjuanismo) ha sido muy estudiada y reinterpretada, entendiéndose que simboliza, por ejemplo, la figura del rebelde, libertario y transgresor (el romántico por excelencia), el seductor patológico incapaz de establecer lazos afectivos con sus conquistas, el homosexual que se esconde tras la tapadera de conquistas compulsivas, etc. En castellano, por "donjuanismo" se entiende, según el DRAE, "el conjunto de caracteres y cualidades propias de don Juan Tenorio, personaje de varias obras de ficción".

²⁸⁶ El personaje de Edipo, uno de los mitos que vertebran la ficción occidental, ha sido recreado en teatro, novela y poesía por, entre otros autores, Séneca, Esquilo, Voltaire, André Gide, Jean Cocteau... Ha sido recreado en óperas como las de Sacchini, Leoncavallo, Stravinsky o Enescu, y ha sido versionado en el cine en diversas ocasiones, entre las que sobresale en *Edipo re* de Pier Paolo Pasolini (Italia, 1967). El destino trágico de Edipo, su matrimonio involuntario con su madre y la muerte al padre inspiró a Sigmund Freud su teoría del «complejo de Edipo», formulada en *La interpretación de los sueños* (1900), con la que se refiere al agregado complejo de emociones y sentimientos infantiles caracterizados por la presencia simultánea y ambivalente de deseos amorosos y hostiles hacia ambos progenitores. En términos generales, Freud define el «complejo de Edipo» como el deseo inconsciente de mantener una relación sexual (incestuosa) con el progenitor del sexo opuesto y de eliminar al padre del mismo sexo (parricidio).

El Octave de *Socorro* (como el Cercas narrador de *Soldados*, como Michel y Bruno en *Las partículas*) vive el paso a los cuarenta como una crisis de hombre maduro que ha de afrontar la pérdida de la juventud y se aferra a estratagemas que le hagan parecer y sentirse joven:

Envejezco en un mundo donde está prohibido envejecer. Me disfrazo de joven: camisas negras agujereadas... (...). No uso desodorante, porque apestar hace joven (...). Cada mañana lloro al arrancarme las canas que me salen en el cráneo, las orejas y los orificios nasales (...). Pruebo todas las nuevas cremas ansiedad como un viejo travestido (...). Antes de llevar a una chica a casa, tomo siempre una viagra 100 a escondidas para asegurarme los tres o cuatro polvos, como si tuviera veinte años menos... (*Socorro*, pp. 39-41)

En su caso, el temor a envejecer es acuciante porque en el universo profesional en que se mueve (la publicidad, la moda, las pasarelas de lujo) la imagen lo es todo. Esta crisis de identidad de Octave va emergiendo textualmente de manera progresiva, en ese monólogo que dirige, en distintos momentos, a manera de confesión, a un sacerdote ruso. Este es un interlocutor narrativamente invisible, un narratorio explícito, que escucha pasivamente, de quien sólo conocemos sus escasas palabras cuando las repite, como en eco, el propio Octave²⁸⁷. En realidad, este sacerdote tiene en general un papel pasivo, casi de mero sujeto de la enunciación, recordando el «Vuesa Merced» de la literatura picaresca. Es un mero y paciente receptor de las diatribas y rememoraciones de Octave, a quien ofrece algún apoyo fáctico de soporte que facilita el fluir de las palabras y pensamientos de Octave. Y, sin embargo, el personaje del sacerdote es crucial en el transcurso del relato, en dos momentos clave: cuando sabemos a través de Octave que le ha proporcionado el contacto para que localice a Lena, presentándola únicamente como una bella joven rusa aspirante a modelo, y cuando, al final, sabemos también por Octave que le acaba de descubrir, en un episodio suprimido o elíptico puesto que sucede fuera de la narración, que él (Octave) es el padre de la joven. Incluso esos momentos clave se viven narrativamente en diferido, a través del impacto que sus palabras tienen en Octave.

Con posterioridad, esta formulación ha recibido objeciones, críticas y revisiones desde diversas posiciones del psicoanálisis (Lacan, Melanie Klien, Erich Fromm) y otras disciplinas, como la antropología (Malinowski).

²⁸⁷ Un planteamiento narrativo que encontramos en otras obras, por ejemplo, en *Los otros son más felices*, de Laura Freixas (2011). La protagonista mantiene un aparente diálogo con una interlocutora en el que únicamente se oye su discurso, a manera de monólogo; los mínimos pronunciamientos de la interlocutora, prácticamente de mera función fáctica, aparecen cuando se hace eco en sus palabras la protagonista, como sucede en *Socorro*. En cuanto a la fórmula de confesión exculpatoria, tiene largo recorrido literario: *El lazarrillo de Tormes*, o *La familia de Pascual Duarte*, de C. J. Cela, por citar dos obras literarias españolas. Esta estratagema narrativa aparece también en el relato “Los girasoles ciegos” de Alberto Méndez.

La crisis se ha desatado en Octave, tal como le relata al sacerdote, por un agotamiento en su papel de insaciable donjuán²⁸⁸: Considera la conquista, la seducción, como la «esencia de la hombría», en la que se halla el elixir de la eterna juventud, según el modelo de don Juan y Casanova: «Un buen modo de conservarse joven es ser pueril. Para ello, basta con amar a las mujeres que no tienes y desprenderte de las que tienes» (p. 108). Octave se ha decantado por las jovencísimas. En parte, porque percibe a las mujeres maduras como amenazantes, en parte, porque a las púberes las puede manipular con más facilidad. Octave, que describe a las jovencitas como animalillos, sirviéndose del antiguo recurso de animalizar a las mujeres como estrategia de dominación, refuerza su estatus de género al manejar a las jóvenes aspirantes a modelos, al crearles expectativas. Dueño de esos deseos, tiene el poder de hacer que sus sueños se cumplan; como señor de la casa, ellas, sus esclavas, le deberían obediencia, prerrogativa genérica que el patriarcado le prometió:

Me aliviaba encontrar niñas más obedientes que en mi país natal, bellezas que no me iban a castrar enseguida. ¿Es un azar que en inglés esclava se diga *slave*? A decir verdad, me había olvidado que existían mujeres que podían ser magníficas sin emascular a los hombres. Descubría la condición masculina de antes de la condición femenina. Probablemente existió una época en que todas las mujeres bajaban los ojos como pequeñas rusas... (*Socorro*, p. 91)

Porque, en realidad, Octave teme ser “castrado” por las mujeres adultas. Emerge de nuevo el ancestral mito masculino del miedo a la «vagina *dentata*»²⁸⁹. Octave siente que su sexualidad está en peligro con las mujeres maduras, a quienes considera controladoras, dominantes y castradoras, puesto que le “prohíben” sus conquistas. Y

²⁸⁸ Muchas son también las concomitancias con el mito de Don Juan: su interés por buscar nuevas mujeres para seducirlas y dejarlas (“Kleenex”, de “usar y tirar”), en especial cada vez más puras (o más jóvenes), sus desafíos transgresores a lo establecido, a las normas (religiosas, sociales...), y la presencia de un elemento de mediación con el “más allá”.

²⁸⁹ Mito antiguo y recurrente que, bajo esa denominación metonímica y metafórica, revela el miedo masculino a la castración a manos de una mujer sexualmente activa (provistas de vagina con dientes). Se relaciona principalmente con la demonización del cuerpo femenino y de la sexualidad que tuvo en la Baja Edad Media uno de los momentos álgidos en Occidente. Yolanda Beteta, respecto a la misoginia de la Baja Edad Media, explica que «el miedo androcéntrico a la capacidad “castradora” de las mujeres se erige como uno de los miedos primarios del imaginario patriarcal. La simbología de las mujeres como castradoras de la masculinidad y la percepción de la feminidad como una negación y mutilación de la virilidad despertó al mismo tiempo el deseo y el temor masculino hacia la sexualidad de las mujeres. El deseo de ser poseídos por mujeres sexualmente activas y el temor a ver mermada su masculinidad –mito de la vagina *dentata*– impulsa una redefinición de la sexualidad femenina que bascula entre ambas pulsiones primarias, el deseo hacia lo femenino y el temor hacia la sexualidad castradora» (Beteta Martín, 2011). Como expresión de ese temor inconsciente resultó una simbología muy inspiradora en las manifestaciones artísticas del surrealismo.

la tendencia a la infidelidad forma parte de la virilidad programada genéticamente («la esencia de la hombría»), según lo considera:

Mi vida amorosa repetía siempre el mismo ciclo: iba a una fiesta, conocía a una mujer maravillosa, extraordinaria, deslumbrante, le declaraba mi ardor hasta que ella se enamoraba de mí, nos íbamos a vivir juntos y sobre mí caían prohibiciones de salir y broncas de una paranoica que se tragaba antidepresivos y somníferos. (...). Así que yo no sólo no era libre, no sólo debía sacrificar mis deseos, reprimir mi libido de hombre genéticamente programado para multiplicar las conquistas, contener mi virilidad: en una palabra, matar al animal que me constituía, sino que además era un rompecorazones múltiple que destruía a las mujeres sensibles... (*Socorro*, pp. 103-104)

Un círculo de temor-atracción que fundamenta la misoginia, única (y defensiva) respuesta desde la virilidad, según su entender, para protegerse de la “venganza” de las mujeres por siglos de dominación masculina:

...pero lo cierto es que tenía miedo de las mujeres y de su poder creciente. Temía que me rehuyeran o, peor todavía, que me aceptasen (...). Las quería a todas y las odiaba o cruzarse conmigo y no volverse. En cuanto me decían sí, trataba de quitármelas de encima, y si me decían no, me encaprichaba. Las mujeres me asfixiaban tanto con su presencia como con su ausencia. ¿Las detestaba, quizás? Las mujeres tenían buenos motivos para odiar a los hombres desde hacía milenios. Para vengarse de siglos de dominación masculina querían nuestra desdicha, querían domarnos, domesticarnos, negarnos, secuestrarnos. ¡Empezaban por castrarnos y después se quejaban de que no las follábamos! Nos daban la vida y después no paraban de hacérsela imposible. Quizá a la larga su odio se convirtió en recíproco: los hombres guardaban rencor a las mujeres por no perdonarles nada. Ya se lo he dicho: era la guerra (...). Todos los hombres van a volverse misóginos, y luego gays. (*Socorro*, pp. 108-109)

He ahí el dilema: misoginia u homosexualidad, la tan temida homosexualidad, que debe desmentirse por la compulsión de las conquistas, pero que permanece como una amenaza acechante a la virilidad de los hombres («No creo que yo sea un homosexual rechazado...»), desafiados constantemente por la consigna «demuestra que eres un hombre» (Badinter 1993, Gilmore 1994, cit. en Jociles, 2001). El don Juan oculto emerge en Octave como un ser incomprendido. Y sobre su necesidad donjuanesca de conquistar mujeres, reconoce: «Las mujeres son mi sacerdocio. Quiero conquistarlas como a un continente» (p. 31), confesión que recuerda a la declaración, entre blasfema y retórica del amor cortés, que exclama Calisto («Melibeo soy y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo») en el Acto I de *La Celestina*.

Para ellos (los seguidores de la masculinidad hegemónica) un hombre es, en cierto sentido, todos los hombres, ya que lleva consigo la presión de dejar en buen lugar el pabellón de la hombría, es decir, la presión de la normatividad de género.

Cuando sales con una mujer muy hermosa, siempre hacen el amor más de dos. Todos los demás chicos que están locos por ella están también en el cuarto cuando la ven desvestirse... (...). Yo les oía murmurar: “Vamos, Octave, tómala por nosotros. Házselo por todos los que no se lo haremos nunca. En nuestro nombre”. Sí, yo hacía el amor a las mujeres pensando en los hombres. (*Socorro*, p. 202)

5.1.2. *El adversario* (Emmanuel Carrère): Impostura y expectativas masculinas

El horrendo crimen de Jean-Claude Romand²⁹⁰ estremeció a la sociedad francesa en 1993. Pero, aún más, la opinión pública quedó conmocionada al descubrirse su impostura de casi veinte años, fingiendo ser y hacer algo que ni era ni hacía. Este episodio de la Francia negra, o más bien, este personaje con un lado oculto y monstruoso, el impostor, atrajo a Carrère lo suficiente como para abandonar la ficción novelesca y adentrarse por un nuevo género, híbrido de indagación periodística y autoficción, que denominó “no ficción”²⁹¹. La lectura crítica que aquí proponemos desborda los caminos interpretativos delineados por el autor/narrador y el lector implícito de la obra para ofrecer una lectura en clave de género, al identificar los cimientos de la impostura de Romand como constituyentes de la masculinidad hegemónica tradicional, ofreciendo la hipótesis de que su horrendo y múltiple crimen es, en realidad, un acto más de la frecuentemente invisibilizada violencia de género.

En *El adversario* el personaje narrador es el propio escritor, Carrère, quien comienza estableciendo paralelismos y similitudes entre él mismo y el asesino:

La mañana del sábado 9 de enero de 1993, mientras Jean-Claude Romand mataba a su mujer y a sus hijos, yo asistía con los míos a una reunión pedagógica en la escuela de Gabriel, nuestro hijo primogénito. Gabriel tenía entonces cinco años, la edad de Antoine Romand. Luego fuimos a comer con mis padres, y Romand a casa de los suyos, a los que mató después de la comida. (*El adversario*, p. 7)

²⁹⁰ Jean-Claude Romand (1954) es un ciudadano francés que en 1993 asesinó a su mujer Florence, a su hija Caroline de 7 años y a su hijo Antoine de 5, a sus padres y a su perro, asesinato que conmovió a Francia, mucho más tras saberse que durante dieciocho años había fingido su vida y estatus profesional. Se hacía pasar por investigador médico de la Organización Mundial de la Salud, cuando en realidad no había terminado sus estudios de medicina (no había pasado del segundo curso) y no tenía empleo, obteniendo el dinero necesario para su fingimiento de fraudes financieros a sus propios familiares. Fue condenado en 1996 a cadena perpetua, con un cumplimiento de condena de al menos 22 años.

²⁹¹ Refiere Carrère en una entrevista: «Cuando empecé a trabajar en la historia de Romand me planteé si debía escribir una novela o un libro de no ficción (...). Empecé a escribirlo como no ficción y en primera persona, cosas que para mí curiosamente están muy relacionadas. Una primera persona en la que, por supuesto, yo no soy el héroe o el protagonista –eso solo ocurrió en *Una novela rusa*–, sino el testigo, el narrador, quien cuenta la historia y cuenta a su vez cómo se ve afectado por esa historia» (“Contra la imaginación. Entrevista a Emmanuel Carrère”, Diego Salazar, Mayo 2012).

Paralelismos que mantendrá de manera recurrente, estableciendo explícita o implícitamente coincidencias entre escritor, impostor, y grupo de iguales (sus amigos, la «buena gente» de su vecindad). El hilo narrativo es la mirada masculina, prácticamente dominante: el escritor-narrador, el amigo Luc Admiral, el abogado de Romand, el cura en el entierro de los padres, el abogado Abad, el fiscal...

El primer relato de los hechos lo ofrece Carrère focalizado a través del amigo Luc, ejemplo de fraternidad masculina, cuya primera impresión es de hermandad en tanto que “iguales” (Amorós, 1995). Hombres honrados, formales, modélicos esposos y padres de familia, Luc se refiere a Romand por su nombre de pila, dada la cercanía. Son amigos-espejo²⁹², en lo familiar y en lo profesional. Impresionado por la magnitud de la tragedia familiar de los Romand, Luc, Cécile y sus hijos rezan «para que Jean-Claude no recobre el conocimiento» (p. 11), para protegerle del sufrimiento. Luego se entera que habían muerto antes del incendio. «Asesinados. Los Romand habían sido asesinados. La palabra despertaba en la cabeza de Luc un eco atónito» (p. 12). Se empieza a descubrir la mentira profesional de Jean-Claude: fruto de la investigación policial, se descubre que no trabaja para la OMS en Ginebra. La sensación de incredulidad se instala de tal forma en Luc que cree que está sufriendo una pesadilla, que luego podrá contar al propio Jean-Claude.

Y emerge el miedo al “doble” como un vértigo acechante que le hace ver lo frágil de una identidad (masculina) escurridiza, capaz de romperse o desdoblarse, convirtiéndose en figurantes fantasmas que muestren su condición de ficción identitaria:

A Luc se le pasó por la cabeza la idea (...), de que en ese sueño Jean-Claude interpreta un papel de doble, y de que afloraban a la luz temores que él experimentaba respecto a sí mismo: miedo de perder a los suyos, pero también de perderse él mismo, de descubrir que detrás de la fachada social no había nada. (*El adversario*, p. 13)

Finalmente Romand es desenmascarado, encuentran en el coche una nota suya indirectamente inculpatoria. Luc se rinde a la evidencia de la falsedad de la vida pública de Romand («todo lo que se creía saber de su carrera y de su actividad profesional era una engañifa», p. 13). A punto de resquebrajarse el pacto de confianza derivado de la fraternidad, finalmente se impone lo aplastante de las pruebas forenses, dando paso al «duelo de confianza», duelo que socializan con grupos de amigos, con quienes elucubran acerca de su identidad y rol social.

²⁹² «Un amigo, un verdadero amigo, es también un testigo, alguien cuya mirada permite evaluar mejor la propia vida, y desde hacía veinte años, sin desmayo ni grandes palabras, ambos habían cumplido esa función recíproca» (*El adversario*, pp.10-11).

La nota dejada en el coche por Romand constituye una muestra de la coartada esgrimida por el agresor para legitimar su crimen atribuyéndolo a la locura o al accidente y dotar así de invisibilidad un acto extremo y múltiple de violencia de género. Escribe Romand: «Un accidente banal, una injusticia, pueden provocar la locura. Perdón, Corinne, perdón amigos míos, perdón a la buena gente de la junta escolar de Saint-Vincent que quería romperme la cara» (p. 17). Obsérvese como pide perdón a su amante y a la “buena gente”, por actos menores, y no a sus víctimas, forzando así la búsqueda de una relación causa-efecto que le exima en todo o parte de responsabilidad. La «buena gente», Luc y demás, no encuentran relación entre un riña menor de la junta escolar y la masacre de una familia, «y sin embargo tenía que haber una relación» (p. 17).

A ojos de la opinión pública se abre camino la teoría del «crimen pasional» (p. 18), como tantas veces ocurre en los asesinatos de violencia de género. También comienza a descubrirse el hilo de mentiras tejido por Romand, y la estafa, a Corinne y a un buen número de familiares de la familia de Florence y del propio Jean-Claude. Se sospecha de que haya matado también a su suegro. Luc y familia, en sus conversaciones, ya no pueden ni nombrarle. A los tres días, conocen que Romand sobrevivirá. Tiene lugar el entierro de las víctimas, entre la vergüenza de los familiares de Romand.

En el periódico local sale una foto de Romand niño, con un pie de página que resume el alcance de la tragedia para sus congéneres: «¿Quién hubiese creído que el muchacho ejemplar llegaría a ser un monstruo?» (pp. 21-22). Y lo que no se explican si no es recurriendo a claves de maldad²⁹³. Pero puede explicarse en clave de género. Las altas expectativas que conlleva el mandato de género respecto a la masculinidad, su afirmación en un campo altamente competitivo como es el profesional, la dimensión pública a veces difícil o imposible de cumplir, puede empujar a algunos hombres a compensar esa frustración mediante el reforzamiento del estatus de género, y, cuando siente este rango amenazado, puede ejercer violencia (violencia de género). En el caso de Romand, a través de la reconstrucción narrativa de los hechos realizada por Carrère, la impostura se cimenta en la dimensión profesional: al aspirar a encarnar el prototipo de triunfador, Romand fabula una carrera profesional inexistente, y, ante la amenaza de que su mujer lo descubra inminentemente, decide matarla (a ella y a cuanto le recuerda la dimensión familiar: su hija, su hijo, su madre, su padre y el perro), como salida desesperada para prolongar algo más el estatus de género.

El relato avanza centrado en el propio Carrère, quien intercala su relación empática con Romand, que sigue en coma. Carrère decide escribir sobre «el caso Romand» (p. 27), porque le interesa él, el agresor, el asesino impostor. En agosto le

²⁹³ El cura, en el entierro de los padres: imagina la visión final que deberían haber tenido en el momento de su muerte: «Deberían haber visto a Dios y en su lugar habían visto, adoptando los rasgos de su hijo bienamado, a aquel a quien la Biblia llama Satán, es decir, el adversario» (*El adversario* p. 22).

escribe una carta, haciéndole partícipe de su proyecto de libro, escrita desde la complicidad emocional, en la que se compadece del agresor, absolviéndole de sus actos al interpretarle como «un hombre empujado hasta el fondo por fuerzas que le superan», arrastrado por «fuerzas terribles», lo que le da cobertura ética²⁹⁴.

Romand no le responde. En ese paréntesis temporal de dos años, Carrère escribe otro libro, con similitudes con este suceso, sobre «un padre asesino que vagaba solo por la nieve» (p. 30), titulado *Una semana en la nieve*. Dos años después, Romand responde a la carta, aferrándose a la actitud exculpatoria expuesta en su día por Carrère. Romand le responde con el mismo tono “caballeresco” que él había empleado, parecen situarse en una relación entre iguales. Un Carrère ambivalente retoma la idea del libro. Se cartean. Carrère se esfuerza en no aparecer con ventaja respecto a él, por eso escribe a mano, para que estén «en igualdad de condiciones»:

Mi obsesión respecto a la desigualdad de nuestra situación, el miedo a herirle exhibiendo mi suerte de hombre libre, de marido y padre de familia feliz, de escritor estimado, la culpabilidad de no ser yo culpable, todo esto confirió a mis cartas ese tono casi obsequioso cuyo eco él reprodujo fielmente. (*El adversario*, p. 32)

Romand solo le escribe evasivas en las que prima su interés narcisista por darse a sí mismo respuestas:

No desgranaba recuerdos, tan solo hacía alusiones lejanas y abstractas a la “tragedia” y ninguna referencia a las que habían sido sus víctimas, pero de buena gana se extendía hablando de su propio sufrimiento, su duelo imposible... (*El adversario*, p. 33)

Carrère reconstruye los itinerarios de Romand, se acerca a los escenarios, a veces con escrúpulos, a veces con una comprensión comprometida:

Sentía piedad, una simpatía dolorosa al recorrer las huellas de aquel hombre que erraba sin rumbo, año tras año, replegado sobre su absurdo secreto, que no podía revelar a nadie y que nadie debía conocer so pena de muerte (...). Y me veía elegido (sé que enfatizo, pero no veo la manera de decirlo con otras palabras) por aquella historia atroz, en sintonía con el hombre que había hecho aquello. Tenía miedo. Miedo y vergüenza. Vergüenza ante mis hijos porque su padre escribiese sobre aquello. (*El adversario*, p. 36)

²⁹⁴ Lo que puede observarse, por ejemplo, en el siguiente párrafo de la carta de Carrère a Romand: «Lo que usted ha hecho no es, a mi entender, la obra de un criminal ordinario, ni tampoco la de un loco, sino la de un hombre empujado hasta el fondo por fuerzas que le superan, y son esas fuerzas terribles las que yo desearía mostrar en acción. Sea cual sea su reacción a esta carta, le deseo, señor, mucho valor y le ruego que crea en mi muy profunda compasión» (*El adversario*, p. 29).

Comienza el juicio, Romand autoriza presencia de fotografías, tiene a su lado al escritor, y con él, asegurada la difusión de su versión²⁹⁵. Una versión, sino cómplice, sí exculpatoria parcialmente, según parece anticipar la descripción que hace Carrère de su hombre de «voz blanca», contraponiéndose a la de “diablo” y “monstruo” que ofrecen los medios. Se revisan los antecedentes familiares y la infancia de Romand, que es reinterpretada por Carrère: hijo único de madre enfermiza y padre sobreprotector, es el prototipo de hijo formal, bueno, modélico:

...los vecinos, los primos, los maestros se acuerdan de un niño formal, tranquilo y bueno, que algunos se ven entados de describir como demasiado formal, demasiado tranquilo, demasiado bueno (...). Un hijo único, quizás un poco mimado. Un niño que no hacía nunca travesuras... (*El adversario*, p. 40)

El hijo modélico cuenta su versión: toma como referente de su conducta al padre, aprende de él que la mentira puede ser una cobertura de protección. Adolescente solitario que tiene como único confidente a su perro, ante quien se muestra como es en realidad y no como los demás esperan que sea, recreando el momento de su biografía en que se sentaron las bases de su impostura. El perro simboliza su “yo” real, oculto a los demás:

Al pensar en el perro me he acordado de secretos de mi infancia, secretos duros de sobrellevar... Quizá sea indecente hablar de los sufrimientos de mi infancia... No podía expresarlos porque mis padres no hubiesen comprendido, les habría decepcionado... Yo no metía entonces, pero nunca revelaba el fondo de mis emociones, menos a mi perro (...). Seguramente habrían estado dispuestos a escucharme, Florence también me habría escuchado, pero no supe hablar... y cuando estás cogido en ese engranaje de no querer defraudar, la primera mentira llama a la siguiente y es así toda la vida...”. (*El adversario*, p. 44)

Un perro que su padre mató a tiros. En el liceo tampoco destaca por la previsible afirmación de la masculinidad, lo que le hace inventarse una amiga imaginaria, una enfermedad y un itinerario de estudios falso. Los cimientos de la impostura como alternativa al incumplimiento de las expectativas que conlleva la afirmación de la masculinidad tradicional se elevan.

A pesar de su manifestado amor por el bosque y de las expectativas familiares en que continuase el trabajado de maderero de su padre, opta por la Medicina. ¿Por

²⁹⁵ Carrère es consciente que su cercanía a Romand le coloca en una situación de parcialidad, que le aleja de familiares como la madre de Florence: «Yo no le había escrito a ella ni los suyos, sino al hombre que había destruido sus vidas. A él creía yo deberle atención porque, al querer relatar esta historia, yo la consideraba suya. Yo almorzaba con su abogado. Estaba en el otro bando» (*El adversario*, p. 38)

qué elige medicina si no tiene vocación? A lo mejor como estrategia para estar cerca de su prima lejana Florence, conjetura Carrère. Carrère dibuja narrativamente a Florence bajo una envoltura prototípica de feminidad, quizá como contrapunto de la masculinidad apocopada de Romand y la sobresaliente de Luc. Así, Carrère muestra a una Florence modélica («todos los que la conocieron la describen como franca, recta, entera, feliz de la vida», p.48), que aspiraba a una vida media de esposa perfecta²⁹⁶: «Una vida ordinaria, pero ella habría sabido asumirla, habitarla como una buena ama de casa sabe infundir alma a un hogar y hacerlo agradable para sus seres queridos» (p. 49), expectativas de género que se complementan con el papel adjudicado a Romand: «Dicho esto, antes de que se produjera, todo el mundo consideraba a Jean-Claude el marido perfecto de una mujer como Florence» (p. 50). Una medianía masculina para una medianía femenina.

En contraposición, Luc Ladmiraal es el prototipo de la masculinidad exultante, el éxito del mandato de género, el líder. Y Luc es de los pocos que aprecia al solitario Jean-Claude, reconocimiento de iguales que le asegura un lugar en el grupo.

Carrère asume acriticamente la exculpatoria argumentación de Romand, que comenzó su escalada de impostura utilizando de tapadera una enfermedad imaginaria, con lo que neutralizó las interrogantes sobre sus desapariciones y le acercó, definitivamente, a Florence. Volverá a utilizar la tapadera de la enfermedad que le garantiza un escenario compasivo cuando esté en posiciones de riesgo. Y en esos años de universitario comienza la edificación de la impostura, que trasladará a la vida de esposo y padre, inventándose el título de doctor en medicina, las becas, las investigaciones, los puestos de prestigio, las clases en las universidades. Y cubriendo financieramente esa inexistente faceta profesional con un prestigio paralelo de persona humilde, a la vez que estafando a familiares y allegados, empezando por sus propios padres.

Dos de los constituyentes esenciales de la masculinidad hegemónica, esto es, la capacidad de ser el proveedor principal y la capacidad de procreación, pueden estar en cuestión si el varón pasa mucho tiempo en casa o en actividades tradicionalmente femeninas (Jociles, 2001), por lo que no extraña la geografía de la impostura que se construye Romand a través de los años, una impostura “reducida” a lo público, según reconoce²⁹⁷. Finalmente, cuando está ya en una situación límite, en lo económico y en riesgo extremo de ser descubierto por Florence, Romand, de manera planificada, le aplasta el cráneo a la esposa, dispara a su hijo y a su hija, se dirige a la casa de sus padres, les engaña y les dispara por la espalda, junto al perro familiar, intenta asesinar a su amante, vuelve a la casa y, cuando sabe que el humo alertará a los servicios de

²⁹⁶ Expectativas de género que Carrère adjudica a Florence: «Parecía destinada a una vida sin complicaciones (...): estudios superiores pero no demasiado a fondo, el tiempo de encontrar un marido sólido y cordial como ella; dos o tres niños hermosos a los que se inculca principios firmes y un talante alegre; un chalet en un barrio residencial con la cocina bien equipada...» (*El adversario*, p. 49).

²⁹⁷ «Dice que era un falso médico pero un verdadero marido y un verdadero padre, que amaba con toda su alma a su mujer y a sus hijos y que ellos también le amaban» (*El adversario*, p. 70). Pero los mató.

basura municipales, incendia la vivienda y realiza su último acto de impostura doméstica, fingiendo un intento de suicidio.

En la cárcel, tras un período de rezo y meditación, cambiará de máscara:

Y él: “No he sido nunca tan libre, la vida nunca ha sido tan hermosa. Soy un asesino, tengo la imagen más vil que pueda existir en la sociedad, pero es más fácil de soportar que los veinte años anteriores de mentiras”. Después de algunos tanteos, el cambio de programa pareció tener éxito. Al personaje de investigador respetado suplanta el no menos gratificante de gran criminal en el camino de la redención mística. (*El adversario*, p. 145).

5.1.3. *Soldados de Salamina* (Javier Cercas): belicismo y sexismo narrativo

En la narrativa española de las últimas dos décadas destaca la eclosión de obras que retoman el tema de la Guerra Civil²⁹⁸ (Palomares, 2012, Potok, 2012), entre las que pueden citarse las obras de nuestro corpus, *Soldados de Salamina* y *Los girasoles ciegos*. En el caso de nuestra indagación, interesa especialmente abordar esta narrativa desde el enfoque feminista.

Una lectura crítica feminista de *Soldados*²⁹⁹, la novela de Javier Cercas, proporciona claves de desenmascaramiento de itinerarios narrativos del metarrelato patriarcal. Nueva versión discursiva del papel privilegiado que el patriarcado concede a las guerras; como apunta Marta Rodríguez-Galán, «las guerras y el militarismo sirven al sistema patriarcal para afianzar y legitimar su dominación machista» (Rodríguez-Galán, 2011: 5). Se estrechan alianzas fraternales entre varones, unidos, así, en grupos, espacios y tiempos masculinos, en una selección excluyente que incorpora un repertorio de creencias básicas acerca de la superioridad masculina sobre las mujeres.

²⁹⁸ Citemos, por ejemplo, *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas (1998), *El largo silencio*, de Ángeles Caso (2001), *La voz dormida*, de Dulce Chacón (2002), el primer volumen de la novela de Javier Marías *Tu rostro mañana*. *Fiebre y lanza* (2002), *El heredero*, de José María Merino (2003), *El vano ayer*, de Isaac Rosa (2004), *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler (2004), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, de Isaac Rosa (2007), *El corazón helado*, de Almudena Grandes (2007), etc.. Demuestran la cercanía de la literatura a temas que interesan a la sociedad como, por ejemplo, la recuperación de la memoria histórica, tanto en autoras y autores adultos (Chacón, Cercas, Javier Marías, Grandes) en como en la llamada “tercera generación” (autoras y autores nietos), ante el riesgo de perder testimonios directos. En general acuden a la denominada “postmemoria”, concepto desarrollado en el contexto del Holocausto por Marianne Hirsch, para dar cuenta de aquellas representaciones que son creadas por mediación de otros relatos, anteriores y surgidos directamente del trauma, cuya reelaboración subjetiva por parte de generaciones distanciadas permite avanzar en su resolución (Hirsch, 1997, cit. en Potok, 2012). Así, Isabel Cuñado propone recurrir al término de la “novela española de la postmemoria” (Cuñado, 2007, cit. en Potok, 2012).

²⁹⁹ Una versión extensa de este epígrafe puede verse en “*Soldados de Salamina*: Guerra y sexismo: otro ejemplo narrativo de la reacción patriarcal” (Antón, 2006a).

