



FACULTAD DE FILOLOGIA  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN  
ESTUDIOS FILOLÓGICOS

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: MUJER, ESCRITURA Y  
COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL

FEMINISMO EN PROSA DE LUCIA ETXEBARRIA

XINYI ZHAO

Directoras:

Dra. Mercedes Arriaga Flórez, Universidad de Sevilla

Dra. Mercedes González de Sande, Universidad de Oviedo

Sevilla, 2021

<b>Introducción .....</b>	<b>3</b>
<b>Estado de la cuestión.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I: LAS OBRAS DE LUCÍA ETXEBARRIA EN EL CONTEXTO DE LA ESCRITURA HECHA POR MUJERES EN LOS AÑOS 90.....</b>	<b>43</b>
<b>1.1 La sociedad española en los años 90 .....</b>	<b>44</b>
1.1.1 Cambios sociales .....	46
<b>1.2 La narrativa española en los años 90.....</b>	<b>49</b>
<b>1.3 La narrativa hecha por mujeres en España en los años 90 .....</b>	<b>61</b>
1.3.1 Características de la narrativa hecha por mujeres en los años 90.....	71
<b>1.4 Lucía Etxebarria, autora destacada de los años 90 .....</b>	<b>82</b>
<b>1.5 Lucía Etxebarria, narradora de la Generación X .....</b>	<b>86</b>
<b>CAPÍTULO II: LA RELACIÓN MADRE-HIJA EN LAS OBRAS DE LUCÍA ETXEBARRIA.....</b>	<b>101</b>
<b>2.1 La relación madre-hija, una visión general .....</b>	<b>102</b>
2.1.1 Conflictividad en la relación madre-hija .....	102
2.1.2 La escasez de obras que narran la relación madre-hija y su resurgimiento en la narrativa femenina en España .....	105
2.1.3 Introducción general de la relación madre-hija en las obras de Lucía Etxebarria.....	111
<b>2.2 La relación madre-hija en <i>Beatriz y los cuerpos celestes</i> (1998) .....</b>	<b>117</b>
2.2.1 La madre indiferente.....	119
2.2.2 La madre controladora.....	128
2.2.3 Vínculo roto madre-hija y conflictos de reconocimiento de identidad y subjetividad.....	141
<b>2.3 La relación madre-hija en <i>Un milagro en equilibrio</i> (2004).....</b>	<b>152</b>
2.3.1 Revalorización de la relación madre-hija en <i>Un milagro en equilibrio</i> (2004) .....	155
2.3.2 De la crisis a la reconstrucción de la identidad a través de la maternidad .....	186
<b>2.4 Conclusiones.....</b>	<b>207</b>
<b>CAPÍTULO III: EL CUERPO FEMENINO EN LAS OBRAS DE LUCÍA ETXEBARRIA.....</b>	<b>210</b>
<b>3.1 Visión general del cuerpo femenino en las obras de Lucía Etxebarria .....</b>	<b>211</b>
<b>3.2 El cuerpo femenino como materia literaria de la transgresión en las novelas de Lucía Etxebarria.....</b>	<b>215</b>
<b>3.3 Cuerpo sexual en <i>Amor, curiosidad, prozac y dudas</i> (1997).....</b>	<b>220</b>
<b>3.4 Cuerpo anti-cosificado en <i>Un milagro en equilibrio</i> (2004).....</b>	<b>246</b>
<b>3.5 El cuerpo y la subjetividad femenina en <i>Beatriz y los cuerpos celestes</i> (1998) .....</b>	<b>263</b>
3.5.1 El cuerpo como espacio de la pluralidad .....	263
3.5.2 El cuerpo colonizado .....	273
3.5.3 El cuerpo y la sexualidad disidente .....	283

3.6 Conclusiones.....	307
Conclusiones .....	308
Conclusions.....	313
BIBLIOGRAFÍA .....	319

## **Introducción**

El feminismo, movimiento social que siguió al sufragismo, a lo largo de los años, se ha convertido en teoría y práctica social que lucha en contra de la desigualdad

política, cultural y simbólica sufrida por la mujer. A este respecto, cabe señalar que, gracias a un gran número de escritoras destacadas que integran esta conciencia en cada lector y lectora con diferentes métodos literarios, dicho movimiento sigue desarrollándose prósperamente. Entre ellas, destacamos a Lucía Etxebarria, gran defensora de los derechos de la mujer, cuyas obras muestran su feminismo por todas partes.