Bajo la óptica del análisis crítico de género, constatamos que el escritor-narrador excluye implícitamente a las mujeres, las borra de una historia³⁰⁰ de la que, obviamente, formaron parte³⁰¹. Podría parecer que Cercas, en su novela, invisibiliza los esfuerzos emancipatorios de las mujeres, las ubica en un plano discursivo secundario y les asigna el lugar habitual en el orden patriarcal: por su estatus inferior, les corresponde satisfacer necesidades y garantizar servicios a los varones (sexuales, emocionales, domésticos y reproductivos).

El narrador Cercas (en un ejercicio autoficcional el autor se sitúa como personaje narrador) elige como punto de partida su sensación de fracaso personal, su derrota profesional, y la pérdida irremediable del padre. Esta tríada de riesgo y amenaza en las expectativas creadas desde la identidad masculina tradicional y el papel social prometidos desde el sistema de género configurará su «viaje introspectivo-existencial». En este contexto oye por primera vez el relato del fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, de boca de su hijo, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio.

En todo momento, quien lee la novela observa el mundo bajo su mirada, es el privilegio focalizador de la voz narradora. Todos los sucesos y personajes aparecen referidos desde su subjetividad, están mediados por su ideología. El relato avanza realizando un seguimiento del proceso personal (una crisis de identidad y de rol de género), entreverado con la indagación periodística, todo ello dentro de la propia narración, en una nueva edición del tópico de la «literatura dentro de la literatura», como meta ficción. Así, en un momento en que parece que va recomponiéndose personal y profesionalmente, decide escribir un libro, retomando aquel suceso. Incluso revelará el proceso de selección del título, que toma de unas palabras de Sánchez Mazas. Así que Cercas hace el primer homenaje al jerarca falangista al retomar su proyecto literario y conservar su título. Y haciendo suyo el proyecto inacabado del falangista Sánchez Mazas, escribe *Soldados*, que en un primer momento, es la segunda parte del libro (que está estructurado en tres partes), así titulada. Pero le parece insuficiente. Y, con el ánimo derrotado con que inició el libro, decide abandonar.

Será de nuevo un episodio de su trabajo periodístico, una entrevista al escritor chileno Roberto Bolaño (en el que reconoce a un igual: escritor, como él; de duros comienzos, como él; incluso Bolaño le da el tratamiento de escritor, pues elogia las obras anteriores de Cercas), el que da un empujón definitivo a su proyecto. Con él,

³⁰⁰Tomamos como emblema las palabras de Julia Conesa, una de las “Trece Rosas”, trece jóvenes socialistas fusiladas en las Ventas, en uno de los episodios más sangrientos de la represión franquista-fascista; en una carta dictada poco antes de su fusilamiento, dirigida a su madre, Julia Conesa se despide con estas palabras finales: «Que mi nombre no se borre de la historia», como rescató la investigadora Fernanda Romeu Alfaro (Romeu Alfaro, 2002, 209 y ss.).

³⁰¹No olvidemos el papel social desempeñado por las mujeres en los diferentes escenarios sociales de la Guerra Civil: frentes, retaguardia, hospitales, industria, enseñanza..., así como el nuevo discurso político y la movilización social emergente que generaron durante la II República, reivindicando la ruptura de los roles tradicionales y más igualdad entre mujeres y hombres.

ya amigos, charla, entre otras cosas, de los héroes, y, entre otras cosas también, él le da la pista de un soldado republicano curtido en varias guerras (Miralles), que cantaba emocionado un pasodoble; Cercas cree reconocer en él al soldado que decide no matar a Sánchez Mazas. Ya con un proyecto muy avanzado, el encuentro con el viejo Miralles le servirá para “cerrar” el libro. La entrevista con él le da la clave temática en la que circula todo el relato. Miralles se lamenta del olvido, el país no agradece el sacrificio de sus soldados, lo que es también una forma de muerte (social). Evoca a su grupo de amigos muertos en combate, que nadie, salvo él, recuerda. Cercas hace suya la argumentación del viejo soldado. Señala a los héroes anónimos, ese batallón de soldados que salvan las civilizaciones, que deben ser recordados para que no mueran del todo, tarea que él va a realizar con su libro:

...allí vi de golpe mi libro (...), allí supe que, aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo (...), y también de mi padre, y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que ha última hora siempre ha salvado la civilización... (*Soldados*, pp. 218-219)

El propio periodista, en una suerte de epifanía literaria, mientras regresa de Dijon en tren, y se ve reflejado en el cristal de la ventana del vagón, se “encuentra”; tiene una misión (como los soldados), sabe que también se gana la historia desde la derrota (desde una perspectiva androcéntrica: un soldado siempre es un soldado, aunque sea derrotado; mantiene su estatus): cualquiera (cualquier varón, precisamos) puede ser ese soldado anónimo que salve la civilización; (en última instancia, nos ha dicho, «las guerras las ganan los poetas»).

Como eje semántico, esta novela establece una línea de reproducción de ideología patriarcal y belicista. Los soldados son esos héroes anónimos capaces de entregar la vida para salvar la civilización. Corresponde al escritor (poeta), rescatar del olvido civil a los héroes muertos. La opinión del narrador Cercas coincide con la de José Antonio (otro de los padres fundadores de la Falange)³⁰²: el escritor, que tiene la última palabra (con su poder para dar existencia histórica), gana la guerra, salva la civilización. Establece el orden de lo moralmente superior: el orden del padre (real y simbólico), el vínculo con los iguales (los amigos, vivos o muertos).

¿Y las mujeres, donde quedan en este discurso? Donde han estado siempre en el discurso patriarcal, ausentes, salvo para el (inferior, según el propio discurso) orden

³⁰² «...no sé quien dijo que, gane quien gane las guerras, las pierden los poetas (...). José Antonio Primo de Rivera, que siempre andaba rodeado de poetas, había dicho que “a los pueblos no los han movido nunca más que los poetas”. La primera afirmación es una estupidez; la segunda no: es verdad que las guerras se hacen por dinero, que es poder, pero los jóvenes parten al frente y matan y se hacen matar por palabras, que son poesía, y por eso son los poetas los que siempre ganan las guerras...» (*Soldados*, p. 51).

doméstico. En casa, al servicio del varón, asegurando la reproducción biológica. Desde una ideología patriarcal las mujeres no salvan; son salvadas, protegidas por los varones como población más débil. *Soldados* presenta una visión de los géneros desproporcionada y desigual; presenta a un género como dominante, legitimado por razones éticas (heroicidad, sacrificio...) y prácticas (los soldados salvan las civilizaciones) y al «otro género» como dependiente, a su servicio, incapaz de entender y participar de la superioridad moral del primero.

El riesgo de la misoginia es claro en un discurso que prevé una recepción cómplice, entre iguales, masculina y esto se revela en la construcción de los personajes femeninos, en su visibilidad y en su tratamiento. Un ejemplo lo podemos encontrar en el personaje principal femenino: Conchi. El personaje Cercas prefiere la relación con varones, excluye la relación con mujeres, a no ser que estas aparezcan como complemento, a su servicio, ofreciéndole servicios específicos (domésticos, sexuales, emocionales...). Con estas características Cercas (autor) construye el personaje de Conchi, la novia actual del escritor-periodista narrador, que es el personaje femenino más relevante. Rastrear sus apariciones en la novela hace posible postular que esta se construye con un «lector implícito» varón, o, al menos, complaciente con el discurso patriarcal sobre las mujeres. Conchi aparece bastante avanzada la novela³⁰³: Javier Cercas, el narrador, se ha “echado” una novia, la tercera desde su separación. Se avergüenza de ella ante sus amigos, sus iguales; por su profesión y por su aspecto físico, de reminiscencias icónicas de la sex-symbol. Es el discurso de la tentación, la mujer como cuerpo, que atrae y repele.

Y también porque es “especial”; para que se entienda introduce un episodio en que Conchi aparece como inculta, vulgar y ordinaria otra vez. El narrador continúa, presumiendo del rango que le aporta un “novio” intelectual... Así nos presenta a su novia Conchi. Es él quien transfiere la primacía del rango de género sobre el de clase. Después de todo, él es un intelectual (aunque sea un escritor que no escribe), superior a ella, mujer vulgar, pitonisa e ignorante. El personaje Conchi, con la máscara de la feminidad adjudicada desde la mirada masculina, se traza también con componentes estereotípicos. Desde una construcción estereotipada, aparece como una versión de Mujer Roja, según los arquetipos propuestos por Teresa Alario (Alario Trigueros, 1995, 1997). Hipersexuada, de una sexualidad amenazante, que atrae y da miedo a la vez.

Se completa la construcción del personaje desde la mirada masculina con rasgos de comicidad, para regocijo del colectivo de varones misóginos. A lo largo de la novela se sirve repetidamente de Conchi para pasar del drama al chiste. Es un personaje

³⁰³ «Se llamaba Conchi y su único trabajo conocido era el de pitonisa en la televisión local: su nombre artístico era Jasmine. Conchi me intimidaba un poco, y desde luego procuraba que ningún conocido me viera con ella, no tanto porque me diera vergüenza que me vieran saliendo con una conocida pitonisa, cuanto por su aspecto un tanto llamativo (pelo oxigenado, minifalda de cuero, tops ceñidos y zapatos de aguja); y también porque, para qué mentir, Conchi era un poco especial» (*Soldados*, p. 45).

elaborado con trazos de sainete, que para el Cercas narrador representa la comedia, alguien muy lejos de ser tomado en serio. Un episodio es revelador del papel de contrapunto cómico que adjudica Cercas-narrador a su novia Conchi: han transcurrido unas cuántas páginas de evocación y reconstrucción histórico-periodística del fusilamiento de Sánchez Mazas; han sido páginas de clima dramático intenso, y Cercas considera llegado el momento de decirle “solemnemente” (tiene un estatus) a Conchi que va a escribir sobre ello:

Esa misma noche, mientras cenaba con Conchi en un restaurante griego, le anuncié solemnemente, porque tenía necesidad de anunciárselo solemnemente, que, después de diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo.

– ¡De puta madre! –gritó Conchi....

(Le explica el tema del libro)

–Tiene miga –comentó Conchi con un rictus de asco–. ¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo. Era rojo, ¿no? Uyyyyy –dijo sin esperar respuesta, metiendo la mano por debajo de la mesa: alarmado, levanté el mantel y miré –Chico, qué manera de picarme el chocho.

–Conchi –le recriminé en un susurro, incorporándome rápidamente y esforzándome en sonreír mientras espiaba de reojo las mesas de al lado–, te agradecería que por lo menos cuando salgas conmigo te pongas bragas. (*Soldados*, pp. 69-70).

Es una estrategia discursiva que desvía hacia el chiste como huida temática. Neutraliza la pregunta que puede surgir en la lectura (¿no es lógica la argumentación de Conchi?), reafirmando como vulgar este personaje femenino. Una lectura resistente revelará que no iba descaminada, pero él no la escucha. Conchi le animará en todo el proceso, le asistirá como ayudante en su búsqueda telefónica, le sostendrá emocionalmente... Y, de nuevo, el personaje Conchi sirve de contrapunto ligero para dar un respiro al aire dramático que desprende la novela. Han sido páginas de asistir al relato de Bolaños sobre la heroicidad, los amigos perdidos, las guerras olvidadas, su amistad con un soldado republicano, momentos de epopeya, momentos de desolación, incluso de triste balada... clima que contrasta con el que se crea cuando entra en “escena” Conchi.

La «ciega seguridad» que le proporciona Conchi le da fuerzas ante el proceso creativo; es una suerte de «patriarcado emocional» mediante el cual, él se nutre del apoyo afectivo y emocional de ella, sin reciprocidad. Según la tesis de Anna Jonàsdotir, este «patriarcado emocional» se manifiesta en la inversión amorosa y de afectos asimétrica de las mujeres hacia a los hombres, presente tanto en el ámbito privado como en el público, que hace que las mujeres presenten un déficit de amor y afecto y que los hombres tengan una energía supletoria (Jonàsdotir, 1993). Un personaje femenino que, como anticipara Virginia Woolf en *Una habitación propia*, es

construido con una función especular: actúa como un espejo que devuelve, aumentada y fortalecida, la imagen del personaje masculino, por supuesto, principal. Así que esta «pitonisa descreída y maternal» es un punto de apoyo importante con una participación significativa en la consecución de su fin (escribir el libro, y, en su metáfora, salvar del olvido a quienes salvan la civilización), aunque no esté incluida, sino en un discurso secundario y en buena parte para mover a la risa, en él.

¿Y qué otras mujeres han accedido a la superficie del mundo narrativo novelado, con alguna relevancia? Por ejemplo, Maria Ferré. Es de las pocas mujeres que aparecen individualizadas con un nombre propio en el «relato real». Superviviente de la guerra civil, protectora también del Sánchez Mazas huido, Cercas consigue entrevistarla. Nos dice que era «mínima y dulce» (p. 74). En cuanto a la reconstrucción novelada de su papel, su entrada narrativa, de nuevo, sirve de contrapunto, esta vez no cómico (como Conchi), sino lírico, casi pastoril. Nuevamente hemos asistido a otra versión del fusilamiento, de penetrante dramatismo, con páginas inacabables donde asoma la crudeza de la guerra, el hambre, el barro, el miedo... Maria se dispone a dar de comer a las vacas cuando aparece el huido Sánchez Mazas para pedirle comida. No tiene miedo, no sabe qué es la guerra³⁰⁴: está fuera del tiempo histórico, en un tiempo agrícola ahistórico. Su conducta es confiada, piadosa. Maria le da «el mismo trato piadoso que a los demás fugitivos»: le da de comer, y con la tutela de su padre, le busca un escondite en el bosque, a la vez que le lleva diariamente comida. A diferencia de estos, ella sí pudo cobrarse su «deuda de guerra», intermediando por represaliados de su zona.

Otro personaje femenino que asoma narrativamente es la mujer que reza. En Dijon, Cercas va a una Iglesia (haciendo tiempo para su entrevista con Miralles) y queda impresionado por «una mujer que acababa de encender una vela» (p. 190). Alcanza a leer su petición escrita en un libro de ruegos: «Dios mío, ayúdame a mi y a mi familia en este tiempo de oscuridad» (p. 190). Es una mujer espiritual, maternal, casi transparente, una Mujer Blanca, según las figuras arquetípicas femeninas creadas por el imaginario patriarcal y estudiadas por M^a Teresa Alario (Alario Trigueros, 1995, 1997), en la que reconocemos la imagen del ángel del hogar, representación omnifavorecida desde el orden patriarcal.

Otros escasos personajes femeninos son, precisamente, los de la gitana, la prostituta, la monja. Tienen brevísimas apariciones, pero, curiosamente, se traza entre ellos un hilo conductor, serán la expresión (el soporte, casi la “percha”) del sentimiento de los varones, que se materializa textualmente en la inclusión del pasodoble “Suspiros de España”.

³⁰⁴ «Maria no tuvo miedo. Acababa de cumplir veintiséis años y era una muchacha trigueña, analfabeta y laboriosa para quien la guerra no era más que un confuso rumor de fondo en las cartas que enviaba desde el frente su hermano...» (*Soldados*, p. 110).

La entrada narrativa del pasodoble citado sirve para humanizar a los soldados; tras su evocación, siempre unida a la figura ausente de una mujer, se nos transmiten las emociones que despierta en los protagonistas. La primera vez que aparece este pasodoble, una gitana lo está cantando en un bar; lo oye Cercas, y piensa «que esa era la canción más triste del mundo» y «que no le disgustaría bailar la algún día» (p. 49). Angelats oyó contar a Sánchez Mazas que había reconocido al soldado que le perdonó como uno que anteriormente había cantado ese pasodoble. Muchos años más tarde, Bolaño recuerda a Miralles, bailando un pasodoble famosísimo y muy triste, en el camping, con Luz, una prostituta, escena que le transmite una emoción especial. Cercas le habla del pasodoble a Miralles y este le dice que si la monja Françoise (directora de la residencia) se dejara... En el viaje de regreso, entre imágenes, deseos y evocaciones que se superponen, se imagina Cercas organizando él (como si fuera su hijo) un funeral a la medida de Miralles, obligando a bailar el pasodoble a la monja:

...y habría un funeral y luego un entierro y en el entierro música, la música alegre de un pasodoble tristísimo sonando en un disco de vinilo rayado, y entonces yo tomaría a la hermana Françoise y le pediría que bailara conmigo junto a la tumba de Miralles, la obligaría a bailar una música que no sabía bailar sobre la tumba reciente de Miralles... (*Soldados*, p. 217)

La función emotiva está asignada a las mujeres (además de la de la satisfacción sexual, en la prostituta, y los cuidados cuasi maternos, en la monja), a la medida de las necesidades de los varones. Necesidades cubiertas, como en toda práctica patriarcal, por convencimiento o por la fuerza: el homenaje al viejo amigo, curtido en tantas guerras, lo merece. Se muestra una evidente desproporción en la representación individual y colectiva de los géneros³⁰⁵ y una remota representatividad del género femenino. Recordemos que, según Celia Amorós, el reconocimiento de la individualidad se produce entre iguales; la indiferenciación es propia de las idénticas (Amorós, 1997, 2008). En este caso, indiferenciación e indiferencia.

En resumen, para ser un «relato real», una novela que se pretende basada en hechos reales y con personajes reales, que, en su mayor parte, recrea la época contemporánea, en ámbitos urbanos, mayoritariamente, pero también rurales, cabe sólo

³⁰⁵ En cuanto a la presencia y visibilidad del “otro” género, considerar este aspecto ilustra la desproporción de la representación de los géneros así como los espacios y las funciones que se adjudican a cada género. Si alguien tiene la curiosidad de identificar a los personajes masculinos, encontrará reflejados con nombre propio hasta 111, todos ellos nombres de varones distintos (el 86% del total), de los que se dice el nombre completo (nombre y apellidos) casi en la totalidad de los casos. Es decir, casi nueve de cada diez personajes individualizados son varones. Pero las referencias a personajes masculinos sin identificar, personajes individuales o colectivos, son mayores: es posible rastrear hasta 130 referencias diferentes (83,9% del total). Es decir, más de ocho de cada diez referencias a personajes anónimos son de varones. Estas referencias remiten a todos los ámbitos: ejército, cultura, religión, ámbito laboral, economía, política...

preguntarse por qué nuestro autor/narrador no ve mujeres. Apenas aparecen mujeres en la indagación histórica ni en la narración contemporánea (son menos de dos de cada diez personajes, individualizados y nombrados con el nombre completo o sin individualizar); cuando asoman a la superficie narrativa, en su mayoría lo hacen por sus vínculos con varones y en enumeraciones en las que aparecen varones. En cuanto a las profesiones que el “relato real” presenta como desempeñadas por mujeres, nos retrotraen dos siglos, cuanto menos.

Los personajes femeninos que el autor ha trazado tienen el cometido narrativo de proporcionar un fondo de paisaje de población civil; de resaltar, mediante una función especular, el protagonismo masculino y de normalizar la jerarquía de géneros garantizando los servicios mínimos que el orden patriarcal exige a las mujeres (sexuales, domésticos, reproductivos, emocionales). Sin olvidar el aporte narrativo específico que el autor parece encomendar al personaje principal femenino: procurar regocijo al colectivo misógino. Para ello, le perfila con la máscara de una feminidad complaciente con los varones, en función de chica tierna, tonta y vulgar, sexualmente disponible.

5.1.4. Representaciones narrativas de la paternidad

Una de las consecuencias de la irrupción en los años setenta y ochenta del siglo pasado de los estudios feministas sobre las identidades y las relaciones de género (sobre las mujeres, sobre las masculinidades, sobre sus vínculos, tensiones y conflictos) y sus desarrollos ha sido el cuestionamiento de la figura paterna y el declive de la función paterna (Osborne, 2004). Anteriormente, el padre no sólo era el sustentador principal (Nuño, 2010), sino que era la autoridad, el que confería estatus, el jefe familiar. Los cambios culturales y sociológicos sobrevenidos en los países occidentales desde la segunda ola del feminismo, con la incorporación masiva de las mujeres al mercado laboral, las leyes favorables al divorcio, la planificación familiar, el control reproductivo, el aborto, y las nuevas formas de familias (uniones de hecho, matrimonios homosexuales, etc.), han propiciado cambios sustanciales en las relaciones parentales que algunos grupos de varones han vivido como “pérdidas” y que en ocasiones implican coexistencia simultánea de figuras paternas o la ausencia de las mismas (Osborne, 2004).

La narrativa analizada ofrece la multiplicidad de perspectivas con que es abordada la figura del padre, observándose diferencias importantes entre la obra de autoras y la de los autores. En ellos hay una predisposición a representar una conexión especial con el padre. En el caso de las autoras, se aprecia una representación dual: la de quienes establecen como principal el vínculo con el padre, frente a quienes cuestionan abiertamente la figura paterna.

Respecto a la narrativa en que prevalece la intención de preservar el orden paterno mediante la afirmación de un vínculo con el padre, entre los autores franceses analizados destaca Houellebecq, que muestra la conexión de los protagonistas con sus padres o, al menos, una mirada exculpatoria hacia ellos (frente a la hostilidad hacia las madres). Por ejemplo, en *Las partículas*, los protagonistas tienen padres ausentes, aunque muy diferentes. El padre de Bruno es un cirujano estético de éxito, y tanto él como su madre, Janine/Jane, también cirujana de formación, cuando nace Bruno deciden enviarle a Argelia con los abuelos paternos. A la muerte de estos, sobre todo de la abuela, que cuidó a Bruno durante su infancia, ambos progenitores toman juntos la decisión de enviarle a un internado. Sin embargo, Bruno culpabilizará del abandono a su madre, y mantendrá encuentros esporádicos más comprensivos con su padre, pese al declive de este (ruina económica, declive profesional, alcoholismo...). En el caso de Michael, su padre le “rescató” cuando era un bebé de Janine, a quien consideraba una madre hippie que no le cuidaba, llevándose a su madre para que la sustituyera. Enseguida le dan por desaparecido en un viaje de trabajo. La abuela de Michael, conservadora, católica, tradicional y muy maternal, suple a ambos progenitores. En *El mapa* uno de los ejes temáticos que vertebran la novela es el vínculo del protagonista, Jed Martín, con su padre, prestigioso arquitecto ya jubilado, con quien dialoga extensamente, aunque ambos muestran pudor por afrontar asuntos familiares o afectivos pendientes y se centran prioritariamente en temas profesionales. Es una relación padre-hijo casi perfecta, de gran entendimiento y apoyo mutuo. Ante el temprano suicidio de su madre, también Jed Martín será cuidado por su abuela paterna. Esta preferencia por las abuelas paternas y el castigo simbólico a las madres es un trasunto autobiográfico de Houellebecq, que mantiene ese homenaje literario a su propia abuela, de quien toma el apellido.

El africano, del Premio Nobel Le Clézio, es un relato del adulto que intenta reconciliarse con el padre ya muerto, con quien se reencontró en África tras años de separación fruto de la guerra cuando él apenas era un niño de ocho años, que busca entender su comportamiento, a veces brutal, interpretando como fruto de una «naturaleza excesiva» los condicionantes del medio en que su padre siguió inmerso. También el relato autobiográfico de Beigbeder busca entender al padre ausente, prioritariamente (*Una novela*).

En la narrativa española de autor analizada, contrarresta la versión de la paternidad expuesta en *Los girasoles*, con la de *Soldados*. En el relato de Méndez, es la mirada compasiva de un niño de siete años la que ve derrumbarse el mito de la heroicidad del padre, la que contempla su creciente debilidad, su vulnerabilidad, sus miedos y renunciaciones. Al elegir la mirada de la infancia se opta por «una voz relegada a los bordes, silenciada por la dictadura y sus instituciones e ignorada incluso en tiempos de democracia» (Pérez, 2001: 4). Recordemos que el cuento de Méndez contrapone tres versiones de un mismo suceso (la epistolar, del diácono acosador; la del hijo, rememorada desde la edad adulta; y una narración omnisciente, en tercera persona). Aunque un padre escondido en un armario como estrategia de supervivencia no

puede ser un modelo de actuación para un niño, Lorenzo, el niño protagonista mantiene el vínculo con el padre y, en cierta manera, revierte el papel protector: es el niño el que miente para proteger al padre, el que esconde sus papeles para que no se le descubra en las visitas intempestivas del diácono a su casa, el que cierra persianas y ventanas para que no se le vea desde el exterior. Como señala Trinidad Pérez, el padre, enfrentándose en el episodio final con valor al diácono para impedir la agresión sexual a la madre, potencian que Lorenzo reivindique sin fisuras a la figura paterna (Pérez, 2001).

En cambio, *Soldados*, la novela de Cercas, refleja la importancia de los vínculos masculinos. Sánchez Ferlosio contando el fallido fusilamiento de su padre. Cercas resistiéndose a olvidar del todo a su padre. Jaume Figueras emocionándose con el recuerdo de su padre, muerto diez años atrás... Son padres ausentes, presentes narrativamente, desde el vínculo. Por otra parte, la imponente ancianidad de Angelats o de Miralles, con quien establece un vínculo definitivo, tras un único día de encuentro, un vínculo semejante al de un padre (simbólico) reencontrado, a quien, desde (y con) su libro, anticipa que salvará de la muerte, mientras se estrecha un vínculo más fuerte: el de la camaradería, la amistad entre iguales.

En algunas de las autoras estudiadas, en sus protagonistas femeninas, también aparece la identificación con el padre, muchas veces para sortear la identificación con la madre, que representa un orden doméstico del que quieren escapar, algo que se percibe en algunas de las autoficciones analizadas, como en las de Ernaux, Nothomb o Enriqueta Antolín, por ejemplo. Amélie Nothomb ha referido en *Biografía* cómo su madre la identifica con su padre, en base a la tendencia bulímica de ambos: «Mi madre decidió rápidamente que yo era mi padre» (p. 31), y cómo convierten en un juego la presentación de Amélie diciendo ser su padre ante sus invitados.

Muchas de las autoras representan en sus relatos a mujeres protagonistas que, aunque adultas, reducen su autonomía acatando ser hijas atentas a la autoridad paterna. Así lo hace como Chloé respecto a su suegro Pierre, en *La amaba*, la novela de Anna Gavalda. O aparecen respetando esa autoridad paterna, aun siendo conscientes de cierta inferioridad o torpeza de las figuras paternas, como confiesa Annie Ernaux, a propósito de la condición de hombre del campo de su padre, que no habla correctamente el francés, sus modales groseros. En otros casos, hay una figura principal masculina que actúa como padre sustitutorio: así, en *Marranadas* la protagonista no alude a ningún padre biológico pero el director de la cadena de perfumerías puede reconocerse como padre simbólico: le inicia en la peculiar relación laboral, le “asesora” cuando la joven le consulta como persona de confianza y autoridad moral... Incluso este carácter de padre sustituto se afianza al final, cuando le vemos emparejado a la madre de la protagonista, compartiendo vida y granja. Igualmente, en *Estupor*, podemos encontrar otra versión de padre simbólico: en el particular universo laboral que Amélie Nothomb nos relata hay una figura de máxima autoridad que le transmite bondad y comprensión.

Entre las autoras españolas, es destacable el vínculo con el padre real, figura de autoridad pero también referente ético e intelectual, en la trilogía analizada de Enriqueta Antolín. El de Ernaux es un padre corriente, un padre bueno, cariñoso, trabajador. El desapego de la hija se produce ya en la infancia, cuando la figura paterna queda en inferioridad de condiciones con respecto a la escuela, los profesores, en el universo de conocimiento que se abre ante la niña Ernaux. A raíz de su muerte, la hija querrá recobrarlo para la memoria, le fija en el estatuto de un buen padre.

En cambio, el padre de Christine Angot, también padre biológico, es diferente. Le presenta en *El incesto*. No está muerto, pero está enfermo de Alzheimer, es decir, no es dueño ya de la memoria, del recuerdo, de sus capacidades intelectuales. No es un hombre corriente, ni permanecerá idealizado en la narración de la hija. Es el padre que triunfa, que posee, que sabe. Reúne la autoridad que proporcionan el estatus académico, el atractivo personal y la competencia social. Y utilizará esa autoridad de padre para modelar a su hija conforme a su deseo (en este caso, la hija adolescente, ocultada ante su gente, la periférica a su otra familia, que ejerce de familia verdadera, convencional, conocida por la vecindad). Angot rememora el encuentro con el padre, a quien conoce cuando tiene catorce años, cuando la reconoce legalmente (obligado por la ley de afiliación de 1972) y le aporta su apellido, marcándola a los ojos de la ley (pero no aún a los de su otra familia) como hija suya. Un padre cuyo atractivo «superaba sus expectativas» de adolescente. Al abuso sexual basado en la autoridad que sufre a manos del padre ideal, junto al desafecto, a la humillación, a la postergación familiar, atribuye Christine su amenaza de locura:

...es así como me volví loca. Estoy segura, por eso me volví loca. Es la causa. En ocho días pasé del padre ideal, y hasta más que ideal, inesperado, como yo ni imaginaba que pudiera existir, y era mi padre... (*El incesto*, p. 148)

A pesar de su determinación actual de contar «toda la verdad» sobre su relación con él, se le hace muy difícil la confesión sobre el abuso sexual, porque se trata de un sufrimiento perdurable, instalado en su personalidad, que durante mucho tiempo ha callado, reprimido, ocultado: «No se lo dije a nadie. A nadie. Nadie lo sabía» (p. 149). Es un sufrimiento añadido al dolor por la conciencia de hacer algo prohibido, no debido; pero también porque es su padre (el ideal, la cultura, la autoridad) quien le inicia y manipula. Pero la represión y el silencio preparan la locura, Christine es consciente y elige la escritura salvadora³⁰⁶. La humillación y los abusos paternos están aún presentes en Christine, pero la escritura permite la relegación final al pasado: ella puede recordar, y escribir, puede nombrar; en cierto modo, tiene finalmente el poder:

³⁰⁶ «Pero es esto o la clínica. Tengo que hacerlo. O la clínica o hablarles. A ustedes. La escritura es una especie de escudo contra la locura» (*El incesto*, p. 149).

Tomar el poder, estar encima. Y ahora lo tengo. Él ha perdido la cabeza, el Alzheimer. Yo he dominado el incesto. El poder, el pene sádico, de todo eso hay gracias a la pluma que tengo en la mano, seguramente, esencialmente. (*El incesto*, p. 152)

La hija y el padre son personas conocidas, famosas, forman parte de la Francia culta, moderna. La intención señalada en el texto por Christine Angot no es hacer un libro de testimonios pero tampoco rehuir la verdad; la desnudez psicológica es la característica esencial de sus libros. Ella responde: se trata de reconocerse a sí misma, reconociéndole:

No, ni odio, ni amor, ni indiferencia, es mi padre, ni perdón, ni indiferencia, ni amor, sino reconocimiento, por supuesto. Eso es, sí, reconocimiento. Él no me reconoció pero yo lo reconozco a él. Es mi padre y lo reconozco. Reconozco que es mi padre. Es mi padre incestuoso, lo reconozco. Yo soy su hija incestuosa, lo reconozco, él no me reconoció, pero yo lo reconozco. (*El incesto*, pp. 159-160)

Christine Angot no pretende la condena moral hacia su padre, sino que esta revelación forma parte crucial del proceso autoindagatorio que plasma en su escritura: «No pretendo acusarlo. Los monstruos sólo existen en los cuentos. No pretendo ni acusarlo ni excusarlo. No importa más que una cosa, la marca. Y él me marcó» (p. 181). Clara manifestación práctica, existencial, del orden simbólico del padre. La omnipotencia, la autoridad del padre, que se manifiesta jerárquicamente, y que se explica por su poder cultural (el padre de Angot, eminente lingüista, es el hombre “culto” por excelencia).

El padre ha marcado a la hija en sentido total, vital, porque la ha creado a su semejanza, le ha impuesto su manera de ver el mundo, de verle a él, de verse a sí misma, la ha domesticado, la ha cultivado, en definitiva, la ha convertido en una versión de sí mismo:

Perversión, me decía Marie-Christine que decía Lacan, la versión del padre. Desde que lo conocí, fue siempre únicamente su versión, el referente único, justo, por encima de todos los demás. Y la versión latina, alemana, inglesa, española, ibera, checa, sin contar los *patois*, los dialectos, la versión Angot. (*El incesto*, p. 184)

Es el padre culto, que la enseña cómo ha de mirar el mundo, cómo ha de comportarse lingüística, social, sexualmente: el padre adiestra a la hija en las reglas básicas de cortesía, en hablar bien, pero también en cómo ha de comportarse sexualmente para demostrarle cuánto le quiere. Es el padre propietario, que la ha marcado como propiedad suya. El amo (el dios, el padre, el propietario) utilizó al esclavo (a ella, a la hija), pero ahora, la hija adolescente es escritora, tiene el poder de nombrar el mundo.