La presente tesis gira en torno al feminismo en la prosa de una de las escritoras españolas más polifacéticas que haya existido: Lucía Etxebarria. Su creación abarca diferentes géneros de literatura: novela, poesía, ensayo, teatro y guion. Es una de las autoras más prolíficas en la literatura española contemporánea y ha ganado muchos premios literarios importantes. Se le concedió el Premio Nadal por *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998); el Premio Primavera de Novela por *De todo lo visible y lo invisible* (2001) y el Premio Planeta por *Un milagro en equilibrio* (2004). En efecto, a través de su creación literaria, nuestra escritora aborda el problema de la búsqueda de la identidad femenina, y, al mismo tiempo, el trasfondo social constituye buena parte de sus obras literarias.

Etxebarria es una observadora que integra la historia personal y social en la literatura, transformando la experiencia extraída de la vida diaria de la mujer en su magnífica creación literaria. Como ella misma arguye: “La literatura femenina [...] emana de nuestra propia naturaleza de mujeres. Tenemos nuestro propio estilo y ámbito de creación, porque la creación es inherente a lo que el escritor o la escritora vive” (Etxebarria, 2000: 108). Ella trata a las mujeres como un grupo con características y problemas comunes y las junta para plasmarlas en sus personajes literarios y, a continuación, analizarlas. Sus obras presentan ricas características típicas de la literatura femenina, interpretando la feminidad más allá de las fronteras tradicionales, la sexualidad disidente de las mujeres, la relación entre madre e hija, la autobiografía, la reinterpretación de imágenes femeninas en la historia remanentes de la cultura patriarcal dominante, y la presentación precisa de la vida diaria, etc. Como una de las defensoras más acérrimas del término de la literatura femenina, señala: “Nos acercamos a los libros [...] con la esperanza de ver reflejadas nuestras

experiencias específicas y encontrar modelos a partir de los cuales afirmarnos en nuestra identidad” (Etxebarria, 2000: 107).

Magda Potok destaca la relevante contribución de Lucía Etxebarria en la literatura femenina, valorándola como “La figura más visible en el panorama literario de la España actual. [...] La autora ha escrito varios libros, artículos y mantiene una página web para promover los conceptos de literatura femenina, crítica feminista y feminismo en general” (Potok, 2013: 6-7).

El objetivo general de este trabajo es estudiar el feminismo, concretamente, en tres novelas de Lucía Etxebarria: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y *Un milagro en equilibrio* (2004), a partir del estudio más detallado de dos temas principales: la relación madre-hija y el cuerpo femenino, teniendo en cuenta su vínculo con las condiciones socio-históricas de la mujer española para identificar los valores feministas que nuestra autora pretende transmitir.

En cuanto al primer tema, tratamos de analizar las relaciones madre-hija en las novelas elegidas para indagar las causas que provocan que estas sean tensas o armoniosas; explorar la función de la maternidad en la construcción de la identidad femenina, y, finalmente, averiguar cómo establecer una buena relación madre-hija.

Sobre el segundo tema, tenemos el objetivo de mostrar cómo las protagonistas de las novelas de Lucía Etxebarria utilizan sus cuerpos como medio para expresar su subjetividad y como instrumento de subversión y transgresión contra las rígidas normas sociales. Nuestro propósito es investigar cómo el cuerpo femenino funciona como una herramienta para realizar la independencia y la libertad de la mujer.

A través de estos dos temas principales, discutimos diversos aspectos del feminismo de nuestra autora, como, por ejemplo, su definición de género femenino y los rasgos destacados de su literatura desde una perspectiva feminista. Además, también pretendemos revelar su deseo de remodelar la existencia de la mujer de una manera más completa y humana.

En cuanto a la metodología, nuestro trabajo se lleva a cabo con una perspectiva metodológica feminista e interdisciplinar, apoyándose en los estudios de género y el psicoanálisis, teniendo en cuenta a los críticos literarios y los análisis filológicos.

Puesto que es imprescindible hacer una contextualización para saber cómo se sitúa la autora en su época, cuál es su relación con otras escritoras y escritores de su generación, para esta parte del contexto sociohistórico, utilizamos las teorías de la sociología literaria. Por lo que respecta a la parte del análisis de los dos temas principales, la metodología que aplicamos proviene principalmente de los estudios de género, o, más concretamente, del feminismo en la narrativa contemporánea que le sirve de marco conceptual-filosófico.