5.2. Discursos ficcionales sobre el cambio de roles de género

Como ha sido puesto de relieve, la creación artística, y por tanto, la literaria, permite un acercamiento privilegiado a los cambios que las mujeres han producido sobre su estatus y situación social en el último siglo, así como el parejo cuestionamiento y modificación en los hombres, dada la categoría relacional de la construcción de género. Como señala Pilar Nieva de la Paz, las obras literarias, al ofrecer una «recreación intrahistórica de la vida cotidiana, la gestión de expectativas y la construcción del imaginario colectivo por parte de diferentes generaciones», reproducen las diferentes variantes en que se construyen la masculinidad, la femeneidad y las relaciones de poder entre ambos géneros (Nieva de la Paz, 2009: 9-10).

5.2.1. Los cambios de roles de género en la 2ª mitad del siglo XX

La narrativa estudiada permite reconstruir la permanencia y evolución de los roles de género a lo largo del siglo XX, especialmente en 2ª mitad, el final de siglo y en la transición al XXI. Los principales cambios son visibles, fundamentalmente, en los roles adjudicados a las mujeres, que han accedido a derechos básicos de ciudadanía (el sufragio, la educación, el desempeño profesional...). Han logrado uno de las dimensiones de la igualdad: la equifonía, ya que esta capacidad de hablar de lo público y desde lo público, aneja al reconocimiento de la igualdad formal, ha implicado la capacidad de nombrar, definir, ofrecer una mirada del mundo distinta (Puleo, 2000b: 65). Ello ha implicado llevar al espacio público realidades y problemáticas antes no consideradas, haciendo que lo personal o privado sea político, avanzando en el proceso de conseguir hacer efectiva y real la igualdad formal.

En el caso de España, el progreso y cambio en roles de género en las mujeres fue detenido en seco por la guerra civil y la dictadura franquista (Nieva de la Paz, 2009), que significó dignificar de nuevo el ángel de la domesticidad, erigiéndolo como el modelo oficial de feminidad hasta el último tercio del siglo XX. Durante la segunda mitad del s. XX el acceso a los estudios no estuvo al alcance de cualquier niña. Era una suerte de iniciación al ámbito del conocimiento, masculino, debido a la segregación escolar establecida por el régimen franquista desde la Escuela Primaria. Niñas y niños debían ser educados por separado, porque diferentes eran los papeles sociales y los ámbitos de actuación propios de cada sexo, según la doctrina imperante. A las niñas había que prepararlas para la función social preferente de esposa y madre, por lo que no se les estimulaba el acceso a niveles educativos superiores.

En la narrativa analizada de Enriqueta Antolín, como refleja el comentario de la hermana de la protagonista de *La gata* («Pili, que estaba mirando por encima de su hombro, estorbando adrede, celosa de su protagonismo, dijo: hala, eres un chico», p. 13), por la cartera «de hombre» que le regaló el abuelo y por la ronda de celebración

en bares a que la llevó su padre, cuando aprobó el examen de ingreso («El dueño del bar te dio la mano como a los hombres», p. 16). Su condición de mujer pone techo a las expectativas profesionales que se abrían con la promesa del bachillerato. La niña termina su infancia en el momento en que sabe, en que accede al mundo vedado de las personas mayores y descubre el miedo. Además, es consciente de que si sabe rompe un mandato de género: las niñas deben estar en la ignorancia. La conexión con el ámbito del saber se produce desde la genealogía masculina. Es un reconocimiento que reafirma la protagonista Dorita/María Teodora, ampliándolo al mandato póstumo de su padre, lo que la motiva a indagar la verdad. El contacto con la prensa le llega a la niña a través del padre y el abuelo, que compran y leen periódicos.

Otras autoras también representan en sus ficciones el cambio en los roles de las mujeres, ejemplificando en las protagonistas más jóvenes un abandono consciente, rupturista, con los más tradicionales que encarnan las madres, como en la narrativa de Lucía Etxebarria, Almudena Grandes, Marie Darrieussecq o Amélie Nothomb, por citar algunas. Precisamente Amélie Nothomb realiza una severa crítica a los roles de género, a partir de la observación de sus imperativos para las mujeres japonesas: incluye en *Estupor* largos párrafos, en los que reseña en tono humorístico las consignas, los preceptos, la negación de aspiraciones y los deberes que se espera de ellas.

. *Los años* (Annie Ernaux), etnoescritura en clave de género

Interesa a nuestro análisis descubrir como en *Los años* se compendia la transformación del papel social de las mujeres, por lo que vamos a seguir su evolución reseñando hitos biográficos de Annie Ernaux en consonancia con los hitos sociales, según descripción cualitativa de lo que la autora destaca, por lo que va a primar en este epígrafe un enfoque descriptivo.

Ángeles Sánchez señala que la obra de Ernaux en esta última etapa (a partir de *La vie extérieure*, 2000), se enfoca como una escritura fotográfica que pretende describir formas y realidades sociales a través de palabras que presume exentas de emoción: «la obra suscita el interés etnográfico porque una generación se reconoce en ella, al haber compartido un camino identitario similar» (Sánchez, Hernández, 2009). Ya anteriormente Ernaux ha optado por unas formas narrativas, escritas en primera persona, que sitúan su relato autobiográfico en el vértice entre lo social y lo personal, entre lo que le concierne en tanto elección individual y los condicionantes de sexo y clase social, entre otros, incorporando a su narrativa un pastiche de imágenes, fotografías, películas, noticias periodísticas, personajes populares, dejando constancia de la influencia de la iglesia, del marco normativo, de la mentalidad rural francesa, de su familia, de la política, de la institución escolar. Supone un ejemplo paradigmático de una de las dos corrientes de novela autobiográfica a la que se refería Biruté Ciplijauskaitė en su análisis de la novela autobiográfica femenina, en concreto, la que aborda la «configuración de un yo social». Lo que ella misma relata nítidamente en

La vergüenza, relato en el que reconoce ser «etnóloga de ella misma» (p. 35), mientras reconstruye una tarde de junio, cuando contaba doce años, en la que su padre intentó matar a su madre:

El único medio seguro de comprender mi realidad de entonces es buscar las leyes y los ritos, las creencias y los valores que definían los distintos medios, la escuela, la familia, la provincia, en las que me hallaba atrapada, y que dirigían, sin que yo percibiera sus contradicciones, mi vida. Sacar a la luz los diferentes lenguajes que me constituían, las palabras de la religión, las de mis padres, unidas a los gestos y las cosas, y a las novelas que leía... (*La vergüenza*, p. 34)

En *Los años*, Annie Ernaux retoma su etnoescritura para ofrecer, a través de un relato que sigue siendo autobiográfico pero que ya no es narrado homogéneamente desde la primera persona, sino que alterna las perspectivas, la crónica de la vida de las mujeres y hombres de la Francia de la posguerra hasta la época actual. Retoma la tarea de la reconstrucción literaria de su propia vida a través de fotografías, grabaciones de vídeo, complementando los textos y testimonios personales con los culturales que vivió: canciones, películas, movilizaciones, hitos históricos... porque, como señala, «la memoria no se detiene nunca. Empareja a los muertos con los vivos, a los seres reales con los imaginarios, y el sueño con la historia» (*Los años*, p. 13).

Observamos los cambios sociales a partir del propio devenir de la autora protagonista, desde sus orígenes en el campo y las casas de labor, «donde, desde siempre, los hombres habían sido mozos y las mujeres, criadas» (p. 27). Asistimos a su infancia en la que «separaban en todas partes a los chicos y las chicas» (p. 41). La acompañamos en su juventud en que las chicas eran hipervigiladas y las mujeres compartimentadas en épocas vitales dependientes de su estado civil, ya que «por la forma de vestir se distinguía a las niñas de las adolescentes, a las adolescentes de las muchachas, a las muchachas de las mujeres jóvenes, a las madres, de las abuelas» (p. 48). Es la época vital en que Annie Ernaux descubre la doble moral sexual. También es cuando observa el rito diferencial que separa los mundos de mujeres y hombres: los chicos iban a la mili y «se materializaba la separación absoluta del universo de los hombres y el de las mujeres» (p. 53). A los quince años, persigue el ideal de feminidad («querría poder usar lápiz de labios y llevar medias y tacones... sueña con ser puta», p. 57). Conocemos las diferencias que continúan entre los chicos y las chicas, incluso en el acceso a la charla informal³⁰⁷. A los diecisiete, se imagina según los modelos femeninos que transmiten las revistas y el cine, pero que incluyen, además del canon de belleza, expectativas de autonomía profesional, subordinadas al poder

³⁰⁷ «Se otorgaban a sí mismos el derecho a decir de todo, eran los dueños de la palabra y las gracias (...). Las chicas sonreían, reservadas» (*Los años*, p. 67).

omnívoro del amor romántico. Y la amenaza constante de la “deshonra” para las jóvenes³⁰⁸, de la doble moral sexual, ya que «la madre soltera no valía nada» (p. 78).

A los veintitrés años, en la universidad, ya ha sido ganada por el conocimiento («no se siente en parte alguna, salvo en el conocimiento y en la literatura», p. 93), subordinando cualquier expectativa de vida doméstica. Hasta que llegó la despenalización de los anticonceptivos, siendo las jóvenes conscientes de que «con la píldora la vida iba a dar un cambio radical, quedaríamos tan libres de nuestro cuerpo que daba miedo pensarlo. Tan libres como un hombre» (p. 98). Sin embargo, pese a los cambios, pese a la influencia de Beauvoir y *El segundo sexo*, pronto se encuentran haciendo lo que sus madres³⁰⁹, llevar al parque a sus hijos, mientras en las reuniones con colegas se debate si compensa a la familia que la mujer trabaje fuera o se quede en casa. Y con la fantasía del rol cumplido («te dejaba asombrada estar aquí y haber conseguido lo que habías deseado, un hombre, un hijo, un piso», p. 105), llega la revolución del mayo del 68.

El resurgir del feminismo de finales de los sesenta y principios de los setenta, haciendo visible que lo personal era político, junto a los cambios introducidos por el mayo del 68, impacta también en la vida cotidiana de las mujeres, especialmente las más concienciadas, que comienzan a ver las desventajas de ser socialmente mujer, en relación a los hombres («Le echabas una ojeada retrospectiva a tu historia de mujer. Te dabas cuenta que no habías tenido el correspondiente cupo de libertad sexual ni creadora, ni de todo cuanto tienen los hombres» (p. 120). Ernaux lee a Germaine Greer, Kate Millett y otras lecturas fundacionales de la segunda oleada del feminismo. Comienza a interpelarse internamente por las cuestiones que implica el feminismo, en tanto hermenéutica de la sospecha, y a interesarse por las ramificaciones del feminismo:

... vacilábamos entre varios alegatos, los que preconizaban la igualdad de derechos entre hombres y mujeres y atacaban la (ley de los padres” y los que preferían valorar cuanto era femenino (...). Pero, por primera vez, nos planteábamos la vida como una marcha hacia la libertad, y eso cambiaba muchas cosas. Estaba desapareciendo una sensación de mujer, la de una inferioridad natural. (*Los años*, pp. 120-121).

En los setenta llega también el libre acceso al aborto médico, la inquietud por los colorantes y las hormonas en los alimentos, el parto sin violencia, el debate entre el feminismo de la igualdad y el de la diferencia, y, narrativamente, el paso del apoyo documental en las fotos a las cintas de vídeo. También aparece la conciencia de la desigualdad en la adjudicación del trabajo doméstico a las mujeres, y la inhibición de

³⁰⁸ «Nada, ni la inteligencia, ni los estudios, ni la belleza, contaba tanto como la reputación sexual de una chica, es decir, su valor en el mercado del matrimonio...» (*Los años*, p. 77).

³⁰⁹ «Habían pensado que nunca se parecerían a sus madres, pero tomaban el relevo» (*Los años*, p. 102).

los varones a implicarse, y un primer cuestionamiento de que casos de violencia de género, como el asesinato perpetrado por el filósofo Althusser, fueran explicados como problemas psíquicos.

La libertad personal la halla en los ochenta, tanto en su faceta de escritora como en ser dueña única de su destino personal y poder llevar a efecto su propia «revolución sexual» (p. 172). Los noventa, una década de desencanto, se inicia con un retroceso en percepción social hacia los logros de las mujeres y el vértigo del retroceso («el feminismo era una ideología antigua, vengativa y sin sentido del humor, que las mujeres jóvenes ya no necesitaban y miraban con condescendencia» (p. 190), mientras los titulares de las revistas femeninas retoman el favor de la mirada del hombre. Este cambio desconcierta a las veteranas, entre las que se halla Ernaux («Las que habíamos abortado en cocinas, nos habíamos divorciado, habíamos creído que nuestros esfuerzos para ser libres les serían provechosos a las demás nos sentíamos muy cansadas», p. 190). Y es en esa época cuando sabe que, al escribir sobre sí misma, está escribiendo sobre muchas. Constata el retroceso en libertad sexual, con la tapadera del miedo al Sida, pero que afecta nuevamente a las jóvenes embarazadas; para las mujeres vuelve «a ser impracticable la libertad sexual» (p. 205).

Y el siglo XXI se inicia con el mundo en declive que simbolizó el ataque al World Trade Center y el resurgir del fanatismo consiguiente, a escala global. Para ella, con una culminación profesional, la jubilación de su carrera de profesora, con la ruptura del amante joven, con un cáncer «de esos que aparecen despertar en el pecho de todas las mujeres de su edad» (p. 259). Teme las consecuencias del paso del tiempo, el deterioro cognitivo (ha visto morir a su madre de la enfermedad de Alzheimer), por eso se esfuerza en escribir, «para recuperar la memoria colectiva dentro de una memoria individual, restituir la dimensión vivida de la historia» (p. 164).

5.2.2. ¿Y en el futuro? Roles de género en la narrativa distópica³¹⁰

A los mundos posibles, ficticios, que proyectan sociedades indeseables les denominamos distopías, anti-utopías, utopías en negativo, etimológicamente «lugar malo por venir». Frente al sueño de perfección social que representan las utopías, las distopías literarias se manifiestan como una «literatura política» que revela la pérdida de la fe en el progreso humano y en el uso de la ciencia (López Keller, 1991). El género distópico, integrado con características propias en la ciencia ficción, encuentra

³¹⁰ Un extracto de este epígrafe fue presentado como Comunicación, bajo el título “Naturaleza, cultura y relaciones de género en la literatura de anticipación actual: cuatro distopías para el análisis feminista”, en el I Congreso Internacional “Género y cultura de la sostenibilidad (XXII Jornadas de Filosofía)”, coordinado por Alicia H. Puleo y organizado por la Universidad de Valladolid y la Cátedra de Estudios de Género de la UVA, en noviembre de 2013. Otra reelaboración de este epígrafe puede verse en (Antón, 2015).

un desarrollo especial en literatura, cine y cómic en el siglo XX, lo que demuestra su conexión con la cultura de masas (Galdón, 2011), y por tanto, refleja preguntas y temores del imaginario social. Aunque frecuentemente se ha catalogado a la ciencia ficción como orientada al público masculino y tecnófilo, algunos estudios de la crítica feminista, como los llevados a cabo por Sara Martín Alegre y Anabel Enríquez Piñeiro, critican el canon masculinizante y revelan la producción no siempre conocida de autoras y distopías feministas³¹¹ (Martín Alegre, 2010). A este respecto, destaca Raffaella Baccolini, que el género distópico es especialmente preferido por escritoras feministas, por el imaginario patriarcal que suelen contener las utopías clásicas (Baccolini, 2006, cit en Sotomayor-Botham, 2013: 170).

En el *corpus* analizado aparecen las siguientes ficciones distópicas: *Marranadas*, de Marie Darrieussecq, que muestra una sociedad futura corrupta en la que se aprovecha la deriva democrática para afirmar un patriarcado de consentimiento en el que las mujeres son oprimidas y explotadas laboral y sexualmente en el plano público y dominadas en el privado, como le ocurre a la anónima protagonista. Y los cuentos futuristas “Cuando de noche me siento muy cansada”, “Soltería” y “Mi marido, el clon”, en *Zoo*, de Marie Darrieussecq, en los que desarrolla variaciones literarias relacionadas con mujeres independientes y su uso de la reproducción biotecnológica, la compañía de seres clónicos, el desarrollo de anticonceptivos masculinos o el uso de avanzadas técnicas de reproducción que hacen posible que la protagonista geste a una versión clónica de su propio marido. En *La posibilidad*, de Michel Houellebecq, se muestra una sociedad futura en la que conviven evolucionados seres neohumanos, entre quienes la diferencia sexual es sólo nominativa, y residuales grupos humanos que sobreviven en cavernas y bosques, y que practican el canibalismo, mostrando un patriarcado de coerción. *El mundo*, de Elia Barceló, presenta una sociedad futura con un sistema democrático basado en la separación de poderes, que ha extendido derechos más allá de los humanos, en la que los géneros parecen tener las mismas oportunidades, con mujeres en puestos de decisión en ciencia y judicatura, por ejemplo, revelando un patriarcado de consentimiento. *Lágrimas*, de Rosa Montero, igualmente presenta una sociedad futura que ha progresado, con las mujeres en las primeras líneas profesionales y políticas, igualmente dejando ver la pervivencia de un patriarcado de consentimiento. *Cenital*, de Emilio Bueso, ofrece una regresión en roles de género.

Es posible establecer convergencias en las obras de los autores, ya que presentan de forma más acusada los sesgos androcéntrico y antropocéntrico y rearmen el ima-

³¹¹ A pesar de que la ciencia ficción moderna tiene una madre fundadora, Mary Shelley, autora de *Frankenstein* (1818), normalmente la única autora que recogen las obras canónicas es Úrsula K. Le Guin. Respecto al impacto del feminismo, afirma Martín que «las grandes novelas de CF en inglés escritas por mujeres han llegado sólo a partir de los años 70, bajo el efecto de la segunda oleada feminista» (Martín Alegre, 2010: 110).

ginario patriarcal. *La posibilidad* ofrece una sociedad de máquinas pensantes, deshumanizada, que culmina el triunfo de la tecnología sobre la Naturaleza, consiguiendo con ello la desertificación planetaria y la vuelta a las cavernas de una humanidad violenta y patriarcal. Por su parte, *Cenital* muestra una sociedad que no ha integrado ni la justicia social, ni la igualdad de género ni una ética animalista, sino todo lo contrario: ha reinstalado en la barbarie, la insolidaridad, la explotación de animales y humanos e invisibiliza el trabajo de reproducción social y a las mujeres.

Respecto a las diferencias en el tratamiento de la ciencia ficción entre autoras y autores, Sara Martín Alegre propone que las autoras tratan estos temas centradas en las relaciones humanas, sobre todo entre los géneros, y no tanto por el interés en lo científico y lo tecnológico (Martín Alegre, 2010). Cabe añadir otros elementos, detectados al menos en las distopías de autoras analizadas en este *corpus*: la empatía hacia la Naturaleza viva no humana³¹², y la confianza y esperanza en la profundización democrática³¹³ que permita unas sociedades menos violentas, con Estados democráticos que, aunque presentan distintos grados de corrupción, han extendido los derechos más allá de los humanos, con soluciones compasivas hacia animales y otros seres, reconociendo la interdependencia mutua y la vulnerabilidad propia y ajena. *Lágrimas*, la novela de Rosa Montero, muestra una protagonista no humana (replante), cuidadosa con los seres sintientes y con el medio natural, en una sociedad en la que los géneros parecen disponer de semejantes oportunidades políticas y sociales, aunque subsista un sexismo sutil. Aunque que la heterosexualidad ya no es la norma y tienen cabida personajes no catalogables en la clasificación binaria de los géneros³¹⁴, el estatus de género continúa inamovible. Por su parte, *El mundo*, de Elia Barceló, cuestiona la dominación sobre las especies animales, y, en cuanto a los roles de mujeres y hombres, comparten profesiones y ámbitos de poder, papeles sociales de prestigio y reconocimiento, aunque la convivencia que establece Yarek con la joven humanoide iloi y la hija en común reproduce la jerarquía de género habitual en una familia nuclear con el padre como proveedor económico y madre doméstica. Sin embargo, es significativo que el doble desenlace de la novela se resuelva con una mirada compasiva. Por un lado, en la final decisión de Yarek, optando por el cuidado, por la preservación paternalista de la vida natural. Por otro lado, el Gran Tribunal opta por una condena compasiva, al permitirle que pueda “vivir” en ese planeta conforme a su

³¹² Lo que conecta con posicionamientos de ética ecofeminista: «...sólo una mirada empática hacia humanos y no humanos puede rescatarnos del nihilismo» (Puleo: 2011: 433).

³¹³ «Podemos mejorar. Pero para eso tenemos que creer en las posibilidades de la democracia, y defenderla, y trabajar para perfeccionarla. Ten confianza» (*Lágrimas*, p. 211).

³¹⁴ Lo que se observa, principalmente, en el personaje Natvel, del que no se sabe el género y al que la protagonista, Bruna Husky, no sabe si dirigirse en masculino o en femenino. «Verdaderamente era imposible deducir su género sexual. Y no se trataba de que Natvel fuera un ser andrógino e indefinido, sino que más bien parecía ofrecer sucesivas imágenes cambiantes. De pronto resultaba evidente que era una mujer, y al instante siguiente no cabía la menor duda de que era un hombre» (*Lágrimas*, p. 161).

elección personal. En ambas, así como en las de Darrieussecq, se integran narrativamente temáticas y conflictos que pasaron a la agenda pública tras la consigna feminista de los sesenta de «lo personal es político»: el control de la reproducción por parte de las mujeres, la violencia de género, la maternidad en solitario, el sexismo social, la discriminación laboral...

En cambio, en la novela de Emilio Bueso, el patriarcado no sólo sobrevive sin ningún cuestionamiento, sino que con la desaparición del Estado, de derechos y de normativas consensuadas, se produce un reforzamiento del poder patriarcal.

. *Cenital* (Emilio Bueso): el patriarcado en la la ecoaldea

Regresamos a una obra ya analizada anteriormente³¹⁵, ya que es importante dedicar unas líneas a la construcción narrativa del líder en el tipo de sociedad que anticipa *Cenital*. Como ya se ha señalado, la combinación de elementos narrativos destacados en descripción, narración, relato retrospectivo, relato de personajes, elementos contextuales, etc., y la dominante visión androcéntrica, confluyen en dibujar un liderazgo masculino con rasgos mesiánicos. Si, como afirma Mariano Martín, «el héroe distópico no solo forma parte ya de la sociedad utópica, sino que representa una conciencia perturbadora y consciente de su diferencia irreductible, cuyo proceso de comprensión de los mecanismos de esa sociedad y de oposición creciente a la misma alimentan la narración» (Martín Rodríguez, 2011: 155), nos hallamos ante una alerta ecológica acrítica que, bajo apariencias de convivencia asamblearia y alternativa encubre relaciones de dominación, fundamentalmente de género y especie.

Recordemos algunos elementos de partida que oscilan entre el realismo y otros, de tipo paródico, carnavalesco o fantástico. Puede verse con el propio personaje central, desde el comienzo. Es un personaje, que, en el 2007, ingresa de becario (el último en escalafón profesional) en una agencia estatal oculta, al que asignan un nombre en clave, Destral (que sorprendentemente conservará), a quien colocan al mando de un satélite espía. Como no le vigilan, puede hacer lo que quiera y se dedica a espiar más allá de lo encargado, por iniciativa propia... Estamos ante una versión del hombre (joven) y la máquina, mientras la voz narradora (el propio Destral, aunque se está narrando en tercera persona) deja entrever ya su óptima opinión sobre sí mismo, al contemplarse como un ángel tecnológico. Y transitará de ángel geoestacionario a mesías postcenital.

Arranca y coge velocidad el autorretrato en clave androcéntrica, intensamente patriarcal. El poder es masculino y Destral, aunque está momentáneamente a la cola, apenas soldado raso, va a ir subiendo en la escala jerárquica, tiene estatus de género:

³¹⁵ Ver capítulo 2, epígrafe 2.2.1. El colapso ecológico y social de *Cenital* (Emilio Bueso); decrecimiento y barbarie (patriarcal).

es becario, pero sabe que es «es un becario a los mandos del coche de su padre» (p. 12), y que está bien situado, en las alturas. Asoma una deriva mesiánica que permanecerá a lo largo de todo el relato:

El suelo miraba a las estrellas y Destral miraba las del suelo, desde el cielo. Tuyo es el reino, la gloria, el poder y sus planos cenitales. Las alturas guarden al hombre que todo lo ve, aunque sea el soldado raso de uno de nuestros ejércitos de becarios. (*Cenital*, p. 12)

Porque se sabe con opciones de poder dentro de la escala jerárquica del mando (masculino), se dice a sí mismo (con evidente sesgo androcéntrico): «Con el tiempo, eso verán tus ojos, si sigues siendo el ángel geoestacionario cuando el mundo de los hombres se venga abajo». Y el poder ha llegado, en el presente en el que se sitúa la acción central del relato (2014), Destral ya es el jefe de la tribu, de la ecoaldea³¹⁶.

Una ecoaldea de la que solo emergen individualizados unos pocos habitantes, referidos por su *nickname* (apodo en la red), cuyos recorridos biográficos hasta llegar a la aldea permiten reconstruir la historia de la pequeña aldea amurallada. Además de Destral, son otros 10 personajes de la ecoaldea los individualizados, y de ellos, sólo tres son de mujeres. Son Simsim, Agro, Sapote, Teo, Saig`o, Interventor, M1guel, y las mujeres Iriña (la recicladora), Crestas (la cocinera) y Braqui (discapacitada, víctima de agresión sexual). El relato de estos perfiles biográficos se intercala entre las entradas del blog escritas por Destral, la acción en las inmediaciones de la ecoaldea y las citas de autoridad preparatorias de la hecatombe sobrevenida a partir del agotamiento de las energías fósiles. Altera cronológicamente el relato, que oscila así entre un pasado no tan remoto (2008) y un presente apocalíptico (2014), y fragmenta la presentación de hechos y la información de protagonistas, que no se cierra hasta el final de la novela.

Un círculo que se cierra también con Destral como líder indiscutible, por eso el último perfil biográfico que se ofrece es, precisamente, el de Destral, que ya desde el inicio del relato se ha presentado como un nuevo «mesías postcenital»³¹⁷. La afirmación del liderazgo de Destral vertebra todo el relato, como un eje recurrente, argumentado y presentado narrativamente en base a sus muchas capacidades³¹⁸. Es un

³¹⁶ «Destral dirigía el poblado (...). La suya era la vivienda más alta de todas (...). Desde su posición, se dominaban los techos de paja del resto de las barracas...» (*Cenital*, p. 21).

³¹⁷ «Le gustaba su nueva vida social. Que le palmearan la espalda, lo recibieran todos los días como un mesías postcenital y le sonrieran junto al río encada amanecer. Sumergirse en el baño matutino sabiendo que le querían. Que lo necesitaban. Que lo apoyaban» (*Cenital*, p. 25).

³¹⁸ «Destral seguía siendo el líder porque a menudo conseguía que en su cabeza se unieran lo viejo y lo nuevo: la forma de pensar del hombre de principios de siglo y la forma de pensar del superviviente al Hundimiento» (*Cenital*, p. 43).

«hombre fuerte», «un líder tribal» que levanta expectación, soportándolo con «humildad»; su aspecto e indumentaria lo catalogan como un moderno *mcgiver*, guerrero armado alternativo, con su cinturón de herramientas y sus rastas. Fue quien ideó la ecoaldea, quien la ubicó en una localización geográfica óptima. Fue su fundador, con Agro, reclutó a sus habitantes, instó a defenderla con las armas durante el asedio, sin piedad para con los atacantes. Y es quien selecciona quien entra o quien sale, el único que tiene la prerrogativa de poder salir del recinto amurallado solo y sin permiso... A veces intenta desmarcarse, y ser «un líder tribal distinto»³¹⁹ de los otros, a quienes caracteriza como «Despóticos, Aburridos. Adictos al control» (p. 140), porque se cree ungido para fundar una «nueva humanidad». En el episodio del ataque de Máximo y los merodeadores caníbales del circo, una vez apresado, Destral no abandona ni por un momento su pose chulesca de líder, retando a sus captores. Será Verónica quien le discuta su condición de líder³²⁰, a lo que responde con suficiencia y desprecio misógino afirmándose una vez más como «líder tribal» de los de verdad³²¹. Aparece nuevamente triunfante tras el combate con Máximo y demás captores, a quienes vence a pesar de la desigualdad numérica y armamentística. Precisamente, como botín de guerra se llevará a Verónica, «arrastrándola por los pelos»³²².

En el perfil hagiográfico que cierra la serie de presentación de los personajes principales de la ecoaldea, conoceremos algún paralelismo más de la deriva mesiánica de Destral, que alcanza dimensiones paródicas: la edad, el nombre, la orfandad, la paternidad simbólica de la comunidad³²³. Un liderazgo que se esfuerza por construir sobre claves de masculinidad, encumbramiento que ha experimentado escalón a escalón, y que conlleva la soledad del poder. Porque son liderazgos efímeros, al final, la gente se disgrega y se queda solo: «Algo fallaba. Destral era un rey sin corona, un pastor sin rebaño. Un líder sin grupo» (p. 269). Hasta que descubre la teoría del cenit del petróleo, los movimientos alternativos y los expulsados del sistema, a quienes Destral define como «seres ávidos de líderes carismáticos», y a quienes va a reclutar

³¹⁹ «Es lo que llevo haciendo desde que salí del orfanato. Entonces yo era el delegado de los grupos, de ahí pasé a ser delegado de la clase en las aulas y luego fui a parar a los consejos de estudiantes universitarios. Ya ves, siempre he ido dando la cara por la gente con la que me he ido juntando... (...). Y eso no me convierte en un líder tribal como los demás» (*Cenital*, p. 140).

³²⁰ «Tú no eres un gran jefe, ni eres un hombre despierto ni un visionario. Tú lo que eres un iconoclasta provocador al que las circunstancias han encumbrado» (*Cenital*, p. 229).

³²¹ «Tú eres quien se está equivocando aquí, niña (...) Yo sí que soy lo que vosotros consideraréis un *líder tribal* y no vuestro jefe. Guiar a un pueblo es algo cuyo significado no entenderéis...» (*Cenital*, p. 229).

³²² «Tú vendrás conmigo. Te quiero en mi ecoaldea. Quiero que te unas a mi proyecto, que seas uno de los nuestros” “Eres un hijo de puta” le dice Verónica, “Soy pescador de hombres. Pescador en las mareas”, la arrastra cogida por los pelos...» (*Cenital*, pp. 277-278).

³²³ «Destral. Treinta y tres años, la edad del martirio. Antes conocido por el nombre de expósito que le supieron los sacerdotes: Jesús de la Iglesia. Jesucristo, superestrella. Terrorista suicida”. Huérfano, niño abandonado...» (*Cenital*, p. 267).

para su misión de construir una comunidad basada en el anarcoprimitivismo. El encuentro con Agro es crucial para la materialización del proyecto, aunque no logra salvarle de la soledad³²⁴. Y se plasma su autopercepción, anclada en un mesianismo redentor de raigambre patriarcal: «Se sabe brillante, inteligente y excepcional. También se sabe manipulador, demagogo, tramposo, amargado y enfermizo; pero consigue que nadie repare en eso (...). Aspira a dejar huellas. A fundar una nueva humanidad» (p. 270).

Pero esa «nueva humanidad» que aspira a construir en una ecoaldea alternativa está cimentada sobre la vieja división sexual del trabajo. ¿Quiénes son los personajes individualizados en la nueva sociedad, y qué hacen? Pues son, entre otros: Miguel, el alfarero; Marko, el herrero; Sapote, el médico; Teo, el religioso y maestro; Agro, el ingeniero agrónomo; el Interventor; Dispo, el francotirador... ¿Y las mujeres, quiénes son y dónde están en el poblado? Como hemos señalado, sólo aparecen individualizadas tres: Iriña, la recicladora; Crestas, la cocinera; y Braqui, la discapacitada que sobrevive tras haber sufrido un salvaje ataque sexual, que es descrita desde su vulnerabilidad («Braqui es lo más parecido a un ratón que los gatos del Cenital han dejado vivir», p. 209).

Aunque en esa sociedad masculinizada sí que debe haber mujeres, porque la superpoblación empieza a ser un problema (aunque no tanto como para que se priorice la obtención de preservativos u otros métodos anticonceptivos). No sólo eso, sino que se menciona la contracepción como algunas de los productos de consumo que ya no importaban³²⁵, lo que refleja unos valores sin duda no consultados o consensuados con las mujeres.

Resulta paradójico que en la nueva sociedad de la ecoaldea se apueste por una educación religiosa. Así, en el reparto de tareas, Destral encarga de la educación al único religioso, Teo, a quien «confiaron el cuidado de los hijos. La educación. Que él los modelizara, para algo era el hombre más bueno del poblado. Que él les hablara de Dios, ya que a aquellos niños Dios no los había abandonado» (p. 168), quien efectivamente los modela, instalando en ellos el culto al líder (Destral), propio de las dictaduras.

³²⁴ Obsérvese como compagina la soledad del líder con una homosexualidad no asumida, porque según los constituyentes de la masculinidad hegemónica no puede definirse como homosexual: «Ninguna mujer lo hizo feliz, ningún hombre lo pudo sacar del armario. Ni Agro, su mejor amigo, actual pareja y compañero sentimental (...), porque Destral no se ve ni homosexual, aunque lo es, hasta la médula» (*Cenital*, p. 269).

³²⁵ «Había muchas cosas que ya no importaban. Que habían sido dejadas atrás, como los empleos, los relojes de pulsera, las cuentas bancarias, la publicidad, la contracepción, los fines de semana y las alergias» (*Cenital*, p. 24).

5.3. Masculinidad, conflictos y violencia de género: tratamiento narrativo

Como se ha avanzado anteriormente, la masculinidad hegemónica, en tanto ideología que justifica la dominación masculina, contiene como parámetros principales la agresividad, el control, el dominio, la autoafirmación, y el recurso a la violencia (Alsina y Borràs, 2000: 85). Sin embargo, en las representaciones ficcionales suelen ser las autoras las que sitúan en la agenda narrativa los conflictos derivados de la relación entre poder de los géneros. Así, en sus ficciones tienen cabida temáticas como el aislamiento doméstico, la desigualdad en el acceso a los recursos, la educación, el trabajo salariado, el reconocimiento profesional, las trabas sociales para el desarrollo de su autonomía personal, el control reproductivo, el acoso sexual y la violencia de género.

La visión crítica de las autoras respecto a la conflictividad de género, cuando aparece, se centra en cuestionar el estatus de género. La representación de las relaciones entre los sexos-géneros que tematiza Darrieusecq en *Marranadas* parece complaciente, pero el tono paródico que elige revoca esa apariencia de complicidad. A ello también contribuye la ingenuidad del relato de la protagonista, estrategia narrativa que refuerza el subtexto crítico. En la sátira social que dibuja este relato los hombres controlan todos los ámbitos de la vida social (laboral, política, mediática, doméstica...), especialmente el sexual. Otro ejemplo puede verse en *Estupor*. El personaje de Amélie Nothomb relata dos momentos en especial en los que da cabida a conflictos en las relaciones entre los sexos-géneros: cuando reflexiona explícitamente acerca de las específicas dificultades de las mujeres japonesas en su vida cotidiana, y cuando llega a establecer un paralelismo entre la monumental amonestación del vicepresidente de la compañía a su compañera Fubuki y una violación pública, por el componente de humillación y vejación.

Para algunos autores, el conflicto se presenta en la relación, que entienden imposible, con las mujeres emancipadas. Octave de *Socorro*, de Beigbeder, ejemplifica bien esta convivencia imposible, al negar la posibilidad de fidelidad recíproca a su pareja, señalando la contradicción entre su aspiración a vivir los logros del feminismo y mantener una relación monógama, algo imposible para Octave porque se opone a «la esencia misma de mi hombría»³²⁶. Y es que estas mujeres adultas, emancipadas, en opinión de Octave, buscan dominar a los hombres:

³²⁶ «Así que yo no sólo no era libre, no sólo debía sacrificar mis deseos, reprimir mi libido de hombre genéticamente programado para multiplicar las conquistas, contener mi virilidad: en una palabra, matar al animal que me constituía, sino que además era un rompecorazones múltiple que destruía a las mujeres sensibles (...). Simplemente te opones a la esencia misma de mi hombría» (*Socorro*, p. 104).

Las mujeres tenían buenos motivos para odiar a los hombres desde hacía milenios. Para vengarse de siglos de dominación masculina querían nuestra desdicha, querían domarnos, domesticarnos, negarnos, secuestrarnos. ¡Empezaban por castrarnos y después se quejaban de que no las follábamos! Nos daban la vida y después no paraban de hacérnosla imposible. Quizá a la larga su odio se convirtió en recíproco: los hombres guardaban rencor a las mujeres por no perdonarles nada. Ya se lo he dicho: era la guerra. La próxima no enfrentará ya a países o religiones: serán los hombres contra las mujeres, un enfrentamiento tanto más violento. (*Socorro*, pp. 108-109)

Esta hostilidad al feminismo de Beigbeder es apreciable también en su obra, de base autobiográfica, *Una novela francesa*, en varios momentos³²⁷:

Mi hermano y yo nos aprovechamos del fracaso sentimental de nuestra madre y de la esclavitud del feminismo (antes las mujeres criaban a los hijos, ahora crían a los hijos y además tienen que trabajar). Liberada de las cadenas del matrimonio y la pareja, nuestra madre trabajaba en el sector editorial, educaba sola a sus hijos, y no creo que fuera feliz. Fui un niño sometido a un nuevo matriarcado, que idolatraba a su madre pero con una revancha pendiente con todas las mujeres. Mi infancia hizo de mí un ser sediento de cuerpos femeninos, presa de una misoginia rencorosa. (*Una novela*, p. 264)

También Houellebecq manifiesta opiniones misóginas en sus obras analizadas. En ellas denosta los avances de las mujeres, y sus referencias misóginas se insertan como hilos temáticos en personajes extra-secundarios y que resultan especialmente visibles en *Las partículas*. A menudo se sirve de un personaje femenino, como Christiane, *alter ego* de Bruno³²⁸, para expresar su rechazo de las mujeres emancipadas. Veamos un ejemplo:

Nunca he entendido a las feministas... —dijo Christiane a media cuesta—. Se pasaban la vida hablando de fregar los platos y compartir las tareas; lo de fregar los platos la obsesionaba literalmente. A veces decían un par de frases sobre cocinar o pasar el aspirador; pero su gran tema de conversación eran los platos por fregar. En pocos años conseguían transformar a los tíos que tenían al lado en neuróticos impotentes y gruñones. Y en ese momento, era matemático, empezaban a tener nostalgia de la virilidad. Al final plantaban a sus hombres para que las follara un macho latino de lo más ridículo. Siempre me ha asombrado la atracción de las intelectuales por los hijos de puta, los brutos y los gilipollas. Así que se tiraban dos o tres veces, a veces más si la tía era muy follable, luego

³²⁷ «Ella sólo nos tenía a nosotros, y nosotros nos aprovechamos cuanto pudimos: disponíamos de una “ama de casa liberada”. Habíamos ganado la guerra del amor contra todos los demás hombres. Nuestra juventud terminó haciendo de nuestra madre una esclava» (*Una novela*, p. 264).

³²⁸ Un personaje que es un regalo para las fantasías sexuales de Bruno: le sirve sexualmente con total disponibilidad, tiene un papel de reclamo para atraer a otras parejas, para el intercambio sexual de Bruno con mujeres más jóvenes. Expresa de antemano las ideas misóginas de Bruno, con su complacencia.

se quedaban preñadas y les daba por la repostería casera con las fichas de cocina de *Maire-Claire*. He visto el mismo guión repetirse docenas de veces. (*Las partículas*, p. 147)

Pero es en el tratamiento narrativo de la violencia de género³²⁹ donde se observan mayores diferencias entre autoras y autores. En pocos autores encontramos relatos de violencia sexual (violaciones, principalmente), cuya focalización de los hechos narrados implica posiciones de empatía hacia las víctimas y rechazo hacia los agresores. Tal es el caso de Makine. Este autor relata en *El testamento* la salvaje violación en grupo e intento de asesinato que sufre su abuela Charlotte cuando era joven; esa cercanía empática al sufrimiento de Charlotte supone, para él, refrenar al monstruo que lleva dentro. Un germen de monstruo que le impele a ver a las mujeres como cuerpos al servicio del placer masculino, y que representa un potentado ruso, Beria, que secuestra jovencitas que luego desaparecen³³⁰.

En las autoras, no es tan infrecuente que relaten violaciones. Hasta finales de los años 60 o principios de los setenta, con la segunda oleada del feminismo y su consigna «lo personal es político», la violencia hacia las mujeres era vivida como algo personal, concerniente a la esfera privada de las personas, no como una manifestación

³²⁹ Siguiendo la *Declaración sobre la eliminación de la violencia hacia la mujer* (ONU, diciembre 1993), entendemos por violencia de género o violencia contra la mujer «todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada. Se entenderá que la violencia contra la mujer abarca los siguientes actos, aunque sin limitarse a ellos: a) La violencia física, sexual y psicológica que se produzca en la familia, incluidos los malos tratos, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital femenina y otras prácticas tradicionales nocivas para la mujer, los actos de violencia perpetrados por otros miembros de la familia y la violencia relacionada con la explotación; b) La violencia física, sexual y psicológica perpetrada dentro de la comunidad en general, inclusive la violación, el abuso sexual, el acoso y la intimidación sexuales en el trabajo, en instituciones educacionales y en otros lugares, la trata de mujeres y la prostitución forzada; c) La violencia física, sexual y psicológica perpetrada o tolerada por el Estado, donde quiera que ocurra» (Torres San Miguel y Antón, 2005: 21-22). La identificación de la violencia de género como el crimen contra la humanidad más extendido, tolerado e impune, fruto de la desigualdad entre mujeres y hombres y de las relaciones de poder y sumisión hacia las mujeres, ha tenido lugar en la década de los 90 (Ver Torres San Miguel y Antón, 2005, entre otros).

³³⁰ Antes de conocer la violación de Charlotte, Andréi se siente atraído, a la vez que aterrado por ello, por el mafioso Beria, quien secuestra y viola a jóvenes que luego hace desaparecer: «O sea que hay en mí otro ser capaz de contemplar tales violaciones. Puedo ordenarle que se calle pero sigue estando ahí. Luego, en principio, todo está permitido, me lo ha enseñado Beria (...). Me permite envidiar a ese cazador de cuerpos femeninos. Y aborrecerme» (*El testamento*, p. 178). Después de conocerla, reprime ese pensamiento: «Empecé a abofetearme con saña, al principio conteniéndome, luego sin compasión. Sentía dentro de mí al otro, al que en los cenagosos recovecos de mis pensamientos contemplaba aquel cuerpo femenino con placer. Me golpeé hasta que mi rostro hinchado, bañado en lágrimas, me asqueó por su superficie pringosa. Hasta que ese otro, agazapado en mi interior, enmudeció totalmente» (*El testamento*, p. 182).

de una forma de opresión social hacia el conjunto de las mujeres. Virginie Despentes, que revela en *Teoría King Kong* la violación en grupo que sufre, junto a una amiga, a los 17 años, entiende que, en la cultura occidental dominante, la mujer que acusa de violación a un hombre es puesta en entredicho, en tanto que los hombres se refieren a este hecho sin pronunciar “la” palabra: «el violador se las arregla con su conciencia: no ha sido una violación, era una puta que no se asume y a la que él ha sabido convencer» (Despentes, 2007: 31). También señala que hasta épocas recientes, las mujeres no hablaban de ello, lo silenciaban. «Ninguna mujer después de haber pasado por una violación había podido utilizar el lenguaje para hacer de esa experiencia el tema de una novela. Nada, ni guía, ni compañía. Es asombroso que las mujeres no digamos nada a las niñas, que no haya ninguna transmisión de saber» (Despentes, 2007: 35).

En nuestro *corpus*, encontramos algún relato de las autoras en primera persona de violaciones sufridas. Amelie Nothomb menciona en *Biografía* dos agresiones, anteriormente señaladas. La primera, a los cinco años, los compañeros de toda la escuela («la multitud infantil») la desnudan, «queríamos ver si era enteramente blanca» dijeron; ella minimiza la agresión («...no parecía excesivamente afectada por el ultraje sufrido (...), había sido desnudada por niños de mi edad: sólo se trataba de uno de los riesgos de la guerra», p. 59). En cambio, la segunda, a la edad de 13 años, una violación en grupo realizada por cuatro jóvenes indios en una antigua estación termal de Bangladesh, dentro del agua, va a desencadenar su anorexia y la pérdida de su talento para las matemáticas, su parte “racional”, en la que basaba su éxito social. En el caso de Christine Angot (*El incesto*) es clara la denuncia narrativa que realiza del abuso sexual que sufrió de su padre siendo adolescente, suceso que refiere ampliamente en la segunda parte del libro, causa de su desajuste psicológico.

Realidad, autoficción o ficción, las autoras son más proclives a que su narrativa muestre la violencia hacia las mujeres. Las protagonistas de Lucía Etxebarria también han sufrido la violencia sexual. En *Amor, curiosidad*, la madre de las tres hermanas es una superviviente de violencia de género, en tanto la hermana mayor, Ana, y la pequeña, Cristina, han sufrido violaciones. *La vergüenza*, de Ernaux, comienza con un episodio de violencia de género, su padre intenta matar a su madre con un hacha, aunque para Annie Ernaux solo es un episodio que escenifica lo rústicos, toscos y ordinarios que eran sus padres; les culpará a ambos y se avergonzará de los dos y de sus orígenes rurales. La novela de Paule Constant también presenta situaciones vitales que escenifican diferentes manifestaciones de esta violencia: la hermana de Babette, vigilada y acosada por los hermanos, termina suicidándose; Martha sufre la humillación y el maltrato durante su matrimonio con el Funcionario. Y la de Marie NDiaye, cuyas tres protagonistas, mujeres fuertes, se enfrentan de diversas formas a la opresión y violencia masculina. Norah, Fanta y Khady Demba representan tres aspectos diferenciales en el enfrentamiento de la violencia de género y el papel que el empoderamiento personal tiene para ello. Norah ha sabido enfrentarse a la autoridad paterna y ahora, abogada, controla las riendas de su destino. De Fanta sabemos

indirectamente, ya que la focalización narrativa se centra en su marido, Rudy Descas, pero conocemos que es una profesora de literatura que se enfrenta al aislamiento doméstico y al maltrato psicológico. Y sobre todo, Khady Demba representa la lucha contra las dominaciones de género que acechan a mujeres en otras partes del mundo, como en muchas zonas del África subsahariana, no amparadas por la igualdad formal, que, en su andadura vital para buscar un mejor destino que les permita la individualidad deben enfrentarse a la trata de personas y a la prostitución como estrategia de supervivencia, para caer finalmente en las vallas de un Occidente cerrado a la inmigración sin papeles.

Entre los autores, es menor la visibilidad de la violencia de género, y, cuando se entronca en la trama principal, en ocasiones el tratamiento narrativo sugiere lecturas que transfieren la vinculación con los constituyentes imperativos de la masculinidad hegemónica tradicional, la misoginia implícita, o el mantenimiento del estatus de género, a otros factores explicativos, que actúan o bien legitimando la violencia o bien exculpando a los agresores. Hemos analizado, anteriormente, los ejemplos narrativos del diácono acosador en *Los girasoles*, que se exculpa transfiriendo su responsabilidad doblemente a su naturaleza corporal y a la víctima, Elena, en tanto heredera de la Eva bíblica, la primera inductora al mal. Hemos visto al asesino Romand, calificado como monstruo o diablo por dejarse llevar por esa corriente maligna interna para acabar primero con su mujer y luego con sus hijos y sus padres, en *El adversario*. Hemos observado a Octave Parango, en *Socorro*, confesando haber violado en el último año a diez menores, eran aspirantes a modelo, sugiriendo que es el precio que ellas pagan gustosamente por acceder a la fama y le hemos visto, más adelante, estableciendo vínculos con negocios de la mafia rusa de trata de mujeres y explotación sexual. Hemos visto a Daniel, asistiendo con complicidad en *La posibilidad* al asesinato gratuito de una joven italiana, de quien el jefe de la secta se deshace tras el uso sexual para no ver comprometida su puesta en escena de la entrada a la inmortalidad...

En *Plenilunio*, la novela de Antonio Muñoz Molina, por el subgénero de novela policiaca en que se inscribe, hay más desarrollo y visibilidad narrativa en la construcción del personaje del agresor asesino. Un joven pescadero, de presencia anodina, que ha secuestrado y asesinado a una niña, Fátima. Incapaz de relacionarse con mujeres, salvo a las que atiende servilmente en la pescadería, recurre a veces a prostitutas. Consciente de su dominio con el uso de la fuerza, con la amenaza de una navaja y un trato violento ya ha hecho huir a una prostituta. Con otra, de más edad que la anterior, lo intenta, aunque esta encuentra algo raro en ese joven insignificante, y es que sus ojos «adquirieron un brillo distinto, que no era tanto de deseo como de dominio, de afirmación impaciente de hombría» (p. 404). Efectivamente, el joven asesino no quiere un intercambio sexual, quiere dominar, por eso la agrede y ataca con una navaja. Cuando finalmente se va, oye decir a la prostituta «con más polla y menos navaja me gustan a mí los tíos» (p. 410). Un cuestionamiento de su masculinidad que desencadena la agresión a la segunda niña, Paula, a la que secuestra según las pautas

desarrolladas con la primera niña asesinada, a la que viola y que deja por muerta pero que sobrevive tras desenterrarse.

Cuando finalmente es descubierto, pese a ser detenido *in situ* y a las evidentes pruebas policiales inculpatórias, él declara: «Fue por culpa de la luna (...). Me emborrachaba y la luna me hacía pensar cosas raras. Mi madre me lo decía de chico, que yo era lunero. Pero yo no quería matarlas» (p. 433). Más adelante, va a dar un quiebro en su estrategia exculpatória, aunque el subtexto ya deja traslucir los componentes de misoginia y complejo de masculinidad hegemónica cuestionada. Se lo cuenta al inspector en una primera versión:

Le dije que yo había sido el que mató a aquella niña, y que a la otra la dejé por muerta, usted me preguntaba por qué lo hice y yo le dije que por culpa de la luna ... y me dijo, por qué con niñas, por qué no te atreías con mujeres, y yo no le contestaba, no lo sabía, luego me lo dijo también el psicólogo y yo le dije que porque las mujeres se reían de mí porque decían que la tenía muy chica (...), me pedían que volviera a contarles lo de cuando estaba en las duchas del cuartel y el agua salía helada y se me encogió la picha, y yo se lo contaba, y lo de las dos putas que se burlaron de mí, a la primera le saqué la navaja y se asustó tanto la tía que no volvieron a verle el pelo, a la más joven, y la otra se asustó también, aunque lo disimulaba más, porque era más vieja y más resabiada". (*Plenilunio*, pp. 457-458)

Y la segunda versión, tras una conversión religiosa en la cárcel, como la que transmuta a Romand, desvela una estrategia exculpatória que les permite el perdón, que les exime de culpabilidad, como un desarrollo patriarcal de la «banalización del mal»:

Yo no fui. Fueron mis manos, fue mi cuerpo, pero yo no. Fue el demonio, el enemigo. Él se había apoderado de mí (...). Yo soy inocente (...). Ya he vencido al enemigo, eso quería decirle (...), ya no me paso las noches sin dormir, como antes, cuando el demonio me mantenía despierto (...), no tengo que responder ante las leyes de los hombres sino ante la Ley de Dios y él sabe que me puso a prueba y que soy inocente, alabado sea el Señor, sea por siempre venido y alabado (*Plenilunio*, pp. 460-461)

Estas manifestaciones de violencia son presentadas muchas veces en las ficciones literarias a través del tamiz de la exculpación ya que remiten a fuerzas oscuras, a una naturaleza interna malvada que les controla y les exime de responsabilidad personal, ubicando en el seguimiento de los imperativos de la masculinidad hegemónica lo que Hannah Arent denominó la «banalidad del mal»³³¹. Esa naturaleza interna

³³¹ Expresión que se debe a la filósofa política alemana Hannah Arent (1963), con la que alude a la coartada de obediencia y sujeción a las reglas que se aplican algunos individuos para cumplir con órdenes

masculina que les impide el control sobre su sexualidad, que reaparece en el joven Andreï de *El testamento*, en el científico Yarek de *El mundo*, en el diácono acosador de *Los girasoles*, en el Romand de Carrère, o en el pescadero de Muñoz Molina. Remite también al erotismo transgresivo como Naturaleza maldita que incluye el acceso sexual violento de los hombres hacia las mujeres, tal como fue connotado en la «moral de la transgresión» de Georges Bataille (Bataille, 1975) y ha sido estudiado por la filósofa Alicia H. Puleo (Puleo, 1992, 1997, 2011)³³².

En algunos de estos personajes (el Romand de *El adversario*, el Octave Parango de *Socorro*, el Bruno Clement de *Las partículas*, el pescadero de *Plenilunio...*), además, se da una percepción del cuestionamiento de su sexualidad que intentan derivar asumiendo comportamientos violentos, como proceder compensatorio para afirmar esa masculinidad hegemónica que, les parece, está siendo puesta en entredicho. Y en todos persiste un subtexto de misoginia que alimenta sus creencias de superioridad hacia las mujeres.

En Resumen, en este capítulo hemos comprobado la vigencia narrativa de la construcción ficcional de una identidad masculina tradicional hegemónica, sostenedora del imaginario patriarcal. Aparece de forma más nítida en obras de autor que conllevan algún elemento de transgresión, ya sea referencial o formal, con el que disfrazan este viejo discurso patriarcal con pátinas de modernidad. Esta masculinidad hegemónica tradicional es un constituyente narrativo primordial de las novelas *Socorro, perdón*, de Frédéric Beigbeder, *El adversario*, de Emmanuel Carrère, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Cenital*, de Emilio Bueso, que son abordadas con profundidad en este capítulo, además de las de Houellebecq, anteriormente abordadas. Continúan versionándose las figuras arquetípicas sobre las que se construye la identidad masculina tradicional: las del soldado o guerrero, del donjuán o seductor, del mago o científico, o del jefe, padre o autoridad competente. Igualmente, hemos constatado la aparición de miradas críticas a esta masculinidad y el surgimiento de otras masculinidades, para lo que nos han resultado especialmente indicados los relatos *Tres mujeres fuertes*, de Marie Ndiaye, los de Alberto Méndez y la mirada crítica de Muñoz Molina en *Ardor guerrero*. Hemos revisado la representación narrativa de los vínculos con la figura del padre, más aperturista en el caso de las autoras, entre las que sobresale la mirada desmitificadora de Christine Angot en *El incesto*. En mirada comparativa, nos parece que la literatura francesa de autor reproduce en mayor medida la elaboración narrativa de la masculinidad hegemónica tradicional, desde una visión no sólo acrítica, sino vinculada a evocaciones literarias e iconos de interdiscursividad, muy visible en las obras de Houellebecq y Beigbeder. Estos autores

atrocés y cometer actos de extrema crueldad, sin compasión hacia sus víctimas, amparándose en que son personas normales que cumplen órdenes.

³³² Como ya se ha explicado en el epígrafe 4.4.2. Discursos de la transgresión sexual: La vida sexual de Catherine M. (Catherine Millet)

continúan, con personales adaptaciones, las estelas del malditismo literario y del erotismo transgresivo de Bataille, reforzadas en un nihilismo de base misógina. En tanto los escritores franceses son los más continuistas con los viejos moldes, en alguno de los españoles asoma un mayor cuestionamiento de esta masculinidad, como hemos visto en Muñoz Molina y, fundamentalmente, en Alberto Méndez.

Asimismo, hemos revisado, a través de la obra *Los años*, de Annie Ernaux, la evolución de los roles de género en la segunda mitad del siglo XX, y sus consecuencias en la vida de una mujer, la propia Ernaux. También nos hemos adentrado en lo que las ficciones distópicas del *corpus* aventuran para el futuro. A partir de esta revisión de las obras distópicas, deteniéndonos especialmente en *La posibilidad de una isla*, de Michel Houellebecq, *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero, *El mundo de Yarek*, de Elia Barceló, y *Cenital*, de Emilio Bueso, hemos concluido que se perciben diferencias sustanciales entre las de las autoras y las de los autores. Ellas, a pesar de los mundos degradados que elaboran, revelan sociedades democráticas edificadas en base al consenso, en las que aunque prevalece un patriarcado de consentimiento, las mujeres ocupan posiciones de poder y su libertad no está restringida; se ha producido una extensión de derechos que se ha ampliado a otros seres (sintientes, en el caso de Montero, inteligentes en el de Barceló). Son mundos solidarios en que aún es posible la compasión por el otro más débil, a menudo un animal no humano. En cambio, ellos muestran mundos en que los humanos se han organizado en grupúsculos, basados en la fuerza, revelando patriarcados de coerción y reforzamiento de la violencia de género, sociedades en las que las mujeres no ocupan posiciones de poder, sino que permanecen subordinadas y casi invisibilizadas, posiciones que comparten con los animales no humanos.

En este capítulo también hemos comprobado la emergencia narrativa de la conflictividad de género. Aparece una visión de los hombres reactiva frente a los avances emancipatorios de las mujeres, principalmente en Cercas, en Beigbeder y en Houellebecq. También la narrativa analizada se hace eco de la violencia de género. La lectura ecofeminista descubre la diferente implicación y denuncia que autoras y autores realizan en torno a esta violencia. A veces, la muestran, sin llegar a identificarla como tal, como ocurre en las obras de Constant, de Nothomb, de Ernaux. A veces, desde una posición que implica denuncia, como en las de Darrieussecq, Etxebarria, Angot. A veces, con reducción al absurdo, complicidad y tolerancia, como las de Houellebecq o Beigbeder. O centradas en el asesino, como en Carrère o Muñoz Molina.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha permitido contrastar la pertinencia y el alto rendimiento analítico para el análisis literario que proporcionan la conexión de los estudios literarios y los estudios de género bajo el eje vertebral conceptual, ético y político del ecofeminismo crítico, según la formulación fundacional de la filósofa Alicia H. Puleo. Esta opción teórico-metodológica permite presentar algunas aportaciones respecto a las relaciones de los géneros (sociales) con la Naturaleza y la Cultura y a las relaciones inter e intragéneros, tal como se muestran en la narrativa francesa y española en el cambio al siglo XXI.

Por tanto, siguiendo el mapa conceptual trazado por el ecofeminismo crítico de Alicia H. Puleo, he realizado esta andadura crítico-literaria atendiendo a lo específico del texto literario, un tipo de discurso artístico y de acto comunicativo que establece un diálogo singular con la sociedad que le recepciona. Para el viaje crítico-literario me he apoyado en diverso material conceptual e instrumental generado por distintas corrientes de la teoría literaria del siglo XX, como la semiótica de la cultura, la narratología, la estética de la recepción, la sociocrítica, la crítica feminista y la ecocrítica.

Como campo de estudio, he analizado un *corpus* de obras de narrativa francesa y española publicado en las dos décadas de transición al siglo XXI (1990-2010): 40 cuarenta publicaciones, novelas o libros de cuentos, de 25 autoras y autores que han logrado importantes reconocimientos en los contextos literarios actuales de España y Francia. He sintetizado un afán inicial por corroborar si esta narrativa desvela alguna tendencia al cambio y superación de roles y mandatos de género en los inicios del siglo XXI, como aspiran las opiniones públicas y regulan las legislaciones igualitarias tanto en Francia como en España. Para ello, he realizado el recorrido analítico en base a dos trazados principales, interconectados también por la dimensión social, comunicativa o pragmática que acompaña a los discursos artísticos.

Así, he atendido a un plano temático, vinculado a lo referencial, ético o político, sobre la permanencia o cambio de roles de género, la recreación reguladora o rupturista de la construcción de las identidades de género (las feminidades heterodesignadas y la masculinidad hegemónica tradicional), la emergencia de feminidades periféricas o de otras masculinidades, y la permanencia o abandono de cosmovisiones androcéntricas y antropocéntricas o especistas. He partido de la constatación del papel clave de la literatura, como del resto de manifestaciones artísticas en tanto lenguajes modelizadores secundarios, en la legitimación del orden simbólico patriarcal y su eficacia constitutiva en la representación modelizadora de identidades, roles y estatus de género. Una eficacia intensificada mediante el predominio de usos lingüísticos androcéntricos y de la sobrerrepresentatividad de personajes y visiones masculinas, derivadas de la institucionalización de una perspectiva cultural también androcéntrica.

También he buscado mostrar la construcción narrativa de estas tematizaciones desde el plano formal-textual, sirviéndome de la funcionalidad de constituyentes narrativos como la voz narradora, la focalización, los tiempos y espacios narrativos, el orden interno de la narración, el papel de protagonistas y coprotagonistas, lo dicho y lo que se infiere del subtexto y las series de intertextualidad o interdiscursividad en que se inscriben, con vocación continuista o rupturista.

He comprobado que la lógica del dominio patriarcal predominante se extiende a la Naturaleza viva no humana, cuyo estatus de invisibilidad, cosificación, inferiorización, indiferenciación o instrumentalización es a menudo compartido en los relatos estudiados con el que atañe al genérico femenino. Pero, aunque minoritaria, también he verificado el surgimiento en la narrativa de paso al siglo XXI de una narrativa de rebeldía o resistencia, en la que emergen disrupciones del metarrelato patriarcal, androcéntrico y especista, con mayor empuje de la mano de las autoras.

Como observación general, puede concluirse que en las representaciones literarias en las que se inscriben las construcciones simbólicas, históricas y materiales de los géneros sociales entre sí y respecto al dualismo generizado Naturaleza/Cultura, persisten, de manera principal, relatos de filiación directa con el metarrelato patriarcal. Son relatos que reproducen sus lógicas dominantes, revalorizados literariamente al inscribirse en tradiciones literarias canónicas, refugiados en reproducir arquetipos masculinos y femeninos mediante interpelaciones intertextuales adaptadas a los tiempos actuales. También permanecen cosmovisiones androcéntricas y especistas, centradas en mundos interiores que excluyen, silencian o cosifican la Naturaleza exterior, recreando mundos exteriores reducidos a la esfera social, invisibilizando la Naturaleza animal no humana y, en general, el conjunto del ecosistema. Minoritariamente, emergen resquebrajamientos de roles e identidades de género, asomando muestras narrativas de cuestionamiento, así como revelaciones ficcionales de conflictividad y violencia de género, más abundantes en las obras de las autoras.

A continuación, expongo ordenadamente los hallazgos más significativos resultantes de este recorrido analítico. Como nota preliminar, y para evitar redundancias en cada bloque, he de señalar que estas conclusiones no pretenden generalizaciones que pudieran resultar abusivas, tanto en lo que concierne a la comparativa autor/autora como a la de literatura francesa/española, sino que se circunscriben a los resultados del análisis de este *corpus*.

Inicio el recorrido determinando el punto de partida teórico y metodológico desde los estudios literarios y los estudios de género. He establecido las coordenadas temáticas de partida en el cruce de caminos a que condujeron diversos senderos, como la sociocrítica, la ecocrítica y la crítica literaria feminista, así como los estudios de género, hasta desembocar en el ecofeminismo crítico expuesto por Alicia H. Puleo en *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2011). Este posicionamiento ético-filosófico ha cimentado esta investigación, ya que además del pensamiento crítico que sustenta, abre el camino a una posibilidad de análisis del discurso crítico como modalidad de praxis ecofeminista. Supuso, pues, el punto de arranque del itinerario analítico y propició las interpelaciones que han guiado el trayecto realizado.

Atendiendo a la diferenciación de género en la autoría, una de las claves comparativas de esta investigación, he revisado el debate permanente e inconcluso acerca de la existencia de la literatura de mujeres y la postulación correlativa de una literatura de hombres. He concluido que la literatura no tiene sexo, pero sí parece maleable al y por el género. Porque la literatura es, en sí misma, una práctica ideológica de representación del sistema de sexo-género. Afinando más esta aseveración y contrastándolo con el *corpus* examinado, puedo adelantar que en la narrativa estudiada se observan, estadísticamente, diferencias de grado en el tratamiento temático y textual de diversos elementos entre las obras de autoras y autores, en sentido mayoritario, lo cual no significa que no haya rupturas en ambos casos. Suscribo la hipótesis de que existe una literatura de mujeres en tanto tradición literaria específica que se adentra, a través de los textos literarios escritos por mujeres y recepcionados desde una perspectiva feminista, en experiencias vitales ligadas al genérico femenino habitualmente invisibilizadas en la literatura considerada convencionalmente canónica, y que mediante esta tradición adquieren un protagonismo serial del que estaban excluidas. La mayoría de las autoras no defiende la existencia de esta tradición literaria de mujeres, por las consecuencias que tiene en entornos culturales y literarios que prejuzgan lo femenino como falta de valor y las condenan a formar parte de una literatura subsidiaria. También he considerado que no puede hablarse, simétricamente, de literatura de hombres, porque los autores no han encontrado los mismos obstáculos ni sociales ni culturales ni de reconocimiento ni de expresión que las autoras. Aunque existen obras escritas por varones con visiones y relatos especialmente androcéntricos y/o misóginos. Tales casos resultan del posicionamiento ideológico de los autores, que no solo hacen seguimiento acrítico del imaginario patriarcal, sino que lo rearman.