Con estas premisas, nuestro trabajo se estructura en tres capítulos. El primer capítulo, *Las obras de Lucía Etxebarria en el contexto de la escritura hecha por mujeres en los años 90*, corresponde a la contextualización, en la que intentamos situar a Lucía Etxebarria en el entorno sociohistórico para establecer una relación más estrecha con esta gran escritora que ha dejado huellas en el panorama literario español de los noventa. Está dividido en varias partes, contextualizando este tema desde lo general hacia lo concreto, donde conoceremos en detalle su entorno creativo, cómo los cambios en su época han afectado a la creación de las escritoras de su generación, algunas características comunes de las obras de las escritoras de esa época y cómo estas características se reflejan en las obras de nuestra autora. Empezamos este capítulo dando un breve repaso a la sociedad española en los años 90. A continuación, hacemos un análisis de la narrativa española en los años 90, para centrarnos, después, más concretamente, en la narrativa hecha por mujeres en España en esa época. Nuestro propósito es dar a conocer los años de esfuerzos realizados por las escritoras para lograr una identidad por medio de la literatura como una de las herramientas más poderosas a su disposición. En este sentido, presentamos brevemente la temática recurrente en este género literario femenino, poniendo de manifiesto sus características y su proceso de desarrollo.

Continuamos nuestra investigación con un análisis general de la narrativa de nuestra autora, su experiencia vital y sus características literarias, mostrando la preocupación principal que domina sus obras: las mujeres y la lucha por sí mismas, que es el tema fundamental que se revela en todas ellas.

En el mismo capítulo deseamos destacar el papel importante que desempeña nuestra autora en la literatura española en su conjunto y su manera innovadora de acercarse al mundo interior de las mujeres a través de la escritura. También recopilamos las valoraciones de nuestra autora por parte de críticos literarios, tanto elogios como críticas, presentando, con ello, una Lucía Etxebarria real y completa.

A través de nuestra investigación, como hemos indicado anteriormente, llevamos a cabo el análisis de dos temas que aparecen en las obras literarias de la escritora: la relación madre-hija y el cuerpo femenino. De este modo, en el segundo capítulo, ahondamos en el estudio de la relación madre-hija en sus novelas *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y *Un milagro en equilibrio* (2004). Para ello, en primer lugar, nos acercamos al tema, ofreciendo una visión global de la relación madre-hija: la conflictividad, la escasez de obras con este tema en la historia literaria y su resurgimiento en la narrativa femenina en España. Tras ello, presentamos una idea general de la relación madre-hija en las obras de nuestra autora para saber cómo maneja este tema, buscando elementos y pistas que revelen la actitud de nuestra autora hacia dicho argumento. En este apartado, recurriremos también a otras obras suyas cuando sea necesario señalar la perspectiva de nuestra autora respecto a este tema y de qué modo ha sido recopilado y aplicado en las novelas objeto de nuestro estudio.

En los dos apartados siguientes, pasamos al eje principal de este capítulo. El primero de ellos está dedicado al análisis de la relación madre-hija en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998). Al mostrar dos tipos diferentes de madres -madre indiferente y madre controlada- revelamos un vínculo roto entre madres e hijas y los conflictos de reconocimiento de identidad y subjetividad de las mujeres. En el segundo apartado, la escritora nos presenta, en *Un milagro en equilibrio* (2004), una mujer que es madre e hija, a la vez que intenta conocer y comprender a su propia madre. Nuestra autora, en su novela, se pone en el lugar de una madre y habla desde la perspectiva materna, recuperando conexiones que piensa que han desaparecido y explorando una nueva definición de la maternidad. Además, mostraremos que la relación madre-hija en la

narrativa de Lucía Etxebarria no solo afecta a la trama, sino también al contenido simbólico, así como al desarrollo de su trayectoria literaria.

En el tercer capítulo, *El cuerpo femenino en las obras de Lucía Etxebarria*, empezamos, en primer lugar, con una introducción general sobre el cuerpo femenino en sus obras. Exploramos por qué nuestra autora otorga al cuerpo femenino una atención significativa y referencial, qué tipos de cuerpos ha mostrado y cuáles son sus funciones en la sociedad. A continuación, analizamos diferentes tipos de cuerpos femeninos en cada una de las tres novelas tomadas en consideración, como, por ejemplo, el cuerpo sexual en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), el cuerpo anticodificado en *Un milagro en equilibrio* (2004), la relación entre el cuerpo y la subjetividad de la mujer en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998).

A través del empleo del cuerpo femenino, la escritora aborda una serie de problemas a los que se enfrenta la mujer en la sociedad: la soledad, la marginalidad, la falta de identidad femenina y de posibilidad de salir del confinamiento, la carencia de oportunidades para comunicarse con el exterior y el deseo de liberarse a través de la creación literaria. Asimismo, expresa con valentía su rechazo a la opresión impuesta a la mujer como reivindicación de su libertad como ser humano. Por último, concluimos este capítulo con algunos puntos en los que resumimos la importancia y la motivación del feminismo manifestado en la prosa de Lucía Etxebarria como ideal central de su creación y también el núcleo de la investigación de la autora y de sus obras.