Se ha analizado también la focalización interna subjetiva cuando el personaje narrador es el autor/la autora, mostrando los diversos grados de “verdad” narrativa que oscilan entre los vértices de la autobiografía y la autoficción. He observado una preferencia por la perspectiva autobiográfica y autoficcional más abundante y diversa en las autoras que en los autores. Y más frecuente y diversa también en la narrativa francesa que en la española, consecuencia de la mayor tendencia a la experimentación formal de la narrativa francesa y de la preferencia por una narrativa del “yo”, en contraposición a la española, en que ha predominado históricamente una visión más social y realista. Las autoficciones de las autoras (Annie Ernaux, Amélie Nothomb, Christine Angot, Catherine Millet, Marie Darrieussecq, Rosa Montero, Enriqueta Antolín) resultan reconstrucciones autobiográficas o autoficcionales centradas en los orígenes familiares, su infancia, las relaciones afectivas y familiares, los conflictos y agresiones sufridas, la maternidad, o las circunstancias por las que entraron en el mundo de la escritura.

Las escritoras prefieren esta fórmula narrativa para poner en la agenda narrativa sucesos anteriormente invisibilizados o relegados al ámbito privado, prácticamente inexistentes en los universos literarios. Introducen asuntos controvertidos, como el incesto, los desórdenes alimentarios, la crítica a una maternidad institucionalizada o las violaciones. Desafían las convenciones exhibiendo una vida sexual basada en la libertad y la transgresión. Es decir, materializan en las tramas textuales la máxima del feminismo de los setenta «lo personal es político», lo que es especialmente observable en la narrativa francesa de autora. En el caso de las españolas, predomina una autobiografía o autoficción de “alejamiento”; prefieren presentar sus pesquisas autobiográficas bajo las formas de novela de formación o memorias parciales de autodescubrimiento (Enriqueta Antolín, Rosa Montero) y son más contenidas o más pudorosas al reelaborar literariamente aspectos de su intimidad.

Las autoficciones de los autores presentan, por el contrario, una dimensión pública y externa, sobre asuntos vinculados al imaginario patriarcal, como la indagación sobre las motivaciones últimas del asesino Romand (Carrère), héroes y sucesos vinculados a la guerra civil española (Cercas) o a las experiencias del servicio militar (Muñoz Molina). En su vertiente autobiográfica abordan acontecimientos iniciáticos en clave masculina, sea para describir sus vivencias en microcosmos masculinos, como el servicio militar (Muñoz Molina), para reafirmar el vínculo con el padre muerto (Le Clézio), o para reafirmarse como escritor desafiante (Beigbeder). Además, aunque se insertan como personajes narradores y focalizan los relatos desde su subjetividad, escriben con aspiraciones de objetividad. Cercas define *Soldados* como «relato real», y Carrère su novela como «no ficción».

Es desigual el protagonismo narrativo de mujeres y hombres. Es más frecuente que las autoras reflejen más variedad de personajes femeninos y reserven el protagonismo principal para figuras femeninas, sin menoscabo de la representación masculina, que persiste cuantitativa y cualitativamente. En cambio, es más frecuente que

los autores centren el protagonismo narrativo en figuras masculinas y que la presencia femenina en sus obras sea menor. Incluso, en ocasiones, es inexistente como figura individualizada, alcanzando solo una presencia difusa como genérico.

Las autoras conforman narrativamente a sus personajes femeninos con pluralidad de registros y les proporcionan más significancia narrativa. Por el contrario, las obras de autores no ofrecen un repertorio similar de protagonismo femenino ni similar anclaje narrativo, encontrando ejemplos del uso de personajes femeninos con función especular para centrar la mirada en personajes masculinos. Otra diferencia sustancial es la narración inclusiva de las autoras, que mantienen el protagonismo de personajes masculinos, a menudo con una función primordial, en sus relatos. En la narrativa de mujeres analizada siempre hay al menos un personaje masculino central. Por el contrario, la narrativa de hombres es más bien excluyente, y desde luego no es simétrica, al presentar relatos sin que haya ningún personaje femenino principal (y en algún caso sin apenas personajes femeninos).

En cuanto a las genealogías en clave genérica, en las obras de las autoras (Ernaux, Angot, Constant, NDiaye, Grandes y Etxebarria) aparecen vínculos entre mujeres de varias generaciones, a la vez que se integra a los hombres de varias generaciones en esos vínculos. En cambio, en la narrativa de los autores a menudo se excluye o subordina el linaje femenino, primándose el masculino (Houellebecq, Beigbeder, Le Clézio, Méndez, Muñoz Molina y Cercas).

En sus relatos, los autores muestran un protagonismo masculino hegemónico, total o parcial. No hay obras masculinas centradas en personajes femeninos, a excepción de *Aprender a terminar*, de Laurent Mauvignier, en el que la esposa, protagonista y narradora, mantiene una función especular centrando su monólogo en el marido exclusivamente, circunscribiendo su universo a la relación con él, a lograr su aprobación, su amor. A diferencia de las autoras, los autores analizados conceden el protagonismo principal a personajes masculinos: asesinos (*El adversario*, *Plenilunio*), agentes de las fuerzas de seguridad (*Plenilunio*), combatientes (*Soldados*, *Los girasoles*), hombres de negocio (*Socorro*), científicos (*Las partículas*), artistas (*El mapa*), humoristas (*La posibilidad*), líderes alternativos (*Cenital*), el padre, médico (*El africano*). Todos ellos en relación con otros personajes masculinos, con un fuerte desequilibrio en cuanto a la presencia narrativa de los sexos.

En la narrativa de autoría masculina analizada no aparecen grandes personajes literarios femeninos, sólo la abuela Charlotte de *El testamento*, de Makine, y la esposa sin nombre, ya citada, de *Aprender*, la novela de Mauvignier. Dos escritores franceses que destacan a dos personajes femeninos en tramas difractarias para proyectar la atención en sendos personajes masculinos. Las figuras femeninas que aparecen son, casi siempre, por razón de parentesco o vínculo sentimental, las abuelas, las madres, las esposas, las amantes o las amantes jóvenes. Aparece un personaje colectivo periférico, común a la mayoría de autores, que se circunscribe en el genérico indiferenciado

(las mujeres) y sus variantes (novias, viudas, madres...), ofreciendo testimonio narrativo de las "idénticas" según la conceptualización de Celia Amorós a la que hemos hecho referencia repetidamente.

Es escasa resonancia narrativa del ecosistema. En la mayor parte de las obras analizadas, la Naturaleza externa no aparece en el texto más que como marco lejano, un escenario estático en el que se desenvuelven los acontecimientos humanos. La mirada narrativa permanece centrada en los seres humanos, sin enfocar, o siquiera percibir, el ecosistema del que forman parte. Apenas asoma en los relatos una versión indiferenciada, conceptual, del paisaje, que nos retrotrae al tópico literario del *locus amoenus*, paisaje referido mediante genéricos (árboles, ríos, montañas...), sin que las voces narradoras sean capaces de diferenciar y nombrar el entorno natural concreto que pretenden dibujar. Solo la novela de Marie Ndiaye, *Tres mujeres fuertes*, rompe esta dinámica, acertando a nombrar el mundo vegetal concreto y próximo.

He contrastado la visión de la Naturaleza según los criterios ecocríticos formulados por Buell. En la práctica totalidad de las obras analizadas la Naturaleza externa es el marco perenne. Sólo en pocos casos se sugiere que la historia de los protagonistas está ligada a la historia del ecosistema del que forman parte, como observamos, excepcionalmente en *El africano*, de Le Clézio. El segundo de los criterios ecocríticos, la consideración de que el interés humano no es el único interés legítimo, sólo aparece, con distinta intensidad, en tres de las obras analizadas: en la novela citada de Marie Ndiaye, en *El mundo de Yarek*, de Elia Barceló, y, paródicamente, en *Marranadas*, de Marie Darrieussecq. El tercer criterio formulado, que la responsabilidad humana por el medioambiente forme parte de la orientación ética del texto, en la narrativa estudiada encuentra ecos distintos, incluso contrarios, al posicionamiento ecoético que se presupone. Por ejemplo, encontramos novelas que mencionan desde la indiferencia y el nihilismo esta responsabilidad humana, como *La posibilidad de una isla*, de Michel Houellebecq, o *Socorro, perdón*, de Beigbeder, o desde la crítica al sistema neoliberal, en *Cenital*, de Emilio Bueso, mientras que sólo se denuncia desde la ética en la novela de Rosa Montero, *Lágrimas en la lluvia*. El último criterio de la escala ecocrítica, que el texto contenga la idea de un medioambiente en proceso, sólo las novelas distópicas contemplan, con diferente orientación, este postulado. Estas advierten de los riesgos ecodidas de la explotación ilimitada de una Naturaleza reducida a fuente de recursos. En concreto, las obras futuristas analizadas de Michel Houellebecq, Rosa Montero, Emilio Bueso, y Elia Barceló expresan desde diferentes acercamientos teóricos y con diferente peso narrativo la responsabilidad humana en la degradación medioambiental de una sociedad futura. Como rasgo diferencial relevante, en estos casos los autores, al contrario que las autoras, no unen a la preocupación ecológica preocupaciones feministas o animalistas, problemáticas que las autoras integran en los textos.

Otro de los principales hallazgos es la constatación de la permanencia en el paso al siglo XXI del dualismo generizado Naturaleza (femenina) *versus* Cultura (masculina), de fuerte anclaje patriarcal. La adscripción de las mujeres al ámbito de la naturaleza, la de los hombres al ámbito de la cultura y las reducciones estereotípicas consiguientes, han proporcionado imágenes muy potentes, visibles en las obras de Amélie Nothomb o Andreï Makine. La narrativa analizada de Michel Houellebecq nos muestra un universo masculino tecnólatra, con personajes que desde el futuro destacan la tecnología como la aportación más importante de la Humanidad (*Las partículas elementales*, *La posibilidad de una isla*). Se trata de una narrativa que conecta los trabajos y los intereses vitales de personajes masculinos principales con la ciencia y la tecnología (*Las partículas elementales*, *El mapa y el territorio*), recrea el mito del *Homo Faber*, e identifica el desmoronamiento de la era industrial con el fin de la humanidad, finitud causada por una Naturaleza voraz que debe ser controlada (*El mapa y el territorio*). Y se ha confirmado la vigencia narrativa de estereotipos y mitos literarios que fusionan naturaleza y feminidad, a partir de la construcción metafórica de la Naturaleza como *Terra Mater*, madre nutricia y fecunda, proveedora ilimitada de recursos que se presenta personalizada como ama de casa en *Biografía de hambre*, de Amélie Nothomb.

En la narrativa examinada se percibe la ausencia generalizada de «los otros», los animales no humanos, salvo las excepciones que referiré. En general, es una narrativa ciega y silenciosa que ni ve ni escucha a los animales no humanos. Aparecen poco y los pocos que aparecen lo hacen desde un estatus de inferioridad respecto a los humanos, estando destinados a servirles de alimento, a procurarles placer, compañía o diversión. Desde esta perspectiva cabe destacar los perros compañeros de las novelas de Houellebecq o Carrère. También aparecen, con una funcionalidad icónica, como símbolos de los estragos del cambio climático o de la desmesura humana en la experimentación científica o en la explotación industrial. Asoman así referencias a los osos polares, las ballenas, los cerdos o las vacas clonadas. De este panorama minimalista destacan, por una parte, el tratamiento ético y narrativo tan dispar del mundo animal que realizan Michel Houellebecq y Rosa Montero. Por otra, el adentramiento desde la consideración moral en el mundo animal y el cuestionamiento anejo de la dominación que coinciden en provocar mediante ficciones muy diferentes dos autoras, Marie Darrieussecq y Elia Barceló.

Sobre la primera cuestión señalada, es destacable por lo excepcional el tratamiento del mundo animal en la novela *Las partículas elementales*, de Michel Houellebecq. Un protagonismo animal que se configura como personaje coral secundario. Se trata de un mundo animal percibido desde la superioridad humana, seriegrafado, referido desde una visión de documental de televisión o como entradas descriptivas en un registro enciclopédico. La voz narradora transfiere comportamientos del imaginario patriarcal a las especies animales, colocando en lo alto de la escala animal al “hombre” en tanto «mamífero pensante». Busca naturalizar como propios del componente animal de los seres humanos las tendencias a la violencia, a la competitividad

de los “machos”, y la sumisión o el instinto maternal de las “hembras”, articulando discursivamente la necesidad de que el ser humano se perfeccione mediante la eliminación de esas servidumbres animales. Una perfección a lograr mediante la experimentación científica y la clonación, hasta dar con un linaje de seres perfectos desprendidos del componente animal, nueva especie posthumana de máquinas pensantes.

En cambio, en *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero, se perfila una sociedad futura más concienciada respecto al bienestar animal, que ha extendido los derechos a los seres “sintientes”. A la vez, se relata la extinción de animales como los osos polares, a consecuencia de un cambio climático generado por la negligencia humana y por la dejadez de los poderes públicos en una sociedad neoliberal que ha antepuesto intereses mercantiles y militares a la preservación de la vida animal. La novela deja ver esta posición ética en distintos personajes, entre los que destaca el trato compasivo hacia los otros sintientes, animales y mascotas semianimales de la protagonista Bruna Hansky.

Dilemas vinculados a la ética animalista están presentes en *El mundo de Yarek*, de Elia Barceló, novela que muestra una sociedad futura que también ha extendido derechos a otros seres animales, bajo el criterio de su inteligencia. Aunque prevalece el dominio tecnocientífico, representado por el xenólogo Yarek, quien debe certificar tal condición. La novela desarrolla el proceso de concienciación de Yarek en relación al dominio y explotación humana del mundo animal, a partir de los vínculos domésticos que establece con una hembra humanoide de morfología humana y adscripción al canon de belleza occidental, con la que tiene una hija, relación que reedita vínculos patriarcales. Ambas novelas, la de Rosa Montero y la de Elia Barceló, son las únicas de la narrativa española que dan cabida literaria a una preocupación animalista o que inspiran alguna reflexión en esa dirección, aportando una dimensión compasiva.

Son perceptibles las concomitancias entre el dominio y explotación de los animales y el dominio y explotación que sufre una joven en una sociedad apocalíptica de patriarcado extremo que relata Marie Darrieussecq en *Marranadas*. Con tono paródico, esta novela concita la lectura crítica sobre la frecuente animalización de las mujeres por su cercanía a la Naturaleza derivada de una sexualidad desbordante que les condena a ser y aparecer como seres infantiles, irracionales, precivilizadas, eternas hembras de la Naturaleza. Este relato nos deja también imágenes de gran potencia simbólica representando la lógica del dominio patriarcal sobre mujeres y animales, como la escena de Yván el hombre lobo, erguido, paseando a la joven en su estado animal, como cerda privada, con un collar al cuello.

La cercanía a los animales, su percepción como seres vivos capaces de sufrir, suele venir a través de una mujer, autora, narradora o personaje femenino, de sus sentimientos compasivos, en lo que parece una extensión del mandato genérico que les impele al cuidado y que en estos casos salva el «abismo ontológico». Una ejemplificación puede ser la opción vital de la Martha de *Confidencia por Confidencia*, la

novela de Paule Constant, que elige ser madre adoptiva de una cría de chimpancé huérfana. Otras son las esposas que han recogido a perros, gatos, incluso monos, abandonados, que aparecen en las obras de Houellebecq o Darrieussecq. Al optar de forma decidida por cuidar a otros seres no humanos, más débiles, las mujeres resquebrajan los límites especistas y los espacios patriarcales prefijados, llegando a ser una práctica de rebeldía, resistencia y empoderamiento que Alicia H. Puleo ha denominado «huelga de celo al patriarcado».

Son observables otras diferencias sustantivas entre la narrativa de las autoras y de los autores. De manera preferencial las autoras desarrollan en sus ficciones un posicionamiento crítico respecto a las figuras heterodesignadas, sean las figuras propuestas como modelo, como la figura de la mujer doméstica, la buena esposa-madre o la buena hija, ambas ángeles del hogar, sea la figura de la perversa seductora, mujer o niña fatal. Especial desmoronamiento alcanzan en diversos textos de Lucía Etxebarria, Almudena Grandes, Marie Darrieussecq, en los que la crítica a los modelos impuestos, principalmente al de la buena esposa, es la materia narrativa sobre la que se edifican tramas, personajes y tematizaciones. En otras escritoras se percibe un resquebrajamiento de la domesticidad femenina más sutil y soterrado, como en Enriqueta Antolín, Marina Mayoral, Marie NDiaye o Annie Ernaux. A veces un débil cuestionamiento de estos modelos convive con otros personajes plenamente acomodaticios, como en la novela de Paule Constant, en las de Amélie Nothomb y en los cuentos de Soledad Puértolas. En la novela *La amaba*, de Anna Gavalda, se asume acríticamente la figura de mujer doméstica, reduciendo el drama de la *femme rompue* a la dimensión sentimental. Comparativamente, se observa un rechazo de la figura del ángel del hogar más contundente y explícito entre las autoras españolas analizadas que entre las francesas.

Los autores, por lo general, invisibilizan esta figura, y cuando aparece, generalmente como figura periférica en el paisaje humano de fondo de las historias, no se cuestiona. Una excepción lo constituye *Plenilunio*, de Antonio Muñoz Molina, en que una de las madres rechaza este destino doméstico para su hija, a la que fomenta seguir el ejemplo de su maestra. Además, la esposa del comisario está en un centro psiquiátrico, en otra versión de la loca del desván. Resulta muy significativo que la única obra de autor que concede la voz protagonista y narradora a una mujer, como sucede en *Aprender a terminar*, la novela de Laurent Mauvignier, sea para una esposa que se desvive por cuidar a su marido enfermo, en una asunción acrítica del rol. Al final de la novela también asume su condición de *femme rompue*.

Las autoras no reeditan la figura de la perversa seductora, de mujer fatal. Apenas hay dos o tres personajes en la narrativa femenina que aparecen con un perfil similar y lo hacen conteniendo aspectos superadores del estereotipo. En un cuento de Marina Mayoral, una criada con parecido físico a Gilda que levanta admiración entre el colectivo masculino y es acusada de seducir a los hombres de la casa en la que sirve, en realidad no es más que una joven normal que despunta por su optimismo vital. En

otro relato de Almudena Grandes se escenifica un duelo de seductoras entre una bella y escultural actriz y una culta pero gorda asistente, venciendo la culta. Más acomodaticio es el personaje de Lola, en *Confidencia por Confidencia*, de Paule Constant, una actriz apegada a su rol seductor, ya en declive.

Sin embargo, esta figura heterodesignada de las malas en su condición de mujeres fatales, incluso las mujeres-niñas fatales, las “lolitas”, aparecen más profusamente en la narrativa de autores, con más desarrollo narrativo en los franceses, entre los que se inserta en una tradición de intertextualidad. Personajes femeninos catalogados así desde una focalización masculina interna aparecen fundamentalmente en las novelas de Beigbeder y Houellebecq, y, entre los españoles, en Cercas. El relato “Los girasoles muertos”, de Alberto Méndez, mediante la estrategia narrativa de una focalización múltiple ha servido para impugnar el discurso misógino de la Eva inductora al mal, expuesto por el diácono acosador para lograr el perdón de su superior eclesiástico, pues se conocen los hechos narrados también a través de otras miradas, la del niño que rememora el episodio desde su edad adulta, y la de una voz narradora omnisciente que relata los hechos con economía narrativa y alejamiento.

Por tanto, la persistencia del relato patriarcal es visible, tanto en su versión de mujer que encarna el mal en tanto naturaleza corporal y sexual amenazante y desenfrenada, como en la de seductoras casi niñas, lolitas, que empujan a los hombres a la destrucción, tal como asoman en las obras de Houellebecq o, sobre todo, Beigbeder. Frédéric Bigbeder relata en *Socorro, perdón*, con nihilismo androcéntrico característico, la combinación de estrategias publicitarias consumistas de la industria de moda y cosméticos mediante el establecimiento de cánones de belleza para las mujeres. Su narrativa desvela mecanismos coercitivos derivados del control del negocio patriarcal del sexo que incluyen el recurso al uso de la violencia y la trata de mujeres. Supone una recreación narrativa que banaliza esta explotación y la violencia sexual, revelando una línea temática literaria centrada en la afirmación identitaria de la virilidad desde posiciones nihilistas bajo la máscara pseudo libertaria o libertina de la transgresión, presente también en la narrativa de Houellebecq. Este nihilismo transgresor posibilita que puedan sostenerse posturas de indiferencia e impunidad hacia la violencia, y conecta con el malditismo literario y con el erotismo transgresivo de Bataille. Para Bataille, recordemos, el objeto del placer erótico deriva de la práctica de un deseo que transgrede lo establecido, permitiendo una proyección de lo destructivo. Como ha analizado Alicia H. Puleo, este posicionamiento enmascara el viejo orden patriarcal y lo presenta renovado con una pátina de modernidad.

Se detectan asimismo diferencias sustantivas en el tratamiento narrativo del cuerpo y de la sexualidad de mujeres y hombres, tanto desde una comparativa de las autoras y los autores como entre la narrativa francesa y la española. Las mujeres se han mirado mayoritariamente reproduciendo la mirada patriarcal, reducidas a cuerpos generizados (las idénticas). Por eso, quizá, socializadas culturalmente en esa reducción a lo corporal, muestran también más apertura a comunicar la experiencia

diferencial del cuerpo. Desafiando el mandato patriarcal que las reduce a su corporalidad pero que las silencia, las autoras han apostado por expresarse desde su subjetividad, desde el cuerpo, desde las emociones, lo que significa una subversión del orden racional o logocéntrico. Han dado cabida como personajes a mujeres capaces de comunicar desde sus cuerpos, sus vivencias corporales, como lenguajes alternativos. Desde el cuerpo han hablado las locas, las gordas, las tristes, las anoréxicas o las bulímicas. El adentramiento crítico en la novela *Biografía del hambre*, de Amélie Nothomb, en el que la autora realiza el relato retrospectivo de sus desajustes corporales y su desorden alimentario, ha puesto en evidencia el componente genérico de estos trastornos, como respuesta a las agresiones sexuales o a una heterodesignación identitaria rechazada.

De manera opuesta, la construcción estereotípica que reduce los hombres a su condición de seres pensantes, sin que sean conscientes de su componente corporal, se ha hecho especialmente notoria en las novelas de Houellebecq. Podemos recordar el Michel de *Las partículas elementales*, dedicado a su vida de científico y renunciando a cualquier placer corporal, o el linaje posthumano de máquinas pensantes que aparece en el epílogo, la serie de Danieles clónicos en *La posibilidad de una isla*, despojados de la materialidad corporal, o el Jed Martin de *El mapa y el territorio*, reconcentrado en su dimensión de artista.

Sólo emerge la naturaleza corporal de los personajes masculinos de los autores, con alusiones a enfermedades imaginarias y/o simbólicas vinculadas a la pérdida de “hombría”, lo que se ha apreciado en la novela *El adversario*, de Carrère, en las de Beigbeder, en la de Mauvignier y en las de Houellebecq. El cuerpo de los hombres también asoma narrativamente como guarida del monstruo, de una pulsión sexual dominante y destructiva. Así se representa en ciertas escenas y personajes de *El testamento francés*, de Andrei Makine, y *Plenilunio*, de Muñoz Molina. La reducción simbólica de la hombría a lo fálico, propia de una tradición de masculinidad hegemónica tradicional, ha sido socarronamente cuestionada en el cuento “Los cuerpos transparentes” de Marina Mayoral.

El descubrimiento del deseo sexual propio y el disfrute de una sexualidad autónoma, así como el cuestionamiento de una sexualidad impuesta normativamente al servicio del deseo masculino, es tema recurrente de la narrativa femenina estudiada. Son observables los procesos narrativos de empoderamiento sexual de las protagonistas en los textos de Marina Mayoral, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria, Annie Ernaux, Christine Angot, Marie Darrieussecq. También, la afirmación de la libertad sexual transgresora de Catherine Millet. Ello, en un contexto hegemónico narrativo que otorga preeminencia a la construcción de la sexualidad focalizada desde la masculinidad hegemónica tradicional y heteronormativa, que presupone una sexualidad femenina construida para satisfacer demandas masculinas, como se representa en las novelas de Houellebecq o Beigbeder. La rígida heteronormatividad narrativa impe-

rante solo se rompe, tímidamente, con mínimas representaciones de relaciones homosexuales u homoafectivas, que sólo aparecen, cuando lo hacen, en su versión de relaciones lésbicas, en la narrativa de las autoras (Darrieussecq, Angot, Etxebarria, Mayoral, Montero).

Este anclaje narrativo en lo sexual es focalizado de diferente manera entre las autoras francesas y españolas estudiadas. Las españolas recurren más a la focalización externa desde una elaboración ficcional (Mayoral, Grandes, Etxebarria), en tanto las francesas prefieren la focalización interna a partir de una elaboración autobiográfica-autoficcional (Millet, Nothomb, Angot).

En cambio, en la narrativa de autor se percibe latente el mandato patriarcal de alejarse de la homosexualidad. Significativamente, los comentarios homófobos de Houellebecq, el miedo a la homosexualidad de Beigbeder y una homosexualidad no asumida en el líder alternativo Destral, en *Cenital*, de Emilio Bueso. Por tanto, aparecen más opciones sexuales y comportamientos más libres en el tratamiento narrativo de la sexualidad en el caso de las autoras. Como posiciones extremas, autoras españolas como Etxebarria y Mayoral, y, entre las francesas, Darrieussecq, representan una mirada crítica de la sexualidad socialmente construida y de la sujeción de la sexualidad femenina al deseo masculino. Una construcción narrativa de la sexualidad masculina según los parámetros de la masculinidad hegemónica tradicional, sustentada con creencias misóginas, se hace explícita en las novelas analizadas de los escritores franceses Houellebecq y Beigbeder.

Comparativamente, la narrativa francesa frecuente la inserción temática de la sexualidad como constituyente narrativo en diálogo intertextual con mitos o iconos interdiscursivos sexuales, como el lolitismo o el donjuanismo, frente a la española, en la que, salvo en los cuentos de Marina Mayoral, no se advierte un tratamiento explícito de la sexualidad, sino latente, contenido y subordinado a otras temáticas.

Se constata el aprecio de los autores por el continuismo en la recreación atípica de los arquetipos que sustancian la masculinidad hegemónica. Nuevas versiones del guerrero, del donjuán, del científico y del rey, *homo economicus* o jefe, pueblan y protagonizan la narrativa de autor. Así, son reivindicadas las figuras de guerreros, soldados y héroes en contiendas militares en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y en *El testamento francés*, de Andreï Makine, incluso de guerrero alternativo en *Cenital*, de Emilio Bueso. Por el contrario, sólo afloran cuestionamientos parciales de los imperativos de esta vertiente en *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina, o *Los girasoles muertos*, de Alberto Méndez. Suponen nuevas adaptaciones del donjuán los personajes de Octave Parango, en *Socorro, perdón*, de Beigbeder, y el Bruno de *Las partículas elementales*, de Houellebecq. El científico que domina a la naturaleza lo ejemplifican el Michel de *Las partículas elementales* y otros personajes masculinos subyugados por la ciencia y la técnica, como el houellebecquiano Jed Martin, en *El mapa y el territorio*. En cuanto al *homo economicus*, un ejemplo es el impostor y asesino Romand del *El adversario*, de Emmanuel Carrère, junto a otros personajes

masculinos del mundo de los negocios que dejan ver las novelas de Beigbeder y Carrère. La figura del jefe, del caudillo o «mesías postcenital» lo representa, paradigmáticamente, Destral, el líder de la ecoaldea denominada Cenital, en la novela homónima de Emilio Bueso.

Siguiendo con los autores, la narrativa francesa repuebla de nuevas versiones los viejos arquetipos patriarcales, presentándolos desde posicionamientos nihilistas y reelaboraciones de mitos literarios que enmascaran, bajo la apariencia de modernidad y transgresión, los asentados arquetipos patriarcales. También aparece en la narrativa española de autor, en la que, sin embargo, emergen cuestionamientos parciales de algunos constituyentes de la masculinidad hegemónica.

También las autoras recrean estos arquetipos masculinos aunque en ellas conllevan algún elemento disruptor. El personaje de Yarek en la novela de Elia Barceló, por ejemplo, paradigma del científico volcado en su faceta profesional a costa de la vida personal, que actúa como un dios menor en su pequeño dominio tecnocientífico, evolucionará en el relato hasta posiciones afectivas y compasivas. O en el cirujano donjuán que bosqueja con ironía Marina Mayoral en “Los cuentos transparentes”, preocupado por su ridículo drama. Aunque es en la novela de Marie NDiaye, *Tres mujeres fuertes*, donde se advierte explícitamente el cuestionamiento de varios personajes masculinos: padres, hermanos, maridos. Especialmente en el segundo relato, centrado en la crisis de identidad de un personaje masculino, Rudy Descas, quien se compara a sí mismo con otro personaje masculino que encarna a sus ojos «la quintaesencia de la clase masculina», autopercibiéndose como un fracaso de masculinidad.

Con una lectura crítica ecofeminista, hemos deconstruido elaboraciones narrativas de masculinidad hegemónica, como en *Socorro, perdón*, de Beigbeder. Una novela que sincretiza tres mitos literarios (Don Juan, Edipo Rey y Lolita) en una elaboración de un protagonista “histórico” que ejemplifica la misoginia narrativa subyacente a las nuevas versiones de antihéroe moderno y transgresor. La novela *El Adversario*, de Carrère, de vocación periodística o testimonial, revela que la impostura adoptada como manera de vida a lo largo de veinte años por el asesino Romand es una respuesta violenta ante un fracaso vital que le impedía estar a la altura de las expectativas contenidas en el mandato de género. La novela *Soldados de Salamina*, de Cercas, ha servido para rastrear los vínculos discursivos e ideológicos con que se refuerzan el belicismo y el sexismo.

Las representaciones narrativas de la paternidad permiten detectar diferencias importantes en el tratamiento del vínculo con el padre entre la obra de autoras y la de los autores. En los autores hay una predisposición a representar una conexión especial del protagonista masculino con el padre, en tanto la figura de la madre suele estar ausente o marcada peyorativamente como madre antinatural que abandona a su prole. En el caso de las autoras, se aprecia una representación dual: la de quienes establecen un vínculo privilegiado con el padre, como forma de oponerse a una madre

que quiere limitar sus opciones de vida y libertad, frente a quienes cuestionan abiertamente la figura paterna, como forma de estrechar vínculo con la madre, preservando el orden materno. Respecto a las narraciones en que prevalece la intención de preservar el orden paterno mediante la afirmación de un vínculo con el padre, en el ámbito francófono destaca Houellebecq, que muestra de manera recurrente la conexión de sus protagonistas con sus padres o, al menos, una mirada exculpatoria hacia ellos (frente a la hostilidad hacia las madres). La novela *El africano*, de Le Clézio, y el relato “Los girasoles muertos” de Alberto Méndez, son dos ejemplos paradigmáticos, uno desde la autobiografía y otro desde la ficción, de la recuperación del vínculo con el padre del hijo adulto y la reivindicación de su figura. Entre las autoras se observa la importancia narrativa de los padres reales en Ernaux y Angot, ya que centran en ellos dos obras con contenido destigmatizador. La de Christine Angot, *El incesto*, recrea la línea temática de «matar al padre» simbólicamente, al descubrir públicamente los abusos sexuales a que la sometió siendo adolescente.

He revisado, a través de la obra *Los años*, de Annie Ernaux, la evolución de los roles de género en la segunda mitad del siglo XX, y sus consecuencias en la vida de una mujer, la propia Ernaux. La seguimos en sus etapas vitales, y, con ella, asistimos a los cambios producidos en la segunda mitad del siglo XX, en educación, en el acceso al empleo, en el reconocimiento, en la liberación sexual, en la concienciación feminista, en la extensión de derechos, como el divorcio y el aborto, etc.

También he realizado una incursión en lo que autoras y autores imaginan para el futuro, con un análisis comparativo entre cuatro obras distópicas del *corpus*, que igualmente han deparado resultados para la reflexión. Son detectables convergencias en las distopías de dos autores, Michel Houellebecq y Emilio Bueso, que presentan de forma más acusada los sesgos androcéntrico y antropocéntrico (fuerte) y rearman el imaginario patriarcal. *La posibilidad de una isla*, de Houellebecq, ofrece una sociedad de máquinas pensantes, deshumanizada, que expresa el triunfo de la tecnología sobre la Naturaleza, consiguiendo con ello la desertificación planetaria y la vuelta a las cavernas de una humanidad violenta y el afianzamiento de un patriarcado de coerción. *Cenital*, de Bueso, muestra microsociedades que no han integrado ni la justicia social, ni la igualdad de género, ni una ética animalista, sino que se han reinstalado en la barbarie, la insolidaridad, la explotación de animales y humanos, invisibilizando el trabajo de reproducción social. Ambas distopías minimizan el protagonismo, la visibilidad, las aportaciones y las experiencias de las mujeres y no integran sus aspiraciones igualitarias. En cambio, los relatos futuristas de las autoras, Elia Barceló y Rosa Montero, ofrecen unas sociedades menos violentas, con Estados democráticos que han extendido los derechos a seres no humanos, con soluciones compasivas hacia los animales y otros seres, reconociendo la interdependencia mutua y la vulnerabilidad propia y ajena. El potencial del cuidado que las mujeres han interiorizado fruto de la socialización diferencial, se dirige no solo a sus semejantes, como impone el mandato genérico, sino a otros seres más débiles. *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero, presenta a una protagonista no humana (replicante), cuidadosa con

los seres sintientes y con el medio natural, en una sociedad en la que los sexos parecen disponer de oportunidades políticas y sociales semejantes, aunque subsista un sexismo sutil. Incluso aunque que la heterosexualidad ya no sea la norma y tengan cabida personajes no catalogables en la clasificación binaria de los géneros, el estatus de género continúa inamovible. Por su parte, *El mundo de Yarek*, de Elia Barceló, muestra una sociedad avanzada en que mujeres y hombres comparten profesiones y ámbitos de poder, papeles sociales de prestigio y reconocimiento, aunque la convivencia que establece Yarek con la joven humanoide iloi y la hija en común reproduce la jerarquía de género habitual en una familia nuclear con el padre como proveedor económico y madre doméstica.

Esta literatura distópica muestra que la denuncia ecológica no siempre conlleva posiciones éticas animalistas y feministas. Los autores analizados se muestran ciegos a estas preocupaciones, manifiestan indiferencia hacia la pérdida del estatus de emancipación de las mujeres, y fantasean con un rearme del patriarcado. Por otro lado, las autoras anticipan cierto resquebrajamiento de las lógicas del dominio patriarcal. Vislumbran sociedades en las que el protagonismo social de mujeres y hombres tiende a ser equiparable, mediante una igualdad formal que pone límites a un resistente patriarcado de consentimiento. En sus novelas emerge una preocupación afectiva y empática por el mundo natural que conecta indisolublemente el horizonte emancipatorio de las mujeres con la preocupación ética por las condiciones de vida autónoma de otros seres subalternos u oprimidos.

La desigual tematización, el desigual tratamiento y la diferente implicación narrativa con que autoras y autores abordan en sus obras la conflictividad y la violencia de género también queda contrastada. Las autoras son más proclives a incorporar en su agenda narrativa problemáticas antes confinadas al ámbito doméstico e invisibilizadas narrativamente, asumiendo la conflictividad de género. En sus ficciones asoman el aislamiento doméstico, la doble jornada, la desigualdad en el acceso a recursos como la educación, el trabajo asalariado o el reconocimiento profesional, el control reproductivo, y, fundamentalmente, el acoso sexual y la violencia de género. Ellas cuestionan el estatus de género, lo que muestran de manera principal Darrieussecq, Nothomb, Angot, Etxebarria y Montero. Y ellos cuestionan a las mujeres emancipadas, fundamentalmente Beigbeder, Houellebecq, Cercas y Bueso.

Otra diferencia sustancial entre autoras y autores se encuentra en la visibilidad narrativa de la violencia sexual y de género. Agazapados tras esa posición de nihilismo sarcástico que entronca con el erotismo transgresivo de Bataille, algunos autores relatan con indiferencia e impunidad manifestaciones de esta violencia, con reducción al absurdo, complicidad y tolerancia, sin asomo de compasión por el sufrimiento de las mujeres. Lo manifiestan de manera acusada los personajes y los autores implícitos en las obras de Beigbeder y Houellebecq. Sólo Carrère, Makine, Méndez o Muñoz Molina relatan esta violencia sexual sin ignorar el sufrimiento de las mujeres, aunque sus relatos se centran en la perspectiva del agresor, como en Carrère o

Muñoz Molina. Las autoras, en cambio, viven o re-viven con empatía estas experiencias traumáticas, bien desde la primera persona (Nothomb, Angot) o bien desde sus personajes (Etxebarria, Darrieussecq, Constant, NDiaye). A veces, solo la muestran, sin llegar a identificarla como un tipo de violencia ejercida específicamente por hombres contra las mujeres para mantener su dominio sobre ellas, como ocurre en las obras de Constant, Nothomb y Ernaux. A veces, desde una posición que implica denuncia, como en las de Darrieussecq, Etxebarria, y Angot.

En definitiva, la narrativa analizada demuestra que, en el cambio al siglo XXI, en lo que concierne a las percepciones sociales que la literatura legítima y reconstruye, tanto en España como en Francia, asoman poco a poco el resquebrajamiento de las lógicas del dominio patriarcal, la preocupación afectiva y empática por el mundo natural del que formamos parte y el horizonte emancipatorio de mujeres y demás seres subalternos u oprimidos. Minoritariamente y con lentitud, pero asoman, emergen en la narrativa de las autoras, y ello permite imaginar que otro mundo es posible.

BIBLIOGRAFÍA

1. CORPUS LITERARIO DE LA INVESTIGACIÓN

- Angot, Christine (2000). *El incesto*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Formentor. Traducción de Ana María de la Fuente. Edición original, Stock, 1999.
- Antolín, Enriqueta (1992). *La gata con alas*. Madrid: Alfaguara. (2ª edición mayo 1998).
- Antolín, Enriqueta (1995). *Regiones devastadas*. Madrid: Alfaguara.
- Antolín, Enriqueta (1997). *Mujer de aire*. Madrid: Alfaguara.
- Barceló, Elia (1994). *El mundo de Yarek*. Madrid: Lengua de Trapo. Edición revisada 2005.
- Beigbeder, Frédéric (2008). *Socorro, perdón*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika. Edición original, *Au secours pardon*, Editions Grasset & Pasquelle, París, 2007.
- Beigbeder, Frédéric (2011). *Una novela francesa*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Francesc Rovira. Edición original, *Un roman français*, Editions Grasset & Pasquelle, París, 2009.
- Bueso, Emilio (2012). *Cenital*. Madrid: Salto de Página.
- Carrère, Emmanuel (2011). *El adversario*. Barcelona: Anagrama, 2ª edición. Traducción de Jaime Zulaika. Edición original, *L'Adversaire*, P.O.L éditeur, París, 2000.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Constant, Paule (1999). *Confidencia por confidencia*. Barcelona: Tusquets Editores. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia. Edición original, 1998.
- Darrieussecq, Marie (1997). *Marranadas*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Javier Albiñana. Edición original, *Truismes*, POL, París, 1996.
- Darrieussecq, Marie (2004). *El bebé*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Joaquín Jordá. Edición original, *Le Bébé*, P.O.L, París, 2002.
- Darrieussecq, Marie (2012). *Zoo*. Buenos Aires (Argentina): El cuenco de Plata. Traducción de Lil Sclavo. Edición original, *Zoo*, P.O.L, París, 2006.

- Etxebarria, Lucía (2004a). *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Debolsillo. Edición original, 1997.
- Etxebarria, Lucía (2004b). *Beatriz y los cuerpos celestes*. Madrid: Destino Booket. Edición original en 1998.
- Ernaux, Annie (1988). *Una mujer*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de Enrique Sordo. Edición original, *Une femme*, Gallimard, 1987.
- Ernaux, Annie (1999). *La vergüenza*. Barcelona: Tusquets Editores. Traducción de Mercedes y Berta Corral. Edición original, *La honte*, Editions Gallimard, 1997.
- Ernaux, Annie (2002). *El lugar*. Barcelona: Tusquets Editores. Traducción de Nahir Gutiérrez. Edición original, *La place*, Gallimard, 1983.
- Ernaux, Annie (2008). *Los años*. Madrid: Herce. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia. Edición original, *Les années*, Editions Gallimard, 2008.
- Gavalda, Anna (2003). *La amaba*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de Isabel González-Gallarza. Edición original, 2002.
- Grandes, Almudena (1996). *Modelos de mujer*. Barcelona: Fábula Busquets. 6ª edición en Fábula, enero 2005.
- Houellebecq, Michel (2005). *La posibilidad de una isla*. Madrid: Alfaguara. Traducción de Encarna Castejón. Edición original, *La possibilité d'une île*, Librairie Arthème Fayard, 2005.
- Houellebecq, Michel (2011). *El mapa y el territorio*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika. Edición original, *Le carte et le territoire*, Flammarion, París, 2010.
- Houellebecq, Michel (2012). *Las partículas elementales*. Barcelona: Anagrama, col. Compactos, decimosexta edición. Traducción de Encarna Castejón. Edición original, *Les particules élémentaires*, Flammarion, París, 1998.
- Le Clèzio, J-M. G (2008). *El africano*. Buenos Aires (Argentina): Adriana hidalgo Editora. Traducción de Juana Bignozzi. Edición original, *L'Africain*, Mercurio de la France, París, 2004.
- Makine, Andreï (1996). *El testamento francés*. Barcelona: Fábula Tusquets. Traducción de Javier Albiñana. Edición original, *Le testament français*, Mercure de France, 1995.
- Mauvignier, Laurent (2012). *Aprender a terminar*. Madrid: Pasos Perdidos. Traducción de Santiago Martín Bermúdez. Edición original *Apprendre à finir*, Les Éditions de Minuit, 2000.
- Mayoral, Marina (1998). *Recuerda, cuerpo*. Madrid. Alfaguara.
- Méndez, Alberto (2009). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Biblioteca Anagrama. Edición original, 2004.
- Millet, Catherine (2001). *La vida sexual de Catherine M.* Barcelona: Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika. Edición original, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Éditions de Seuil, París 2001.
- Montero, Rosa (2004). *La loca de la casa*. Madrid: Punto de Lectura. Edición original, 2003.
- Montero, Rosa (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Ediciones Seix Barral.

- Muñoz Molina, Antonio (1995). *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara. Consultada en RBA Nueva Narrativa, 2000.
- Muñoz Molina, Antonio (1997). *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara.
- NDiaye, Marie (2010). *Tres mujeres fuertes*. Barcelona: Acantilado. Traducción de José Ramón Montreal. Edición original, *Tres femmes puissantes*, Editions Gallimard, 2009.
- Nothomb, Amélie (2000). *Estupor y temblores*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Sergi Pàmies. Edición original, *Stupeur et tremblements*, Albin Michel, París, 1999.
- Nothomb, Amélie (2006). *Biografía del hambre*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Sergi Pàmies. Edición original, *Biographie de la faim*, Editions Albin Michel, París, 2004.
- Nothomb, Amélie (2010). *Ordeno y mando*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Sergi Pàmies. Edición original, *Le fait du prince*, Editions Albin Michel, París, 2008.
- Puértolas, Soledad (2010). *Compañeras de viaje*. Barcelona: Anagrama, col. Compactos.

2. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Pilar (2004). “Madres de cine: entre la ausencia y la caricatura”, en Ángeles de la Concha, y Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, pp. 179-200.
- Alario Trigueros, Carmen; Bengoechea, Mercedes; Lledó, Eulàlia; y Vargas, Ana (1995). *NOMBRA. La representación del femenino y el masculino en el lenguaje*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.
- Alario Trigueros, Carmen. (2005). “La Literatura desde una perspectiva no androcéntrica”, en Eva Antón Fernández (Comp.). *Igualdad en las aulas*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Dirección General de la Mujer, pp. 277-316.
- Alario Trigueros, Teresa (1995). “La mujer creada: lo femenino en el arte occidental”, *Arte, Individuo y sociedad*, 7. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, pp. 45-51.
- Alario Trigueros, Teresa (1997). “La imagen, un espejo distorsionador”, en Teresa Alario Trigueros, y Carmen García Colmenares (coords.). *Persona, género, educación*. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Alario Trigueros, Teresa (2000). “Nos miran, nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación)”, *Tabanque: Revista pedagógica*, 15, pp. 59-78.
- Alario Trigueros, Teresa (2008). *Arte y feminismo*. Barcelona: Nerea.
- Alario Trigueros, Teresa (2015). “Tejer y narrar en la plástica española contemporánea”, en Alicia H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 241-259.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2008). “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poetica* 29 (2), pp. 245-275.
- Alberca Serrano, Manuel (1996). “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, pp. 9-19.

- Alberca Serrano (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Breve.
- Alsina, Cristina, y Borràs Castanyer, Laura (2000). "Masculinidad y violencia", en Marta Segarra, y Àngels Carabí (eds.). *Nuevas masculinidades*. Icaria: Barcelona, pp. 83-101.
- Amorós, Celia (1992). "Notas para una teoría nominalista del patriarcado", *Asparkia. Investigación feminista*, 1, pp. 41-58.
- Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos.
- Andrada Pagés, Carolina (2005). "Marie Darrieussecq. Truismes", *Lletra de Dona in Centre Dona i Literatura*: Barcelona, Centre Dona i Literatura / Universitat de Barcelona.
http://www.ub.edu/cdona/lletra_de_dona/fitxautora/darrieussecq.htm.
 (Fecha de consulta: 13.07.2005)
- Antón Fernández, Eva (2001). *La socialización de género a través de la programación infantil de televisión*. Valladolid. Trabajo de investigación en materia de igualdad de oportunidades. Subvencionado por la Consejería de Sanidad y Bienestar Social de la Junta de Castilla y León, a propuesta de la Dirección General de la Mujer e Igualdad de Oportunidades, según Orden de 2 de Enero de 2001.
<http://www5.uva.es/catedraestudiosgenero/IMG/pdf/televisionpatriarcal-2.pdf>
 (Fecha de consulta: 14.04.2014)
- Antón Fernández, Eva (2006a). "Soldados de Salamina: Guerra y sexismo: otro ejemplo narrativo de la reacción patriarcal", en Ana de Miguel Álvarez (coord.). *Revista digital de Investigación feminista Labrys*, 10, Universidad de Brasilia, monográfico "Perspectivas feministas en la España del siglo XXI. Entre el suelo y el techo de cristal".
- Antón Fernández, Eva (2006b). "Enriqueta Antolín. De la mirada de una niña de posguerra al compromiso de la intelectual: investigar, averiguar y mostrar otra realidad", en Carmen García Colmenares (coord.). *Intelectuales palentinas del siglo XX. Voces que emergen del silencio*. Palencia: Editorial Cálamo, pp.203-246.
- Antón Fernández, Eva (2015). "Una lectura ecofeminista de la literatura distópica actual", en Alicia. H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 171-185.
- Araya Grandón, Juan Gabriel (2010). "Distopía y devastación ecológica en 2010: Chile en llamas (1998) de Darío Osés", *Acta Literaria*, 40, pp. 29-44.
- Armstrong, Nancy (1991). *Deseo y ficción doméstica (Una historia política de la novela)*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos. Traducción de María Coy. Edición original 1987.
- Arroyo Redondo, Susana (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis Doctoral. Universidad de Alcalá de Henares.
<http://hdl.handle.net/10017/16941>
 (Fecha de consulta: 07.09.2012)
- Bajtín, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral. Edición original 1965.

- Barei, Silvia N., y Boria, Adriana (2006). "Territorios afines: sociocrítica y feminismo", *Acta Poetica*, 27, pp. 63-95
- Bataille, George (1975). *L'érotisme*. París: Les éditions du Minuit.
- Beauvoir, Simone de (1998). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos, 2 vol. Traducción de María Teresa López Pardina. Edición original 1949.
- Bell, Rudolph M. (1985). *Holly anorexia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bengoechea, Mercedes (2000). "Historia (española) de unas sugerencias para evitar el androcentrismo lingüístico", *Revista iberoamericana de discurso y sociedad*, Vol. 2, 3, pp. 33-58.
- Bengoechea, Mercedes (2003). "El concepto de género en la sociolingüística, o cómo el paradigma de la dominación femenina ha malinterpretado la diferencia", en Silvia Tubert (coord.). *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra. Col. Feminismos, pp. 313-358.
- Bengoechea, Mercedes (2004). "Mi madre es... Un hueco en el espacio: Discursos poéticos y lingüísticos sobre la insignificancia materna", en Ángeles de la Concha, y Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, pp. 81-110.
- Bengoechea, Mercedes (2012). "Lenguaje y sexismo", en Encarnación Carmona y Mercedes Bengoechea (Coords.). *Diversidad de género e igualdad de derechos: manual para una asignatura interdisciplinar*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 41-52.
- Benhabid, Seyla (1990). "El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista", en Seyla Benhabid y Drucilla Cornell. *Teoría feminista y teoría crítica*, Alfons el Magnànim, pp. 119-149.
- Beteta Martín, Yolanda (2011). "Los delitos de las brujas. La pugna por el control del cuerpo femenino", en Cristina Segura e Isabel del Val (coord.). *La participación de las mujeres en lo político. Mediación, representación y toma de decisiones*. Madrid: Almudayna.
- Bobes Naves, María del Carmen (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos.
- Bonino, Luis (2000). "Varones, género y salud mental: reconstruyendo la "normalidad masculina", en Marta Segarra y Ángels Carabí (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, pp. 41-64.
- Boira, Josep Vicente (2012). "Literatura y geografía se dan la mano. A propósito de la novela *El mapa y el territorio*". *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 5 de octubre de 2012, Vol. XVII, nº 995. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-995.htm>
- (Fecha de consulta: 3.02.2013)
- Booth, Wayne (1974). *Retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- Boria, Adriana (2005). "Sociocrítica y feminismo: un proyecto". *Centro de Estudios Avanzados*, 17, pp. 59-68.
- Borrás Castanyer, Laura (2000). "Introducción a la crítica literaria feminista", en Marta Segarra y Ángels Carabí (eds.). *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: Icaria, pp. 13-29.

- Bocsch, Esperanza; Ferrer, Victoria A.; y Gili, Margarita (1999). *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthrosos.
- Bourdieu, Pierre (1990). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, ed. 2000.
- Buell, Laurence (1995). *The environmental imagination*, Cambridge: Harvard University Press.
- Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Breton, André (1928). *Nadja*, París: Gallimard.
- Butler, Beth Ann (2011). *La anorexia en la narrativa española 1994-2008*. Proquest, Umi Dissertation Publishing. Edición original: The Florida State University, 2009.
- Butler, Judith (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.
- Buzzatti, Gabriella, y Salvo, Anna (2001). *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos. Traducción de Marco Aurelio Galmarini.
- Carabí, Angels (2000). "Construyendo nuevas masculinidades: una introducción", en Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, pp. 15-27.
- Carrère, Emmanuel (2011). *De vidas ajenas*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika. Edición original, *D'autres vies que la mienne*, P.O.L éditeur, París, 2009.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona /Santafé de Bogotá: Anthrosos / Siglo del Hombre.
- Cixous, Hélène (1975a). *La Jeune Née*. París: UGE, 10/18. (En colaboración con Catherine Clément).
- Cixous, Hélène (1975b). "Le Rire de la Méduse", en *L'Arc*, París, pp. 3-54.
- Cixous, Hélène (1977). *La venue à l'écriture*. París: Union générale d'éditions.
- Cobo Bedia, Rosa (1995). "Género", en Celia Amorós (coord.). *Diez palabras clave sobre mujer*. Estella (Navarra): Verbo divino, pp. 55-83.
- Concha, Ángeles de la (2004). "La figura materna, un problema transcultural. Reflexiones sobre su representación en la novela de autoría femenina", en Ángeles de la Concha, y Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, pp. 155-178.
- Connell, Robert William/ Raewyn (1995). *Masculinities*. Oxford. Polity Press.
- Cortijo Talavera, Adela (2006). "La escritura de la maternidad en la novela contemporánea", en Alicia Yllera Fernández. *Epos: Revista de filología*, 22, pp. 403-419.
- Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos. Traducción de Soledad García Mouton.
- Cros, Edmond (2006). "Sociocrítica e interdisciplinariedad". Vol. XXV-1 y 2 2010 Institut international de sociocritique Universidad de Granada (España), 21(2), 11.
- Cruzado, Ángeles (2009). "La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine", en *Las mujeres en las escrituras antiguas, Revista Escritoras y Escrituras*, 8.

<http://www.escriitorasyescrituras.com/revista.php/8/63>.

(Fecha de consulta: 19.10.2012)

- Cuder Domínguez, Pilar (2003). “Crítica literaria y políticas de género”. *Feminismo/s*, 1, pp. 73-86.
- De Martini, Cristina Elgue (2003). “La literatura como objeto social”. *Invenio: Revista de investigación académica*, 11, pp. 9-20.
- De Miguel Álvarez, Ana (2009). “El legado de Simone de Beauvoir en la genealogía feminista: la fuerza de los proyectos frente a “la fuerza de las cosas””, en *Investigaciones Feministas*, 0, pp. 121-136.
- Despentes, Virginie (2007). *Teoría King Kong*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina. Traducción de Beatriz Preciado. Edición original, *King kong Théorie*, Editions Grasset & Fasquelle, 2006.
- Desblache, Lucile (2004). “Animalidad e identidad femenina en la literatura francesa actual: El caso de Maryline Desbailles”, en María Luisa Cavana; Alicia H. Puleo; y Cristina Segura (coords.). *Mujeres y ecología: Historia, pensamiento, sociedad*. Madrid: Asociación Cultural AL-MUDAYNA, pp. 189-200. Traducción de David García González.
- Desblache, Lucile (2011). *La plume des bêtes, Les animaux dans le roman*, París: L’Harmattan.
- Desblache, Lucile (2015). “Las otras víctimas de la moda”, en Alicia. H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 51-64. Traducción de Alicia H. Puleo.
- Domingues de Almeida, José (2007). “Reactions à la réaction. Brèves considérations sur le sens de l’épiphraise dans *Les particules élémentaires* de Michael Houellebecq», en *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, 3, pp. 179-190.
- Dobrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Echarri, Xavier (2003). “Interrupciones en *Ardor Guerrero* de Antonio Muñoz Molina: globalización, posmodernidad y militarismo”, en *Colorado Review of Hispanic Studies* Vol. 1, No. 1 (2003), pp. 65-77.
- Ellmann, Mary (1968). *Thinking about Women*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Errázuriz Vidal, Pilar (2015). “De lo anatómico a lo simbólico: el cuerpo femenino en el diván psicoanalítico”, en Alicia. H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 37-49.
- Etxebarria, Lucía (2000). *La Eva futura: cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir; La letra futura: el dedo en la llaga, cuestiones sobre arte, literatura, creación y crítica*. Madrid: Destino.
- Faludi, Susan (1991). *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama, 1993. Traducción de Francesc Roca.
- Fariña Busto, María Jesús, y Suárez Briones, Beatriz (1994). “La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad”, en José Ángel Fernández Roca; Carlos Juan Gómez Blanco; y José María Paz Gago (coords.). *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Vol. 1, pp. 321-332.

- Femenías, María Luisa (2005). "El feminismo Postcolonial y sus límites", en Celia Amorós; Ana de Miguel Álvarez (eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. Vol 3, Madrid: Minerva, pp. 153-214.
- Fernández Guerrero, Olaya (2012). *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Fernández Prieto, Celia (2004). "De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía", *Qui-mera*, 240, pp 18-21.
- Freire, Espido (2002). *Cuando comer es un infierno. Confesiones de una bulímica*. Madrid: Aguilar.
- Flys Junquera, Carmen; Marrero Henríquez, José Manuel, y Barella Vigal, Julia (coords.) (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid: Iberoamericana Vervuet.
- Fraise, Geneviève (2002). *La controversia de los sexos. Identidad, diferencia, igualdad y libertad*. Madrid: Minerva.
- Fraser, Nancy (2012). "La política feminista en la era del reconocimiento. Un enfoque bidimensional de la justicia de género", *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 19, 2, pp. 267-286.
- Freixas, Laura (2000). *Literatura y mujeres. (Escritoras, público y crítica en la España actual)*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Freixas, Laura (2009). *La literatura femenil y sus lectoras*. Córdoba: Universidad y Diputación de Córdoba.
- Friedan, Betty (1974). *La mística de la feminidad*. Madrid-Gijón: Júcar. Traducción de Carlos Dampierre. Edición original 1963.
- Frisch, Max (2002). *Homo Faber*. Madrid: EL PAÍS, clásicos del siglo XX. Traducción de Margarita Fontseré. Edición original *Homo Faber*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1957.
- Fokkema, D.W.; Ibsch, Elrud (1984). *Teorías de la literatura del siglo XX (Estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica)*. Madrid: Cátedra. Traducción de Gustavo Domínguez.
- Folguera, Pilar (1997). "El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)", en Elisa Garrido (ed.). *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Editorial Síntesis, Letras Universitarias, pp. 527-548.
- Fox Keller, Evelyn (1991). *Reflexiones sobre género y ciencia*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Galán Rodríguez, Carmen (2007). "Logomaquias y logofilias. Distopías lingüísticas en la ficción literaria", *Anuarios de estudios filológicos*, vol. XXX, pp. 115-129.
- Galdón Rodríguez, Ángel (2011). "Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa. Análisis de las principales antiutopías". En *Prometeica Revista de Filosofía y Ciencias*. II, 4.

<https://www.prometeica.com/ojs/index.php/prometeica/article/view/49>

(Fecha de consulta: 21.5.2013)

- García, Ana María (2003). "El malestar en la cultura: versiones de las Metamorfosis de la antigüedad clásica y moderna en Angela Carter y Marie Darrieussecq." *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/el-malestar-en-la-cultura.pdf>
(Fecha de consulta: 25.06.2013)
- García Colmenares, Carmen (2002). "Trabajo doméstico y responsabilidad familiar: su incidencia en la vida de las mujeres", en Carmen García Colmenares; Alicia H. Puleo García; y María Eugenia Carranza Aguilar (2002). *El trabajo y la salud de las mujeres. Reflexiones para una sociedad en cambio*, Palencia: Ediciones Cálamo/Ayuntamiento de Palencia.
- García Colmenares, Carmen (2015). "Por una genealogía de contra-subjetividades alternativas", en Alicia. H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 321-339.
- García Meseguer, Álvaro (1988). *Lenguaje y discriminación sexual*. Barcelona: Montesinos.
- García Vela, Carmen (2011). "Impostar el límite. La escritura extrema de Anne-Sylvie Sprenger", en *Escritoras y escrituras*, 11, *Máscaras femeninas: personajes y autoras*. Revista semestral del Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía y de la Universidad de Sevilla, octubre 2011, pp. 1-11.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. Edición original, 1972.
- Guerrero Salazar, Susana (2007). "Lenguaje igualitario: políticas e impacto de género", *Actas Iº Congreso Internacional Estudios de Género y Políticas de Igualdad* (11-12 mayo 2006), vol. II, Comunicaciones, Granada: Instituto andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía, pp. 233-244.
- Gilbert, Sandra M., y Gubar, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos. Traducción de Carmen Martínez Gimeno. Edición original 1979.
- Gilligan, Carol (1985). *La moral y la teoría (Psicología del desarrollo femenino)*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Juan José Utrilla. Edición original, *In a different voice. Psychological theory and women's development*. Harvard University Press, 1982.
- González Moral, Cristina (2003). "Estereotipos de personaje femenino en Marina Mayoral", *Lectora: revista de dones i textualitat*, 9, pp. 161-176.
- Guerrero Alonso, María Luisa (2001). "Parodia subvertida / Parodia subversiva: *Le sabotage amoureux* de Amélie Nothomb", *Thélème*, 16, pp. 171-183.
- Hare-Mustin, Rachel; Marecek, Jeanne (1990). *Marcar la diferencia. Psicología y construcción de los sexos*. Barcelona: Herder, 1994. Traducción de Juan Andrés Iglesias.
- Hartmann, Heidi (1980). "Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo", *Zona Abierta*, 24, pp. 85-113.
- Hernández, Isabel (2002). "El *Homo faber* de Max Frisch como punto de partida para el desarrollo de nuevos modelos en la literatura suiza", *Revista de Filología Alemana*, 10, pp. 179-204.

- Irigaray, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Minuit, París. Edición en castellano: *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés, 1982. Traducción de Tubert de Peyron y Silvia Esther.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer (Teoría del efecto estético)*. Madrid: Taurus. Edición original 1976.
- Jauss, Hans Robert (1987). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en José Antonio Mayoral (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-85. Edición original 1975.
- Jociles Rubio, María José (2001). "El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general", *Gazeta de Antropología*, 17.
<http://hdl.handle.net/10481/7487>
(Fecha de consulta: 17.07.2012)
- Jónasdóttir, Anna G (1993). *El poder del amor: ¿le importa el sexo a la democracia?* Madrid: Cátedra, col. Feminismos.
- Jourde, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*. París: L'esprit des Péninsules.
- Kafka, Franz (2009). *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Cátedra. Edición y traducción de Ángeles Camargo. Edición original *Die Verwandlung*, 1915.
- Kristeva, Julia (1967). "Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman", *Revista Critique*, Tomo XXXIII, 239, pp. 438-465.
- Kristeva, Julia (2007). "Acerca de Iuri Lotman", *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 10.
<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre10/pdf/kristeva.pdf>
(Fecha de consulta: 3.11.2013)
- Lacoste-Dujardin, Camille (1993). *Las madres contra las mujeres. Patriarcado y maternidad en el mundo árabe*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos. Traducción de Alicia Martorell.
- Lakoff, Robin (1981). *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona: Hacer. Traducción de M^a Milagros Rivera.
- Lamas, Marta (1996). "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género", en Susan Carolyn Bourque; Judith Butler (coords.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 327-366.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Lejeune, Philippe (2002). "Acerca de lo autobiográfico", *Magazine littéraire*, 409.
- Lledó, Eulàlia (1992). "El sexismo y el androcentrismo en la lengua: análisis y propuestas de cambio". Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Lluch-Prats, Javier (2004). "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas", *AISPI. Actas XXII* (2004), Centro virtual Cervantes, pp. 293-307.
- López Keller, Estella (1991). "Distopía: otro final de la utopía", *Reis*, 55, pp. 7-23.
- López Pardina, Teresa (2005). "El Feminismo existencialista de Simone de Beauvoir", en Celia Amorós, y Ana de Miguel (eds.). *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*, Vol. 1, pp. 333-365.