En la presente tesis, estudiamos el feminismo en la prosa de Lucía Etxebarria desde un punto de vista crítico, analizando recursos e información relacionada al respecto, de los que sacaremos conclusiones y agregaremos nuevos aspectos. Con una bibliografía ordenada alfabéticamente, en la que se incluyen, entre otras fuentes, las obras consultadas, entrevistas con nuestra autora y noticias de prensa usadas para interpretar nuestras perspectivas, terminamos la investigación con la intención de establecer un método más profundizado de aproximación a esta sobresaliente autora y abrir, a su vez, un camino para analizar la literatura femenina en general.



## Estado de la cuestión

Lucía Etxebarria es una escritora contemporánea española popular entre los lectores españoles, cuyo trabajo ha sido traducido a veinte idiomas. Defensora del feminismo y cuyas novelas tienen siempre como protagonista a mujeres. Ella cree que las experiencias de vida de hombres y mujeres son en parte iguales y en parte diferentes, y que nuestra visión del mundo se basa en el género. Por lo tanto, ella lucha por lograr una sociedad en la que las mujeres sean consideradas iguales a los hombres y donde se les reconozcan los mismos derechos.

Sin embargo, existe un vacío en cuanto al análisis de la escritura femenina de nuestra escritora. Si hacemos una búsqueda en artículos académicos, encontraremos que la mayoría de las investigaciones existentes sobre Lucía solo usan sus ideas como una herramienta auxiliar para demostrar su propio tema de investigación. Por ejemplo, en *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura posmoderna*, de Laura Eugenia Tudoras (2004), completa su estudio con dos novelas de Lucía Etxebarria: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998). Como ella misma dice, su interés consiste en obtener “una configuración actual de la imagen de la ciudad de Madrid” con la lectura desde una perspectiva femenina y pretender “decodificar la simbología que permite la expresión literaria del concepto de espacio urbano mediante un enfoque centralizador del cuerpo” (Tudoras, 2004: 18). Estas dos novelas mencionadas de Lucía Etxebarria, en las que Madrid es uno de los principales lugares donde transcurren las historias, y que, justamente abarcan una relación especial entre el espacio urbano y la corporeidad humana, podemos decir que le sirven muy bien para hacer una configuración de esta metrópoli desde la perspectiva literaria. Varias tesis doctorales constituyen los antecedentes de nuestro trabajo, al delinear diferentes aspectos en torno a lo femenino: en primer lugar, *Una aproximación al mito artístico (algunos arquetipos y mitos en torno a la mujer escritora)*, de Juan Senís Fernández. En este estudio, el autor sostiene que “los libros de Laura Freixas y Lucía Etxebarria constituyen un testimonio de primera mano de las ideas que las propias escritoras tienen acerca de la literatura escrita por mujeres y la

posible existencia de una literatura femenina” (Fernández, 2004: 207). Su análisis parte de una serie de obras de Lucía Etxebarria (y también algunos libros de Benjamín Prado, películas de Pedro Almodóvar, etc.), para construir el arquetipo artístico en torno a la mujer escritora, en sus palabras “que nos han servido de inspiración y de respaldo para nuestras propias ideas, pues nos han ayudado a reconocer que la existencia de un arquetipo relacionado con el malditismo femenino podía ser algo más que una impresión personal” (Fernández, 2004: 230). En otra tesis doctoral, realizada por María Castejón Leorza, *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000). Rupturas, conflictos y resistencias* (2013), se analiza la película *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (2001), basada en la primera novela de Lucía Etxebarria, escrita en 1997. Lo que no podemos negar es que, efectivamente, hay una aproximación al estudio del feminismo de nuestra autora pero de forma general, sin aportar consideraciones acerca del tema que constituye el centro de interés de la presente investigación. Varias investigadoras han analizado algunas de las obras, entre las que destacamos a María del Carmen Rodríguez Pérez, Alicia Redondo y Laura Freixas. En el trabajo de María del Carmen Rodríguez Pérez: *Miradas de mujeres y narrativa: Lucía Etxebarria* (2012), esta ofrece un enfoque descriptivo, centrándose en resumir sus novelas y comentar los aspectos principales con el objetivo de conocer los personajes femeninos de la autora; sin embargo, el análisis realizado se hace de forma breve y aproximada.