- Lotman, Yuri M. y Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra. Introducción, selección y notas de Jorge Lozano. Traducción de Nieves Méndez.
- Lotman, Yuri M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo. Edición original, 1970. Traducción Victoriano Imbert.
- Lozano, Jorge (1979). "Introducción", en Yuri M. Lotman y Escuela de Tartu *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lozano, Jorge (1998). "La semioesfera y la teoría de la cultura", *Espéculo, Revista de Estudios Literarios (Revista digital)*, 8.
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero8/lozano.htm>
(Fecha de consulta: 14.01.2010)
- Lozano de la Pola, Ana (2010). *Literatura comparada feminista y estudios Gender and Genre: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*. Universitat de València. Tesis doctoral. <http://hdl.handle.net/10803/52126>
(Fecha de consulta: 20.07.2012)
- Malczuzynski, M.-Pierrette (1996). "Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista". *Po-ligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada*, (1), pp. 23-43.
- Mayock, Ellen C. (2002). "La sexualidad en la construcción de la protagonista en Tusquets y Mayoral", *Espéculo. Revista de estudios literarios (Revista digital)*.
http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/tusq_ay.html
(Fecha de consulta: 23.10.2012)
- Marqués, Josep-Vicent (1991). "Varón y Patriarcado", en Josep-Vicent Marqués y Raquel Osborne. *Sexualidad y sexismo*. Madrid: UNED/Fundación Universidad-Empresa, pp. 17-130.
- Marti, Alexandra Françoise (2012). "Aproximaciones culturales al mito de Don Juan en las obras de Tirso de Molina, Molière y Zorrilla", *Océanide*, 4.
<http://oceanide.netne.net/articulos/art4-7.php>
(Fecha de consulta: 31.11.2013)
- Martín Alegre, Sara (2010). "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo", *Dossiers Feministes*, 14, pp. 108-128.
- Martín Rodríguez, Mariano (2011). "La ciudad libertaria del futuro en la distopía *El amor dentro de 200 años* (1932), de Alfonso Martínez Rizo" *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3, 2, pp. 151-169.
<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/varia03.htm>
(Fecha de consulta: 22.11.2012)
- Martínez Barreiro, Ana (2004). "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas". *Papers*, 73, pp. 127-152.
- Masip, Sonia (2007). "Santa, bruja, histérica, farsante, enferma. Representaciones de la anorexia", *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 2. Universitat de València
<http://www.uv.es/extravio>.
(Fecha consulta: 31.08.2012)

- Miedziam, Myriam (1995). *Chicos son, hombres serán. Cómo romper los lazos entre masculinidad y violencia*. Madrid: Editorial horas y horas.
- Millett, Kate (2010). *Política sexual*. Madrid. Cátedra: Aguilar. Traducción de Ana María Bravo. Edición original 1969.
- Moers, Ellen (1976). *Literary Women*. Oxford University Press, 1985.
- Moi, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra. Traducción de Amaia Bárcena.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2000). "Autobiografía y autoficción en España", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9.
- Molina Petit, Cristina (1994). *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona: Anthropos.
- Molina Petit, Cristina (2004). "Madre inmaculada, virgen dolorosa. Modelos e imágenes de la madre en la tradición católica", en Ángeles de la Concha y Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, pp. 43-68.
- Monsó, Imma (2009). "Amélie Nothomb: la vida en el cor de l'obra", *Arbor*, 185.
- Moreno Álvarez, Alejandra (2005). *Deconstrucción literaria de los trastornos de la alimentación y de la cirugía estética en las novelas de Margaret Atwood y Fay Feldon*. Universidad de Oviedo. Tesis doctoral. <http://www.tdx.cat/handle/10803/11124>.
(Fecha de consulta: 25.11.2012)
- Moreno Álvarez, Alejandra (2009). *Lenguajes comestibles. Anorexia, bulimia y su descodificación en la ficción de Margaret Atwood y Fay Weldon*. Palma (Illes Balears): Treballs Feministas.
- Moreno Serrano, Fernando Ángel (2007). "Notas para una historia de la ciencia ficción en España", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 25, pp. 125-138.
- Nieva de la Paz, Pilar (1999). "Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: Amor, curiosidad, prozac y dudas (1997), de Lucía Etxebarria y Atlas de geografía humana (1998), de Almudena Grandes", *Hispanística XX*, v.17, pp. 197-210.
<http://hdl.handle.net/10261/76674>
(Fecha consulta: 12.05.2012)
- Nieva de la Paz, Pilar (2009). "La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social", en Pilar Nieva de la Paz, (Coord. y Ed.). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam / New York: Rodopi, pp. 9-20.
- Nuño Gómez, Laura (2010). *El mito del varón sustentador (Orígenes y consecuencias de la división sexual del trabajo)*. Barcelona: Icaria.
- Núñez Esteban, Carmen, y Samblancat Miranda, Neus (1998). "Belleza femenina y liberación en *Modelos de mujer*, de Almudena Grandes", en Angels Carabí, y Marta Segarra Montaner (coords.). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Centre Dona i Literatura, pp. 137-144.
- Oliva Portolés, Asunción (2005). "Debates sobre el género", en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, vol. 3, *De los debates sobre el género al multiculturalismo*, Madrid: Minerva Ediciones, pp. 13-60.

- Orsini-Saillet, Catherine (2006). “La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”. *La Guerra Civil Española 1936-1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
http://www.secc.es/media/docs/33_2_ORSINI.pdf
(Fecha de consulta: 30.04.2013)
- Osborne, Raquel (2004). “Del padre simbólico al padre real: la función paterna desde la modernidad”, en Ángeles de la Concha y Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, pp. 259-282.
- Palomares, José (2012). “Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*”, *Impossibilia*, 3, pp. 136-149.
- Pacheco Oropeza, Bettina y Redondo Goicoechea, Alicia (2001). “La imagen de la madre en “Amor de madre” de Almudena Grandes”, *Contexto*, 5/7, pp. 151-161.
- Pérez, Soledad (2001). “¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en *Los girasoles ciegos* (relato y película)”. *Actas del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos*. Ediciones La Coria.
<http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar>
(Fecha consulta: 19.10.2012)
- Pertusa, Inmaculada (1994). “*Temblor*, de Rosa Montero: anti-utopía y desfamiliarización”, en *Mester*, Vol. XXIII, 2, pp. 62-74.
- Pintos de Cea-Naharro, Margarita Margarita, y Tamayo-Acosta, Juan José (2014). “Los cuerpos colonizados. Las religiones contra las mujeres”, en Alicia. H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 125-142.
- Pizan, Christine de (1995). *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela. Introducción, traducción y notas de Marie-José Lemarchand. Edición original 1405.
- Ponce Herrero, Gabino (2011). “Futuro imperfecto: las ciudades del mañana en el cine”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos españoles*, 55, pp. 127-152.
- Potok-Nycz, Magda (2003). “Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina”, *Lectora*, 9, pp. 1-10.
- Potok-Nycz, Magda (2012). “Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la Guerra Civil”, *ÉTUDES ROMANES DE BRNO* 33, 2.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994). “Teoría de la narración”, en Darío Villanueva (Coord.). *Curso de Teoría de la Literatura* Madrid: Taurus, pp. 219-240.
- Prádanos, Luis I. (2012). “Decrecimiento o barbarie: ecocrítica y capitalismo global en la novela futurista española reciente”. *Ecozona*, 3, pp. 71-92.
- Puleo, Alicia H. (1992). *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos.
- Puleo, Alicia H. (1995). “Patriarcado”, en Celia Amorós (dir.); *Diez palabras clave sobre mujer*. Estella (Navarra): editorial Verbo Divino, pp. 21-54.

- Puleo, Alicia H. (1997). "Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea", *Daimon. Revista de Filosofía*, 14, pp. 167-172.
- Puleo, Alicia H. (2000a). *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones.
- Puleo, Alicia H. (2000b). "De "eterna ironía de la comunidad" a sujeto del discurso: mujeres y creación cultural", en Marta Segarra y Ángels Carabí (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, pp. 65-82.
- Puleo, Alicia H. (2002). "Feminismo y ecología: un repaso a las diversas corrientes del ecofeminismo", *El Ecologista*, 31, pp. 36-39.
- Puleo, Alicia H. (2003). "Moral de la transgresión, vigencia de un antiguo orden", *Isegoría*, 28, pp. 245-251.
- Puleo, Alicia H. (2004a). "Luces y sombras de la teoría y la praxis ecofeminista", en M^a Luisa Cavana; Alicia H. Puleo; y Cristina Segura (coords.). *Mujeres y Ecología. Historia, Pensamiento, Sociedad*, pp. 21-34.
- Puleo, Alicia H. (2004b). "Perfiles filosóficos de la maternidad", en Ángeles de la Concha y Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, pp. 23-42.
- Puleo, Alicia H. (2005a). "Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical", en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.). *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización*. Madrid: Editorial Minerva, pp. 35-68.
- Puleo, Alicia H. (2005b). "Del ecofeminismo clásico al deconstructivo: principales corrientes de un pensamiento poco conocido", en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.). *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. Madrid: Editorial Minerva, pp. 121-152.
- Puleo, Alicia H. (2008a). "La violencia de género y el género de la violencia", en Alicia H. Puleo (ed.). *El reto de la igualdad de género. Nuevas perspectivas en ética y filosofía política*. Barcelona: ed. Biblioteca Nueva, pp. 361-271.
- Puleo, Alicia H. (2008b). "Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado", *Isegoría*, 38, pp. 39-59.
- Puleo, Alicia H. (2009). "Naturaleza y libertad en el pensamiento de Simone de Beauvoir", *Investigaciones Feministas*, vol 0, pp. 107-120.
- Puleo, Alicia H. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos.
- Puleo, Alicia H. (2013). "El concepto de género como hermenéutica de la sospecha: de la biología a la filosofía moral y política", *Arbor*, 189 (763): a070.
<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.763n5007>.
(Fecha de consulta: 01.03.2014).
- Puleo, Alicia H. (2015a). "El ecofeminismo y sus compañeros de ruta. Cinco claves para una relación positiva con el Ecologismo, el Ecosocialismo y el Decrecimiento", en Alicia H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 389- 407.
- Puleo, Alicia H. (2015b). "Iguales en un mundo sostenible", en Alicia H. Puleo; Georgina Aimé Tapia González; Laura Torres San Miguel; y Angélica Velasco Sesma (Coords.).

- Hacia una cultura de la sostenibilidad. Análisis y propuestas desde la perspectiva de género*. Valladolid: Departamento de Filosofía de la Universidad de Valladolid /Cátedra de Estudios de Género de la UVA, pp. 23-38.
- Ramblado Minero, María de la Cinta (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*
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/conflict.html>
(Fecha de consulta: 24.05. 2011).
- Redondo Goicoechea, Alicia (2001). “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”, en Cristina Segura Grañaño (Coord.). *Feminismo y misoginia en la literatura española. (Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres)*. Madrid: Narcea, col. Mujeres, pp. 19-46.
- Redondo Goicoechea, Alicia (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.
- Redondo Goicoechea, Alicia (coord.) (2003). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, col. Mujeres.
- Robles, Lola (2003). “Escritoras españolas de ciencia ficción”, en Alicia Redondo Goicoechea (coord.). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea.
- Rodgers, Catherine (2000). “Aucune evidence: Les *Truismes* de Marie Darrieussecq”, *Romance Studies*, 18 (I), pp. 69-81.
- Rodríguez Galán, Marta B. (2011). “Masculinidad hegemónica y discursos contrahegemónicos feministas por la paz”, *Prismasocial*, 7, pp. 1-38.
- Rodríguez Martínez, Pilar (2011). “Feminismos periféricos”, *Sociedad & Equidad*, 2, pp. 23-45.
- Rodríguez Peláez, Diana (2007). “La cárcel en nuestro propio cuerpo: Los trastornos alimentarios y la “histeria” como elementos de transgresión y vehículos para expresar la subjetividad femenina a lo largo de la historia y la literatura: siglos XVII, XVIII y XIX”, *Trastornos de la Conducta Alimentaria*, 6, pp. 678-695.
- Romeral Roser, Francisca (2007). *Escritura y humillación: el itinerario autoficcional de Annie Ernaux*. Universidad de Cádiz. Tesis doctoral.
<http://minerva.uca.es/publicaciones/asp/docs/tesis/fromeralrosal.pdf>
(Fecha de consulta: 15.07.2012).
- Romero, Walter (2000). “Nuevos horizontes: género y subjetividad en *Truismes* de Marie Darrieussecq”, *Gamma Virtual*, 2,
<http://p3.usal.edu.ar/index.php/gamma/article/view/438>
(Fecha de consulta: 3.011.2007).
- Romeu Alfaro, Fernanda (2002). *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Rothe, Arnold (1987). “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en José Antonio Mayoral (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 13-27. Edición original 1978.

- Rubin, Gayle (1986). "El tráfico de Mujeres: notas sobre la economía política del sexo", en *Revista Nueva Antropología*, VII, 30, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 95-145. Edición original, "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of sex", en Reiter, Rayna (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, Nueva York, Monthly Review Press. Traducción de Stella Mastrangelo.
<https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nueva-antropologia/article/view/15478/13814>
 (Fecha de consulta: 05.05. 2008).
- Rubin, Gayle (1989). "Reflexionando sobre el sexo. Notas para una teoría radical de la sexualidad", en Carole Vance (ed.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa, pp. 183-186. Edición original, 1984.
- Ruiz de la Cierva, M^a del Carmen (2011). "Soledad Puértolas: feminismo y catarsis", en Ana Calvo Revilla; Juan Luis Hernández Mirón; M^a del Carmen Ruiz de la Cierva (eds.). *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*. Madrid: CEU Ediciones, pp. 71-81.
- Saltzman, Janet (1992). *Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos. Traducción María Coy. Edición original *Gender Equity. And integrated Theory of Stability and Change*, Sage Publications, USA, 1989.
- Sanz, Teo (1991). *Cómo leer a Marguerite Yourcenar*. Madrid/Gijón: Ediciones Júcar.
- Sanz, Teo (2010). "L'engagement écologique de Marguerite Yourcenar", *Polymnies. Revue de l'Association Internationale de la Critique Littéraire*, 1, París: ed. Calliopées, pp.113-118.
- Sanz, Teo (2015). "La Eco crítica, vanguardia de la crítica literaria. Una aproximación a través de la ecoética de Marguerite Yourcenar", en Alicia. H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 291-305.
- Sánchez Hernández, Ángeles (2004). "Estudio de la relación madre-hija en la novela *Une femme* de Annie Ernaux", en José M^a Oliver Frade (coord.). *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, III, pp. 1237-1248.
- Sánchez Hernández (2009). "El etnotexto de Annie Ernaux como fotografía de la realidad", en Ángels Santa y Cristina Solé Castells (eds.). *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*, pp. 474-48.
- Sánchez Hernández (2013). "El mito como elemento transgresor en la novela postmoderna: *Truismes* de Marie Darrieussecq". *Thélème*, 28, pp. 243-257.
- Sau, Victoria (2000). "De la facultad de ver al derecho de mirar", en Marta Segarra y Ángels Carabí (eds.) (2000). *Nuevas masculinidades*. Icaria: Barcelona, pp. 29-40.
- Scott, Joan W. (1990). "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en James Amelang y Mary Nash (eds.). *Historia y género; las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim, pp. 23-58. Edición original, 1986.
- Selden, Raman; Widdowson, Peter, y Brooker, Peter (2004). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel. 3^a edición actualizada. Traducción de Blanca Ribera de Madañaga. Edición original 1987 y 2004, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 4th edition.

- Senís Fernández, Juan (2001). “Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria”, *Especulo. Revista de estudios literarios*.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/etxebarr.html>.
(Fecha de consulta: 26.07.2007)
- Showalter, Elaine (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Showalter, Elaine (1981). “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe (coord.): *Otra mente: lectura y escritura feministas*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 75-111.
- Sloterdijk, Peter (2000). *Normas para el parque humano*. Madrid: Editorial Siruela. Traducido por Teresa Rocha Barco. Edición original *Reglen für den Menschenparkse*, 1999.
- Sotomayor-Botham, Paola (2013). “Lejos: La distopía socialista -feminista de Caryl Churchill”, *Revista Chilena de Literatura*, 83, pp. 161-176.
- Suárez Briones, Beatriz (2004). “El cuerpo a cuerpo con la madre en la teoría feminista contemporánea”, en Ángeles de la Concha y Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, pp. 69-79.
- Suárez Lafuente, María Socorro (2004). “Subversión e intertexto en la obra de Marina Mayoral”, *Letras Hispanas*, 1, 1, pp. 47-55.
- Suárez Lafuente, María Socorro (2009). “Las mujeres como tema intertextual en la literatura contemporánea”, *Mujeres en la literatura. Escritoras*. Revista digital *Destiempos.com*, Año 4, n119, México, Distrito Federal, pp. 556-576.
- Sumalla Benito, Aranzazu (2012). “La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres”, *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 2/2012, p.179.
- Tafalla, Marta (2005). “Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista”, *Isegoría*, 32, pp. 215-226.
- Tafalla, Marta (2013). “La apreciación estética de los animales. Consideraciones estéticas y éticas”, *Revista de bioética y derecho: publicación del Máster en bioética y derecho*, 28, pp. 72-90
- Tannen, Deborah (1996). *Género y discurso*. Barcelona: Paidós Comunicación. Traducción de Marco Aurelio Galmarini.
- Torres San Miguel, Laura (2004). “Simbolismo de género: naturaleza y feminidad”, en María Luisa Cavana; Alicia H. Puleo; y Cristina Segura (coords.). *Mujeres y ecología: Historia, pensamiento, sociedad*. Madrid: Asociación Cultural AL-MUDAYNA, pp. 201-211.
- Torres San Miguel, Laura y Antón Fernández, Eva (2005). *Todo lo que usted debe saber sobre violencia de género*. Valladolid: Caja España, Obra Social.
- Tubert, Silvia (2004). “La maternidad en el discurso de las nuevas tecnologías reproductivas”, en Ángeles de la Concha y Raquel Osborne (coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, pp. 111-138.
- Valcárcel, Amelia (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos.

- Valcárcel, Amelia (2008). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos. 3ª edición 2009.
- Vargas Llosa, Mario (2001). “El sexo frío”, sección Piedra de Toque (Opinión), *El País*, 27.05.2001.
- Vega Ramos, María José; Carbonell, Neus (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- Velasco Sesma, Angélica (2017). *La ética animal ¿Una cuestión feminista?*, Madrid: Cátedra, col. Feminismos.
- Violi, Patricia (1991). *El infinito singular*. Madrid: Cátedra. Colección Feminismos.
- Wolf, Naomí; Moreno, Lucrecia (1991). *El mito de la belleza*. Madrid: Emecé.
- Woolf, Virginia (2002). *Una habitación propia*, Seix Barral, Biblioteca Formentor, Barcelona. Traducción de Laura Pujol. Edición original, 1929.
- Yoshimoto, Yoshie (2006). “Las imágenes de Japón en la obra de Amélie Nothomb”, *Escritura e imagen*, 2, pp. 123-143.
- Zavala, Iris M. (1993). “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Miriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.); *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. I, *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 27-76.

ANEXO. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS OBRAS DEL CORPUS Y A SUS AUTORES/AUTORAS

NARRATIVA FRANCESA

ANNIE ERNAUX (Lillebonne, 1940). Catedrática y profesora de letras modernas, estudió literatura en la Universidad de Ruán. Su escritura está caracterizada por el relato autobiográfico. Desde una perspectiva denominada “etnoescritura”, construye su narrativa a partir de la recreación de alguna etapa o suceso biográfico, como sus orígenes rurales, el ascenso social de sus padres mediante la tienda de ultramarinos (*La place*, 1983, *La honte*, 1997), su adolescencia (*Ce qu'ils disent ou rien*, 1977; *Mémoire de fille*, 2016), su matrimonio (*La femme gelée*, 1981), su aborto (*L'événement*, 2000), la enfermedad de Alzheimer de su madre (*Je ne suis pas sortie de ma nuit*, 1997), la muerte de su madre (*Une femme*, 1987), un amor loco (*Passion simple*, 1992), o el transcurrir de toda su vida (*Les années*, 2008, *Écrire la vie*, 2011), entre otros.

El lugar fue la obra con la que se dio a conocer. Relata el choque que le supuso la muerte de su padre, en la primavera de 1967, dos meses después de aprobar la oposición para profesora de Secundaria. A través de su relato, rememora la figura de su padre, su infancia rural, sus aspiraciones a mejorar socialmente y el camino personal por superar los límites del lugar (geográfico y social, pero también simbólico) que la sociedad impone a los individuos.

En *Una mujer*, Ernaux se centra en rememorar la figura de su madre, a partir de su muerte. Es, pues, una obra de reconciliación con la madre muerta. Precisamente la obra arranca con la noticia. En pleno duelo, Ernaux reconstruye la vida de su

madre y su relación con ella, a veces conflictiva por el desajuste de expectativas vitales.

En *La vergüenza*, Ernaux rememora un domingo de junio, cuando ella tiene doce años, en que su padre intenta matar a su madre con un hacha. Aunque entre su madre y su padre esta agresión parece no tener consecuencias, no ocurre lo mismo en Annie, a quien le queda grabado en su biografía emocional como el momento en que comenzó a avergonzarse de su madre y su padre, de sus orígenes. Cuarenta años después, la escritora decide explorar en un texto autorreflexivo el contexto social en que se produjo, en busca de algunas claves que le permitan entender la magnitud del impacto personal que la desalojó de la infancia feliz, perfilándose, como resalta, en “etnóloga de mi misma”. Así, explica el ataque de su padre como una explosión momentánea de un hombre sumiso que acarrea agravios clasistas y que reacciona hacia una madre ultrarreligiosa, controladora, que le abrumba con reproches (Ernaux no lo interpreta como violencia de género). Este suceso da inicio a la vergüenza clasista que interioriza, resultado también del modelado del pensionado femenino en el que se aloja.

Los años: con el recurrente procedimiento narrativo de “ser etnóloga de sí misma”, Ernaux relata su historia personal, rememorada con el apunte de lugares, fotografías, vídeos, música, películas, costumbres, conversaciones... en lo que es una historia subjetiva, personal, pero también el reflejo de una época para una clase de sujetos colectivos, las mujeres francesas de procedencia rural y trabajadora, porque a través de su elaboración autobiográfica es posible reconstruir la evolución social de muchas mujeres en la Francia de la segunda mitad del siglo XX.

JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO (Niza, Francia, 1940). Doctor en literatura francesa, su tesis doctoral versó sobre Henri Michaux. A los 8 años, se trasladó un tiempo con su madre y hermano a Nigeria, donde su padre servía como cirujano en las Fuerzas Armadas Británicas, viaje que inspiran las novelas autobiográficas *Onitsha* (1991) y *El africano* (2004). Autor de una prolífica obra literaria y ensayística que ha sido reconocida con numerosos galardones literarios franceses e internacionales (finalista *Goncourt*, Premio *Renaudot*, Premio *Paul Morand*...). Le fue concedido el Premio Nobel de Literatura en 2008.

El Africano es un relato autobiográfico en el que rememora la relación con su padre, durante el regreso a tierras africanas cuando era un niño. Refleja la fusión con la Naturaleza a partir del sentimiento de un continente sin límites a la vez que aflora la primera conciencia sobre la violencia del sometimiento, además de suponer un viaje iniciático que profundiza en el vínculo con la figura paterna.

PAULE CONSTANT (1944, Pyrénées-atlantiques, Francia). Es doctora en Letras y ciencias humanas por la Universidad de París-IV, Sorbona. Profesora emérita en la Universidad d'Aix-Marseille. En su obra novelística destaca la preocupación por la condición social de las mujeres, que, de manera principal, trata en tres novelas: *Propriété Privée* (1981), *Le grand Ghâpal* (1991), y *Confidence pour confidence* (1998), y también en un ensayo: *Un Monde à l'Usage des Demeiselles* (1987), *Grand Prix de l'essai de l'Académie française* en 1987. Con la novela *Sucre et Secret* (2003), que versa sobre mujeres condenadas a muerte en EEUU, obtuvo el *Prix du roman* de Amnesty international Bruxelles, en 2003.

Confidencia por confidencia emprende la exploración psicológica de cuatro mujeres que tienen en común la madurez profesional y vital. Una reunión en Middleway, Arkansas, motivada por la asistencia a un congreso de Estudios Literarios Feministas reúne a las cuatro protagonistas. La anfitriona es Gloria Potter, profesora universitaria estadounidense de origen caribeño; las otras son Martha Témor, escritora francesa de origen africano; Lola Dhol, actriz noruega en declive, famosa estrella y símbolo sexual de una época, y Babette Cohen, profesora universitaria de origen argelino. La narración se focaliza sucesivamente en la mirada de las cuatro protagonistas, refleja a cada una a los ojos de las otras en un juego de espejos, a la vez que retrotrae a episodios de sus etapas de infancia y juventud. Se establece un peculiar juego narrativo de relaciones dobles y cuádruples, en las que las cuatro mujeres van revelando sus ambigüedades, desengaños, rivalidades, sus desajustes vitales por el paso del tiempo, la soledad, la falta de creatividad o el declive físico.

CATHERINE MILLET (Bois-Colombes, Francia, 1948). Crítica de arte y escritora francesa. Fundadora de una de las revistas de arte más reconocidas en Francia, es autora de varios libros sobre arte y artistas contemporáneos, como Dalí o Yves Klein. En 2001 sacudió el panorama francés con la publicación de sus memorias sexuales, obteniendo además gran éxito de ventas (más de 2,5 millones de copias en 47 países). En 2010 publica *Celos*, sobre el sufrimiento que le provocan las infidelidades de su marido.

La vida sexual de Catherine M es una reconstrucción autobiográfica. Catherine Millet opta por la rememoración de su intensa vida sexual, como un relato desinhibido, provocador. Así, la retrospectiva de esta conocida galerista y crítica de arte focaliza su interés autoindagatorio en el relato pormenorizado de sus prácticas sexuales, relato que afronta despojada de prejuicios moralistas, como afirmación de su libertad sexual y con evidente propósito transgresor.

EMMANUEL CARRÈRE (París, 1957). Escritor, guionista y realizador francés, diplomado por el Instituto de Estudios Políticos de París. Hijo de la soviétóloga de la Academia francesa Hélène Carrère d'Encausse. Entre sus obras literarias destacan, *Hors d'atteinte* (1988), *Un roman russe* (2007), *D'autres vies que la mienne* (2009) o *Limónov* (2013). Ha dirigido él mismo la versión cinematográfica de algunas de sus obras. Ganador en 2017 del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances que otorga la Feria del Libro de Guadalajara, sus últimos libros han sido *El Reino* (2015) y *Conviene tener un sitio adonde ir* (2017).

El adversario: El 9 de enero de 1993 Jean Claude Romand mató a su esposa Florence, a sus hijos Caroline y Antoine, y a sus padres, y amagó con suicidarse con barbitúricos, incendiando la casa, cuando ya oía las sirenas del coche de bomberos. Aunque se tomó al principio por un accidente, el suceso agitó a la opinión pública francesa cuando se descubrió que Romand no era el prestigioso médico que decía ser, nada era verdad en una faceta pública y profesional que había fingido desde hacía casi veinte años. Carrère emprende un relato del proceso, con la finalidad de indagar en el vacío de identidad del asesino.

ANDREÏ MAKINE (Krasnoyarsk, Siberia, URSS, 1957). Escritor francés de origen ruso. Doctor en literatura francesa por la Universidad de Moscú, en 1987 viajó a Francia y solicitó asilo político, que le fue concedido. Desde entonces escribe literatura en francés y traduce del ruso. Entre sus obras, *Requiem pour l'Est* (2000), *La Femme qui attendait* (2004) o *La Vie d'un homme inconnu* (2009). En 2014 ha recibido el Premio Mundial Cino Del Duca.

En ***El testamento francés*** se rememora la infancia y juventud de un escritor (el propio Makine) originario de las estepas siberianas y su relación con su abuela materna, Charlotte, que le introduce en el amor por Francia, su lengua y su cultura, a través de sus recuerdos y vivencias. Charlotte es una mujer culta, independiente y valiente, que, durante las estancias estivales, relata a su nieto y a su nieta sus avatares personales, a veces muy dramáticos, y su lucha por sobrevivir y ser ella misma; les cuenta fábulas, lee recortes de viejos periódicos, recita poemas o enseña viejas fotos de la Francia añorada...

MICHEL HOUELLEBECQ (1958, Saint-Pierre, isla de La Reunión). Michael Thomas, conocido como Michael Houellebecq es hijo de una médica, a quien acusa de desentenderse de él, ya que pasó su infancia y adolescencia en casa de su abuela paterna, de quien toma el apellido de escritor. Terminó sus estudios de Ingeniería Agrónoma en 1980 y comenzó a trabajar como informático, experiencia que traslada a sus novelas. En 1991 publica su primer libro, una biografía del escritor H. P. Lovecraft, *Contra el mundo, contra la vida* (*Contre le monde, contre la vie*). En 1994 su libro *Ampliación del campo de batalla* (*Extension du*

domaine de la lutte) le da a conocer al gran público como novelista. Su segunda novela *Las partículas elementales* (*Les Particules élémentaires*, 1998) le consagra. Él éxito, y las controversias, continuaron con la tercera novela *Plataforma* (*Plateforme*, 2001), calificada de islamofóbica. Tras unos años de “exilio” voluntario en Irlanda y España, ha regresado a Francia, residiendo en la casa de su abuela. Además de otras obras (recopilación de artículos, ensayos artísticos, y libros de poemas), su narrativa se completa con *La posibilidad de una isla* (*La Possibilité d'une île*, 2005), *El mapa y el territorio* (*La carte et le territoire*, 2010) y *Soumission* (2015).

Las partículas elementales. Una voz narradora relata la vida de dos hermanos: Michel Djerzinski, prestigioso y solitario investigador bioquímico que experimenta con clonaciones de animales, y Bruno Clément, profesor de literatura, obsesionado por el sexo y por la decadencia física de los cuarenta años. A través de sus destinos casi paralelos (ambos, criados por sus abuelas paternas) y el cruce casual a los cuarenta años, se relata el fin del siglo XX desde la perspectiva cáustica de una misteriosa voz narradora. En el epílogo distópico se descubre cómo las experimentaciones de Michel han permitido un avance científico a partir de seres humanos que ha provocado el origen y hegemonía de unos seres posthumanos, como la voz que narra, sin las servidumbres corporales y “animales” de los humanos.

En ***La posibilidad de una isla***, Daniel, humorista francés famoso y provocador vie obsesionado con el sexo pero es un ser solitario, hasta que conoce a Isabelle (a través de la que entra en su vida el perro Fox). Tras su divorcio, de vuelta a la soledad, contacta con una secta que preconiza la inmortalidad. Él será uno de los elegidos. A partir de sucesivas clonaciones, las versiones posthumanas del Daniel desarrolladas en dos milenios (Daniel1, Daniel2...Daniel 24, Daniel 25) van liberándose del lastre que condicionaba la búsqueda de la felicidad de los humanos, esto es, el amor, la sexualidad, los vínculos, los afectos, la reproducción....

El mapa y el territorio recrea, a partir de la historia de Jed Martin, fotógrafo y artista fascinado con la producción industrial occidental, el declive de una era económica basada en el paradigma del obrero industrial, en el consumo y en el individualismo de base neoliberal. Jed Martin, artista de éxito, solitario y misántropo, comienza una relación con el escritor Houellebecq, pero este es asesinado. Este suceso, junto a la muerte de su padre, le apartará aún más de la sociabilidad humana, retirándose a una gran extensión protegida con una valla electrificada desde donde presagia el fin de la era industrial a manos de una vengativa y depredadora Naturaleza.

CHRISTINE ANGOT (Châteauroux, Indre, 1959). Pierrette Marie-Clotilde Schwartz, en términos literarios Christine Angot, es DEA en Derecho internacional Público y una polémica y conocida novelista francesa. Vivió en su infancia con su madre y su abuela, no siendo reconocida por su padre hasta los 14 años. Sacudió el panorama literario francés con la publicación de *El incesto*, en 1999. Figura controvertida de las letras francesas, vuelve a retomar el tema de la violación paterna y el incesto en *Une semaine de vacance* (2012). Recientemente ha publicado *La petite Foule* (2014).

El incesto supone un ejemplo paradigmático de autoficción. Sobre una base autobiográfica, el relato se va construyendo, a medida que avanza, con caracteres novelescos. Christine Angot (en la triple condición de autora-narradora-personaje principal) narra el breve período de tiempo en que tiene un desajuste psicológico; peligran las bases de su estabilidad emocional, la relación equilibrada con su hija de corta edad, su capacidad como escritora... La relación lésbica se desarrolla al borde de la ruptura, desatándose en ella una crisis que cree próxima a la locura y que va relatando. El “detonante” inmediato que la arrastra a la deriva paranoica es un hecho menor: su pareja, Marie-Christine, prefiere pasar la Navidad con una prima suya. Angot no soporta el relegamiento. Surge el estallido. Pero Christine sabe que las causas son más profundas, y va registrando textualmente la ligadura existente entre su vida de ahora y la relación incestuosa que mantuvo con su padre, de los catorce a los dieciséis años, cuando este la manipuló psicológicamente para satisfacer su deseo sexual mientras la postergaba en su relación familiar y doméstica.

FRÉDÉRIC BEIGBEDER (Neuilly-sur-Seine, 1965). Licenciado en Ciencias Políticas en 1989, inició su trayectoria profesional en el sector de la publicidad, dedicación que simultaneó durante diez años con su vertiente de novelista y ensayista, con colaboraciones en diversos medios de prensa y televisión. Es autor de, entre otras, las siguientes novelas: *Memorias de un joven loco* (*Mémoire d'un jeune homme dérangé*, 1990); *13,99 euros* (*99 francs*, 2000); *Windows on the World*, Éditions Grasset, 2003; *El romántico egoísta* (*L'Égoïste romantique*, 2005); *Socorro, perdón* (*Au secours pardon*, 2007), *Una novela francesa* (*Un roman français*, 2009), y *Oona & Salinger* (2014). De su interés por profundizar en la lectura y la crítica literaria da cuenta también su ensayo *Último inventario antes de liquidación* (*Dernier inventaire avant liquidation*, 2001), donde reseña con su particular desenvoltura y visión crítica los señalados como los cincuenta mejores libros del siglo XX, los resultados de una encuesta realizada entre sus públicos por Le Monde y la FNAC. Destaca igualmente su trabajo como promotor de jóvenes promesas literarias francesas, mediante la creación del *Prix de Flore* en 1994.