Alicia Redondo se fija en los modelos de mujeres que ofrece Lucía Etxebarria, enfatizando como tema principal las historias de mujeres tratadas con respeto. Como tema igualmente importante en su trabajo, ella también destaca la profunda comprensión de Lucía por la música popular y su interés por el duro mundo de las drogas, existentes ya desde sus principios como escritora, con su primera novela, donde con específica atención maneja factores paratextuales (2003).

Tara Sheridan estudia las novelas de Lucía Etxebarria, poniendo especial énfasis en el contraste entre la formación de la identidad femenina en el ámbito público y privado. La crisis de identidad que surge de la adherencia a estereotipos tradicionalmente atribuidos a las mujeres se examina en relación con los conceptos de

*habitus*, de Bourdieu, violencia simbólica y *amor fati*. También se exploran explicaciones deterministas de la identidad y la posibilidad de elección personal dentro de un contexto urbano español no tan tóxico (2004).

En España, Lucía Etxebarria es a menudo mencionada como una de las escritoras más controvertidas de la literatura contemporánea que publica continuamente sus puntos de vista, con el evidente propósito de causar controversia y de llevar a cabo debates sobre temas que son impactantes y polémicos. Como dice Bermúdez: “Etxebarria ocupa un lugar conflictivo y ambiguo en el panorama literario español” (Bermúdez, 2008: 95). A pesar de sus intentos de ser percibida como una escritora ‘seria’ (Bermúdez, 2008), su actitud beligerante y vocal frente a los críticos, su visible (y excéntrica) personalidad pública, así como varios escándalos en los que se ha visto involucrada (desde fotos de desnudos hasta acusaciones de plagio) la han convertido en una escritora ‘controvertida’ (Ross, 2015: 80-81). No es extraño que las provocaciones sean a menudo un tema en su literatura, aunque ella misma se defiende: “No busco la provocación. Retrato lo que hay debajo de casa, en la calle” (Navarrete-Galiano, 1998: 16). Además, participó en un *reality* de televisión de celebridades (“Campamento de Verano”), en 2013, para ganar dinero<sup>1</sup>. Este hecho fue considerado por Oliva Mercè como “downward celebrity migration”, es decir, cuando alguien famoso quiere obtener celebridad ocupando un campo que es menos legítimo que su campo de origen. Insiste en que “Etxebarria’s presence in the programme stirred up a heated debate about social, cultural and fame hierarchies, and she became the target of attacks that tried to undermine her symbolic capital through personal humiliation” (Mercè, 2020: 18). En opinión de Henseler, la persona de Etxebarria como autora célebre es un cóctel bastante explosivo construido a partir de sus propias declaraciones controvertidas, acusaciones de plagio, premios literarios, chismes salaces sobre su vida privada, y atuendos llamativos (Henseler, 2006).

---

<sup>1</sup> Los reportajes que cubren la historia también destacaron por qué Etxebarria se unió al programa: debía 200.000 € a Hacienda. Artículo publicado en *La Vanguardia*, el 21/07/2018. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/television/20180721/45964865249/campamento-de-verano-telecinco-lucia-etxebarria-polemica.html>

Ciñéndonos al aspecto estrictamente literario, es necesario señalar que los años noventa en España se hicieron particularmente importantes debido a la aparición de dos grupos de narradores innovadores: una nueva generación de escritores, la llamada “Generación X”<sup>2</sup>, y un grupo de escritoras cuya aparición está marcada como el “boom” de la narrativa femenina española. Desde entonces, ha habido una atención creciente a la creación de novelas de escritoras, que ha corrido paralela a la consolidación definitiva de la entrada de mujeres en otros aspectos de la sociedad, además de ingresar en las actividades públicas. Según Pilar Nieva de la Paz, en su artículo “Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria y *Atlas de geografía humana* (1999), de Almudena Grandes”, conviven diversas generaciones, configurando todas ellas un fenómeno editorial coyuntural de la literatura femenina. Podemos dividir las en tres grupos (de la Paz, 1999: 199-200):

1. Las escritoras nacidas en los años veinte y treinta del siglo XX: Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Rosa Regàs, Mercedes Salisachs, Esther Tusquets.
2. Las narradoras que empezaron a publicar en los setenta y comienzos de los ochenta: Nuria Amat, Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Carmen Gómez Ojea, Clara Janés, Marina Mayoral, Ana María Moix, Rosa Montero, Ana María Navales, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, Carme Riera, Fanny Rubio, Elena Santiago.
3. Las autoras españolas que pertenecen a grupos generacionales posteriores: Paloma Díaz-Mas, Lucía Etxebarria, Alicia Giménez Bartlett, Belén Gopegui, Menchu Gutiérrez, Espido