En *Socorro, perdón*, Octave se confiesa con un sacerdote ortodoxo ruso, parece que quiere contarle su vida para aliviarse del vacío existencial, de sus adicciones peculiares (las jovencitas, casi niñas) y del miedo a envejecer que le acosa. En ese monólogo, entre el sarcasmo nihilista, la autodestrucción y una latente amenaza que emerge según el relato avanza, se retrata el tipo de vida que lleva, como captador de modelos púberes para las pasarelas y el negocio de la publicidad, ubicado en los últimos años en las grandes orbes rusas, con tentáculos con las mafias rusas con quienes negocia en este particular “negocio”. Con la mediación del sacerdote, ha conocido a una de estas adolescentes rusas que aspira a ser reina de las pasarelas, Lena, por quien Octave va a sufrir un amor loco, convirtiéndose en el seductor seducido. Una seducción que remite al mito literario creado por Nabokov.

De una detención preventiva de 48 horas, al ser descubierto consumiendo cocaína en la vía pública, surge esta obra autobiográfica, *Una novela francesa*, en la que con su acostumbrado talante, entre sarcástico, doliente y provocador, Frédéric Beigbeder rememora básicamente su infancia, el vínculo con su padre ausente, o su relación competitiva con su hermano, quien le superaba en modelo de hijo, y la asunción progresiva de su lugar en la tierra como hijo díscolo, insolente y *enfant terrible*, en sus relaciones familiares y literarias. Con prólogo de Michel Houellebecq, en otro ejemplo de los homenajes literarios mutuos que se intercambian.

AMÉLIE NOTHOMB (Etterbeek, Bélgica, 1967). Es una conocida escritora belga en lengua francesa. En su infancia y juventud residió en diversos países, entre ellos, Japón, China o Estados Unidos, debido a la profesión de su padre, diplomático belga. Estudia Filología románica en la Universidad Libre de Bruselas. Una vez licenciada, regresa a Tokio y entra a trabajar en una gran empresa japonesa, experiencia que noveló en *Estupor y temblores* (*Stupeur et tremblements*). Regresa a Bélgica y publica *Higiene del asesino* (*Hygiène de l'assassin*) en 1992. Es el comienzo de un éxito fulgurante. Publica al menos una novela al año, por lo que su producción novelística es muy abundante. Sus últimas novelas, hasta el momento, *Riquet à la houppe* (2016) y *Frappe-toi le coeur* (2017).

En *Estupor y temblores*, Amélie Nothomb reelabora su particular experiencia laboral durante un año en una poderosa empresa japonesa, cuando tenía 22 años, y el siglo XX finaliza (la acción se sitúa en 1990). La narradora es una joven Amélie que parece ver cumplido su sueño profesional, pero pronto queda patente su desajuste ante un código cultural que a sus ojos de occidental se vuelve extremadamente jerárquico y absurdo, y que convertirá su experiencia laboral en una pesadilla. La narración transcurrirá en ese delirante año laboral, en tres momen-

tos: los inicios, que demuestran el desajuste cultural de partida; el clímax, centrado en un encargo de contabilidad cuyo fracaso le supondrá la humillación personal; y la degradación profesional de los siete meses restantes.

Biografía del hambre es un libro en el que Amélie Nothomb recrea aspectos inéditos de su infancia y adolescencia, que ya había evocado en *Metafísica de los tubos*, *El sabotaje amoroso* y en *Estupor y temblores*. En concreto, va a recordar su relación con la comida, que oscila entre un hambre compulsiva, que interpreta como una manera de afirmarse ante el mundo (hambre de saber, de vivir, de acumular sensaciones y experiencias...) y una etapa de su vida en la que sufrió anorexia.

Ordeno y mando: «Si un invitado muere repentinamente en su casa, sobre todo no avise a la policía», le dicen a Baptiste Bordave en una cena y esta inaudita situación se le presenta, cuando Olaf Sildur, un multimillonario sueco llega por azar a su casa y muere. Baptiste abandona su identidad y decide hacer pasar por el desconocido sueco, se vuelca en llevar su vida, en vivir con su mujer, a la que llama Sigrid, en una suerte de huida de una vida rutinaria que sustituye una forma de vacío por otra.

MARIE NDIAYE (Pithiviers, 1967). Escritora francesa de origen senegalés. Ha estudiado lingüística en La Sorbona. Con 17 años publica su primera novela *Quant au riche avenir*. Con la novela publicada en 1990, *En famille*, obtiene sus primeros reconocimientos literarios y el éxito de público. También ha escrito obras de teatro, como *Papa doit manger*, que forma parte del repertorio de la Comédie Française.

Tres mujeres fuertes es una novela que relata las peripecias vitales de tres mujeres que se resisten con dignidad y capacidad de lucha a las adversidades a las que su condición de mujeres les empuja en situaciones y sociedades que han amparado la supremacía masculina. Son las historias de Norah, haciendo frente a un padre autoritario ya en la fase final de su vida y debiendo socorrer a un hermano acusado de asesinato; Fanta, la mujer a quien su marido Rudy, le amenaza con arrebatarle el hijo, o Khady Demba, joven viuda repudiada por su suegra por su falta de descendencia, que emprende un viaje de supervivencia, soñando con un futuro mejor, que queda truncado.

LAURENT MAUVIGNIER (Tours, 1967). Licenciado en Bellas Artes y autor de diversas novelas aclamadas por el público y la crítica, entre las que destacan *Loin d'eux* (1999), *Apprendre à finir* (2000), *Ceux d'à côté* (2002), *Seuls* (2004), *Le lien* (2005) y *Dans la foule* (2006). Considerado uno de los valores de la narrativa francesa actual, ha recibido varios premios literarios. Por su novela

Hommes (2009) ha recibido el Premio *Millepages*, el *Prix Virilo* (2009) y *Prix des Libraires*. Su última novela, hasta la fecha, es *Continuer* (2016). Mauvignier ha sido nombrado Caballero de *la Ordre des Arts et des Lettres* en enero de 2010.

Aprender a terminar es el monólogo de una mujer que cuida de su marido después de un grave accidente de automóvil. Le cuida durante su estancia en el hospital, aunque intuye su hostilidad y le sigue cuidando cuando vuelve a casa para completar su recuperación, con la esperanza de recuperarle ella también para su vida conyugal, inexistente desde que su marido tiene una amante. Pero el recurso a la vida doméstica y sus cuidados no son suficientes, la protagonista va descubriendo poco a poco como la pérdida del amor del marido es irreversible. Al final, comprende que debe asumir esta situación para continuar con su vida.

MARIE DARRIEUSSECQ (Bayona, Francia, 1969). Doctora en literatura francesa por la universidad de Lille 3. En 1997 defendió su tesis doctoral "Autofiction et ironie tragique chez Georges Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky et Hervé Guibert". El gran éxito de público conseguido con *Truismes* en 1996 le ha permitido dedicarse a la literatura. Otras obras suyas son: *Naissance des fantômes* (1997), *White* (2003), *Claire dans la forêt* (2004), *Tom est mort* (2007), *Précisions sur les vagues* (2008), *Le Musée de la mer* (2009), *Clèves* (2011) o *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013).

En ***Marranadas***, Marie Darrieussecq compone una fábula satírica y distópica en la que una protagonista anónima describe su transmutación física en cerda, a partir de su condición de mujer en una sociedad que, en tanto tal, la reduce a una posición de objeto de deseo y subordinación sexual y laboral, y cómo desde esa mutación adquiere autonomía para pensar y decidir por sí misma. Las diferentes manifestaciones de la dominación que afectan a nuestra protagonista empujan su tránsito, oscilante primero, irreversible después, hacia la plena animalidad como cerda, subrayando su huida de la explotación desde su doble condición de mujer y animal, en una sociedad androcéntrica y especista, en el marco de un París postindustrial decadente y en ruinas.

El bebé: Marie Darrieussecq ofrece en este texto autobiográfico, las reflexiones y cambios suscitados por su maternidad durante los nueve primeros meses tras el nacimiento del bebé. Aporta una mirada crítica hacia la maternidad como discurso institucional y como mística de la femineidad y muestra una mirada conciliatoria hacia la maternidad elegida como experiencia.

Zoo es un libro de relatos. De ellos, resultan de especial relevancia para esta investigación los cuentos "Cuando de noche me siento muy cansada", "Conociendo a

los monos”, “Soltería”, “Juergen, yerno ideal”, “Nadie se borda las piernas todos los días”, “Simulatrix”, “My mother told me monsters do not exist”, “La rondadora”, “Mi marido, el clon”, y “Aún aquí”.

ANNA GAVALDA (Boulogne-Billancourt, 1970). Escritora y periodista francesa (colabora en la revista *Elle*). En 1992 gana el Premio *France Inter* con *La plus belle lettre d'amour* (*La carta de amor más hermosa*). En 1999 publicó el libro de cuentos *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*, con gran éxito de crítica y ventas. Su novela *Je l'aimais* la consagró a nivel internacional, al ser éxito de ventas en 21 países. Sus novelas más recientes, *Billie* (2013) y *Des vies en mieux* (2016).

Anna Gavalda recupera en *La amaba* una ficción sentimental recurrente, que reelabora un asunto largamente tratado, por ejemplo, por Simone de Beauvoir en *La femme rompue* (1968): la desesperación de la esposa abandonada por el marido, que prefiere el amor y la compañía de una amante joven. A través de un diálogo en el que el “yo” de la narradora se convierte en el soporte narrativo para la confesión del suegro (el verdadero protagonista), este logra persuadirla de que acepte su nueva situación; hay que elegir el “amor verdadero” aunque suponga romper a la familia. Se pone él mismo como ejemplo de que la otra opción (mantener conformistamente la unión con la esposa) es de “cobardes”. Queda establecida la renuncia como estatuto del ser social femenino, que en este relato se intensifica (renuncia a defensa de derechos, renuncia por el bien de los hijos, renuncia al amor, renuncia laboral, renuncia a una voz propia).

NARRATIVA ESPAÑOLA

ENRIQUETA ANTOLÍN (Palencia, 1941 - Madrid, 2013). Hizo Magisterio y Educación Física. A los dieciocho años empezó a trabajar como profesora de Educación Física. Más tarde cursó Periodismo, logrando diversos trabajos como periodista. Colaboró durante amplias etapas en *El País*, *Cambio 16*, *RNE*. Sus novelas, publicadas todas en Alfaguara, son la trilogía formada por *La gata con alas* (1992), *Regiones devastadas* (1995) y *Mujer de aire* (1997) y las más recientes *Caminar de noche* (2001), *Final feliz* (2005) y *Qué escribes, Pamela* (2012). Fue autora de un libro sobre el académico Francisco Ayala, *Ayala sin olvidos* (1993), del libro de relatos *Cuentos con Rita* (2003), y de obras dirigidas a un público infantil y juvenil. Falleció en noviembre de 2013.

En *La gata con alas*, desde la cama del hospital, una mujer adulta, en un monólogo dirigido a la niña que fue, saca fuerzas para vivir en la necesidad de saber qué le sucedió realmente a su padre. Rememora las vivencias familiares en el año 1950,

cuando tenía nueve años, que alteraron el universo familiar con el alejamiento del padre por razones que no sabe del todo, pero que entrevé que tienen que ver con la represión del régimen franquista. Este derrumbe del mundo feliz de la infancia coincide con dos hechos que acentúan la presencia de nuevos sentimientos, como el dolor y la culpabilidad: la pérdida simultánea de dos afectos, el del padre, por quien siente un vínculo especial, y el incipiente amor que siente por un niño violinista. Los momentos de la despedida coinciden, en un dilema insoportable.

En *Regiones Devastadas*, en un nuevo despertar sobresaltado, la mujer que va saliendo del coma recuerda los sucesos de su adolescencia. Es 1954, y rememora unos años dominados por sus estudios de bachillerato y la progresiva conciencia de la represión franquista ferozmente silenciada. Al peso de los sucesos que vivió anteriormente se une el descubrimiento cercano de la muerte en seres especialmente queridos: la de su amiga Raquel, por tuberculosis, y el suicidio de su profesor don Rodrigo, determinante por el dilema ético y la injusticia que sufrió este profesor y que ella irá averiguando. La adolescente, que asiste con decisión y rebeldía a los cambios físicos de la pubertad, abre los ojos también al entorno opresivo de su realidad cotidiana.

Mujer de aire es la novela “marco” de la trilogía. La mujer adulta despierta del “sueño farmacéutico”, aislada en cuidados intensivos del hospital. Comienza septiembre de 1980 y ella está a punto de cumplir cuarenta años. En las largas horas de aislamiento hospitalario ha rememorado aquellos hechos que son la materia novelada de sus obras anteriores. Pero en esta entrega se rellenan huecos biográficos, con especial intensidad se recrea lo vivido en el día del ataque al corazón. La protagonista analiza los entresijos de su relación sentimental con su novio violinista. Y veinte años después de su muerte, le llega una carta de su padre, escrita tras salir del presidio militar, en el que detalla su papel de defensor militar de condenados a muerte. Es una llamada a la justicia, que mueve a la protagonista a querer saber qué pasó realmente.

ALBERTO MÉNDEZ (Madrid, 1941- Madrid, 2004), Estudió bachillerato en Roma y se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. Trabajó como traductor en grupos editoriales nacionales e internacionales. En 2002 quedó finalista en el Premio Internacional de cuentos Max Aub, con uno de los relatos de *Los girasoles ciegos*, su primer libro narrativo ambientado en la Guerra Civil Española y las consecuencias de la derrota. Fue redactor en las editoriales Les Punxes, Ciencia Nueva y Montena, entre otras, colaboró en TVE y fue guionista con Pilar Miró.

Los girasoles ciegos lo componen cuatro relatos: "Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir", "Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido", "Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos", "Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos". Se narran en ellos diversas y dramáticas historias humanas vinculadas con el drama de la guerra civil y la posguerra que tienen en común la afirmación de la dignidad de las y los protagonistas frente a adversidades, violencia, represión y miseria moral de los vencedores.

MARINA MAYORAL (Mondoñedo, Lugo, 1942). Escritora y articulista en gallego y español. Catedrática jubilada de Literatura Española de la Universidad Complutense. Destacan sus estudios sobre literatura femenina (Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado...) y sus análisis del proceso de creación literaria. Algunas de sus novelas son: *Cándida otra vez* (1979), *Plantar un árbol* (1980), *La única libertad* (1982), *Contra muerte y amor* (1985), *Recóndita armonía* (1994), *La sombra del ángel* (2000) o *Bajo el magnolio* (2004).

Recuerda, cuerpo es un libro compuesto por 12 relatos contruidos en torno al deseo, al goce de los cuerpos. En "Aquel rincón oscuro", un niño asiste al despertar de su deseo observando el cuerpo de su criada. En "Adiós Antínea", una niña enferma se enamora del nuevo y guapísimo cura, Don Juan. En "El buen camino" la protagonista tiene fantasías recurrentes de violación, que hace reales con un obrero que pinta el patio, al que imagina como un King Kong, un mito sexual de la naturaleza. En "Antes que el tiempo muera" se abre paso una relación lésbica entre una mujer y su asistente. En "El dardo de oro", una mujer rememora su encuentro en alta mar con un navegante noruego. "En los parques, al anochecer" es un diario íntimo de unas aventuras sexuales que una maestra jubilada escribe. "Solo pienso en ti" revela el descubrimiento de la libertad sexual de una esposa, a través de juegos y escenificaciones sexuales con su marido, que luego continúa ya viuda. En "El fantasma de la niña negra" asoma el conflicto de un homosexual con su familia. En "Los cuerpos transparentes", un cirujano famoso por sus conquistas, hospitalizado por un accidente, teme haber perdido su potencia sexual. "La belleza de ébano" introduce el tema de la prostitución masculina. "La última vez" muestra una esposa que cada noche vuelve a ser reconquistada. En "Recuerda, cuerpo", se reencuentran, ya mayores, una escritora y un antiguo pretendiente, rememorando el deseo como memoria del cuerpo.

SOLEDAD PUÉRTOLAS (Zaragoza, 1947). Estudió periodismo. M.A. en Lengua y Literatura Española y Portuguesa por la Universidad de California. Algunas de sus obras: *El bandido doblemente armado* (1980), *Burdeos* (1986), *Todos mienten* (1988), *Queda la noche* (1989), *Si al atardecer llegara el mensajero* (1995), *Gente que vino a mi boda* (1998, Cuentos), *La señora Berg* (1999),

Adiós a las novias (2000, Cuentos), *Historia de un abrigo* (2005), *Mi amor en vano* (2012) o *Chicos y chicas* (2016, Cuentos). Desde 2010 es académica de la Lengua Española.

Compañeras de viaje es un libro de relatos protagonizados por mujeres que acompañan a alguien (generalmente, a un hombre) en algún viaje, viaje que termina siendo revelador para la protagonista. Interesan especialmente para esta investigación los relatos “Música”, “Dos hombres”, “Comida coreana”, “Restos” y “Espejos”.

ROSA MONTERO (Madrid, 1951). Escritora y periodista. Obtuvo el Premio Nacional de Periodismo en 1981. Su primera novela, *Crónica del desamor* (1979) obtuvo un importante éxito del público. Comparte su dedicación a la escritura y al periodismo, y es una destacada activista por los derechos de los animales. Entre sus novelas destacan, además de las citadas: *Te trataré como a una reina* (1983), *Temblor* (1990), *Bella y oscura* (1993), *Instrucciones para salvar el mundo* (2008), *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), *El peso del corazón* (2015) y *La carne* (2016). Premio Nacional de las Letras Españolas 2017.

La loca de la casa: como unas memorias literarias, Rosa Montero cuenta (fabula) sobre la imaginación, esa “loca de la casa”, el poder de seducción de la palabra, el recuerdo como invención, la difusa línea separatoria entre realidad y ficción... a través de sucesos que ha vivido (o imaginado).

Lágrimas en la lluvia: Madrid, Estados Unidos de la Tierra, 2109. En una sociedad híbrida de humanos, replicantes y “los otros” (alienígenas fundamentalmente, también otros seres sintientes), una serie de atentados protagonizados por replicantes enloquecidos está provocando un auge del movimiento fanático de la supremacía humana. La detective Bruna Husky, replicante, comienza una investigación.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA (Jaén, 1956). Escritor español, académico de la Real Academia Española desde 1996. Estudió Historia del Arte en la Universidad de Granada y Periodismo en la de Madrid. Su primera novela, *Beatus ille*, aparece en 1986, aunque se gestó durante varios años. Es autor también de *Bel-tenebros* (1989); *Los misterios de Madrid* (1992), *Plenilunio* (1997). *La noche de los tiempos* (2009) y *Como la sombra se va* (2014). Dirigió el Instituto Cervantes en Nueva York hasta el 2006.

Ardor guerrero narra las memorias del servicio militar del joven universitario Antonio Muñoz Molina en los años 1979 y 1980, que el escritor rememora con crudeza, revelando los mecanismos de manipulación e inserción en el Ejército al

que eran sometidos los reclutas como fórmula de ratificar socialmente su indiscutible virilidad, como la pérdida de identidad (“Yo me llamaba J-54”), o la conciencia de ser el último en el escalafón militar (“Conejo, vas a morir”, saludo con que se recibían a los nuevos reclutas). Unas memorias que rezuman antimilitarismo y crítica social, y que dibujan un mundo cerrado masculino en el que no tienen cabida las mujeres.

En Plenilunio, un inspector recién llegado del País Vasco vuelve a su ciudad natal para hacerse cargo de la investigación policial sobre la violación y asesinato de una niña de nueve años. En el transcurso de sus averiguaciones entra en contacto con diversos personajes, entre ellos, con la maestra de la niña, Susana Grey, y con un antiguo jesuita que fue su profesor durante su infancia, el padre Orduña. Mientras recorre las calles a la búsqueda del asesino es, a su vez, vigilado por un etarra que busca una ocasión para atacar contra él. Mientras, el violador y asesino de niñas vuelve a actuar.

ELIA BARCELÓ (Alicante, 1957). Estudió Filología Anglogermánica en la Universidad de Valencia (1979) y Filología Hispánica en la Universidad de Alicante (1981). Se doctoró en literatura hispánica por la Universidad de Innsbruck, Austria (1995). Desde 1981 vive en Innsbruck, donde trabaja como profesora de literatura hispánica. Ha publicado novelas, ensayo y más de veinte relatos en revistas españolas y extranjeras. Está considerada la principal escritora española contemporánea de ciencia ficción. Algunas de sus obras son las novelas *Sagrada* (1989), *Consecuencias naturales* (1994), *El caso del artista cruel* (1998), *Anima mundi* (2013) o *La Maga y otros cuentos crueles* (2015).

El mundo de Yarek narra la historia de Yarek, científico desterrado a un planeta que se considera gélido y deshabitado. Él descubre que el planeta tiene un ciclo primaveral con un paisaje exuberante en el que se puebla de numerosas especies, entre ellas, una con forma humana. Al entrar en relación con una hembra humanoide, con quien tiene una hija, busca una fórmula para que esa vida permanezca oculta a su planeta de origen, para así salvarles del estrolo y dominación.

ALMUDENA GRANDES (Madrid, 1960). Escritora española que se dio a conocer al gran público con *Las edades de Lulú*, XI Premio La Sonrisa Vertical, que fue llevada al cine por el director Bigas Luna. La autora, de prolífica obra narrativa, cuenta con diversos reconocimientos literarios, entre otros, el Premio de la Fundación Lara, el Premio de los Libreros de Madrid y de Sevilla, el Rapallo Carige y el Prix Méditerranée. Su novela *Inés y la alegría*, ha merecido el Premio de la Crítica de Madrid, el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz. Es autora, entre otras, de las novelas *Malena es un nombre de tango* (1994), que fue llevada al cine por Gerardo Herrero en

1996; *Atlas de geografía humana* (1998), versionada en el cine por Azucena Rodríguez en 2007, y *Los aires difíciles* (2002), también llevada al cine por Gerardo Herrero en 2006. Sus novelas más recientes son *Los besos en el pan* (2015) y *Los pacientes del doctor García* (2017).

Modelos de mujer es un volumen integrado por siete relatos protagonizados por mujeres que, de alguna manera, rompen o desafían los modelos femeninos hetero-diseñados. Destacan, para nuestro análisis, “Malena, una vida hervida”, “Bárbara contra la muerte”, “Amor de madre”, “El vocabulario de los balcones”, “Modelos de mujer” y “La buena hija”.

JAVIER CERCAS (Cáceres, 1962). Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, fue profesor de Literatura Española en la Universidad de Girona hasta que el éxito de *Soldados de Salamina* le permitió dedicarse en exclusiva a su faceta de escritor. Es autor, entre otras novelas, de *La velocidad de la luz* (2005), *La verdad de Agamenón* (2006), o *Anatomía de un instante* (2009), sobre el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 y la figura de Adolfo Suárez, con el que ha obtenido el Premio Nacional de Narrativa 2010. En 2014 ha publicado *El impostor* y en 2017 *El monarca de las sombras*.

Soldados de Salamina: un periodista llamado Javier Cercas está pasando una crisis vital y de identidad cuando oye hablar de un suceso de la Guerra Civil: el frustrado fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, jerarca de la Falange Española, que sobrevive al fusilamiento y que en su huida es reconocido por un soldado republicano, quien le perdona la vida. Este suceso permite a Cercas indagar en algunos viejos soldados republicanos, como homenaje a los soldados muertos, que salvan las civilizaciones.

LUCÍA ETXEARRIA (Valencia, 1966). Licenciada en Filología Inglesa y Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Escritora prolífica, periodista y guionista de cine, controvertida y mediática, ha recibido importantes galardones literarios y ha sido nombrada Doctora Honoris Causa por la Universidad de Aberdeen. Entre sus obras, *Nosotras que no somos como las demás* (1999) o *La Eva futura: cómo seremos las mujeres en el siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir* (2001). Sus publicaciones más recientes son *Cuentos clásicos para chicas modernas* (2013) y *Por qué el amor nos duele tanto* (2017).

Amor, curiosidad, prozac y dudas son algunas de las cosas que unen a las tres hermanas Gaena, mediante cuyos monólogos conocemos en sus realidades cotidianas, en sus frustraciones e inseguridades, en sus crisis identitarias y en sus relaciones familiares: Ana, la mayor, casada y ama de casa que sobrevive a base de

tranquilizantes; Rosa, la segunda, ejecutiva que paga el precio de su éxito laboral con su soledad y Cristina, la pequeña, que sobrevive en la noche madrileña.

Beatriz y los cuerpos celestes: presentada con el subtítulo “una novela rosa”, bosqueja el mapa sentimental de las tres protagonistas, con tres orientaciones sexuales diferentes: Cat, la lesbiana; Mónica, la seductora promiscua, y Beatriz, bisexual. Sus relaciones y las de las protagonistas con madres y padres definen las rupturas sentimentales y vitales de una novela, autocatalogada como “rosa”, que explora las consecuencias para la autonomía de las mujeres de la educación sentimental.

EMILIO BUESO (Castellón de la Plana, 1974). Ingeniero de formación, profesor de Ingeniería y Ciencia de la computación de la Universidad Jaume I de Castellón y escritor. Es uno de los fundadores de Noche (Asociación Española de Escritores de Terror). Sus novelas son: *Cenital* (2012), *Diástole* (2011), y *Noche Cerrada* (2007), su primera novela. También ha escrito libros de relatos, entre los que destaca “El hombre revenido”, en *Aquelarre*; *Salto de Página*, (2010) (Premio Noche al mejor relato nacional 2011). Entre sus últimas obras, *Esta noche arderá el cielo* (2013) y *Extraños Eones* (2014).

Cenital. España, costa alicantina, 2014. El colapso económico y ecológico que precedía la teoría del cenit del petróleo se ha producido en pocos años, con catastróficas consecuencias, como anticipó el joven ingeniero Destral. A través de las redes sociales captó a personas afines, con quienes ha creado una ecoaldea, donde subsisten de forma autárquica. Destruídos los Estados, la supervivencia sólo es posible en pequeños grupos fuertemente armados, amenazados por bandas de salteadores. Destral dirige esta ecoaldea fortificada, como líder tribal, en una microsociedad que define como “anarcoprimitiva” y que reproduce un reforzamiento de la división sexual del trabajo y del imaginario patriarcal. Será amenazada por una banda violenta que, incapaz de producir lo básico para mantenerse, vive de la rapiña y la explotación, esclavizando a seres humanos.

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	11
<i>Corpus</i> literario.....	19
Abreviaturas del <i>corpus</i> literario	22
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	25
1.1. El marco conceptual, desde los Estudios Literarios.....	26
1.1.1. Teoría y crítica literaria feminista	32
1.1.2. El debate en torno a una literatura femenina°	40
1.2. El marco conceptual, desde los Estudios de Género	45
1.2.1. Un análisis literario desde el ecofeminismo crítico: Temas, preguntas e hipótesis de esta investigación.....	52
1.3. Protagonistas y focalizaciones ¿Diferentes o desiguales?.....	58
1.3.1. El desigual protagonismo narrativo de mujeres y hombres	61
1.3.2. Ficción, autoficción, metafiction y no-ficción.....	67
2. VISIONES Y VERSIONES DE LA NATURALEZA (EXTERNA)	
¿DIFERENCIAS DE GÉNERO?	77
2.1. Voces y protagonistas en su relación con el entorno natural	78
2.1.1. Qué hay de nuevo en torno al dualismo generizado Naturaleza (femenina) // Cultura (masculina).....	95
La pugna Naturaleza/Cultura en Michel Houellebecq: el miedo a perder el dominio (masculino) sobre la Naturaleza	98
<i>Las partículas elementales</i> : emerge una distopía de seres post-humanos	101
El fin de la sociedad industrial como el fin del “hombre” en <i>El mapa y el territorio</i>	104
2.2. La percepción del entorno natural en la narrativa de cambio de siglo ¿Visión instrumental o ecológica?.....	108
2.2.1. El colapso ecológico y social de <i>Cenital</i> (Emilio Bueso): decrecimiento y barbarie (patriarcal).....	111
2.3. Estereotipos y mitos literarios en relación con la Naturaleza.....	118

3. EL MUNDO ANIMAL EN LA FICCIÓN NARRATIVA.....	123
3.1. <i>El mundo de Yarek</i> (Elia Barceló): mujeres/hembras, mediadoras entre el mundo animal y el humano	126
3.2. <i>Marranadas</i> (Marie Darrieussecq): Las mujeres, animales sexuales	138
3.3. Animales no humanos ¿protagonistas en la ficción narrativa?.....	147
3.3.1. El mundo animal en la narrativa de Houellebecq	147
3.3.2. Mínima narrativa animal	154
4. IDENTIDADES FEMENINAS: NATURALEZA (INTERNA), CUERPO Y SEXUALIDAD	163
4.1. Identidades femeninas y figuras heterodesignadas: buenas, malas, fatales y periféricas	165
4.1.1. Buenas. Perfectas casadas, ángeles del hogar, madres amantísimas	166
. Crítica narrativa a los modelos de mujer ¿Adiós a las buenas madres y a la mística de la feminidad?	168
. Madres, matrofobias, y matricidios.....	177
. Preservando el orden materno: <i>Una mujer</i> (Annie Ernaux), el vínculo con la madre muerta	180
4.1.2. Malas. Las mujeres como encarnación del mal	184
. “Los girasoles ciegos” (Alberto Méndez): Eva inductora al mal, ideología exculpatoria	185
4.1.3. Fatales. El poder de la seducción como negación del poder	188
. Seducción, el lucro patriarcal del sexo. <i>Socorro, perdón</i> (Frédéric Beigbeder): las mujeres son mi negocio	189
. De la <i>femme fatale</i> a la <i>femme-enfant fatale</i> : vigencia literaria del “lolitismo”	193
4.1.4. Periféricas: viejas, feas, lesbianas	196
. Gordas, una reivindicación narrativa	198
4.2. El cuerpo-palabra de las mujeres	200
4.2.1. Desórdenes alimentarios como lenguajes del cuerpo.....	201
. <i>Biografía del hambre</i> (Amélie Nothomb): la anorexia, repudio de feminidad heterodesignada	206
4.3. Relatos de los cuerpos de los hombres	214
4.3.1. Metáforas y metonimias del cuerpo masculino: “Los cuerpos transparentes” (Marina Mayoral).....	216
4.4. El tratamiento diferencial de la sexualidad de mujeres y hombres	220
4.4.1. “Simulatrix” (Marie Darrieussecq), el aprendizaje femenino del sexo social	233
4.4.2. Discursos de la transgresión sexual: <i>La vida sexual de Catherine M.</i> (Catherine Millet).....	224

5. IDENTIDADES MASCULINAS Y ROLES DE GÉNERO:	
NORMATIVIDAD, CUESTIONAMIENTO, CONFLICTOS Y VIOLENCIA	229
5.1. La insoportable gravedad de la masculinidad hegemónica y la levedad de las otras masculinidades.....	230
5.1.1. <i>Socorro, perdón</i> (Frédéric Beigbeder): un ejemplo narrativo de “varón histórico”.....	238
5.1.2. <i>El adversario</i> (Emmanuel Carrère): impostura y expectativas masculinas.....	244
5.1.3. <i>Soldados de Salamina</i> (Javier Cercas): belicismo y sexismo narrativo.....	250
5.1.4. Representaciones narrativas de la paternidad.....	257
5.2. Discursos ficcionales sobre el cambio de roles de género.....	262
5.2.1. Los cambios de roles de género en la 2ª mitad del siglo XX.....	262
. <i>Los años</i> (Annie Ernaux), etnoescritura en clave de género.....	263
5.2.2. ¿Y en el futuro? Roles de género en la narrativa distópica.....	266
. <i>Cenital</i> (Emilio Bueso): el patriarcado en la ecoaldea.....	269
5.3. Masculinidad, conflictos y violencia de género: tratamiento narrativo.....	273
6. CONCLUSIONES	281
BIBLIOGRAFÍA	297
ANEXO. Breve introducción a las obras del <i>corpus</i> y a sus autores/autoras.....	315

La Casa de la reina hace referencia a un complejo organismo formado por un heterogéneo conjunto de oficiales y servidores en torno a su titular. En ella se daban cita burócratas de formación universitaria, clérigos y el personal dedicado al servicio de la mesa de la soberana, además de las damas y doncellas que componían el séquito de la reina. El rastreo de este nutrido grupo de personas que gravitan en torno a la esposa del rey de Castilla se convierte a menudo en una difícil tarea que resulta, sin embargo, de gran interés a la hora de comprender la red de relaciones que se construye a propósito. En esta obra se presenta un estudio acerca de las diferentes categorías de servicio que se registran en las Casas de las reinas María de Aragón (1418-1445) e Isabel de Portugal (1447-1496), y se trata de averiguar qué personas las desempeñaban. Por otro lado, también se ponen en relación los contactos entre las Casas reales y otras instituciones con las que convivía la Casa de la reina, con el fin de ofrecer nuevos recursos interpretativos para entender el funcionamiento de las redes de poder que se construían en la corte de la Corona de Castilla al final de la Edad Media.



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid

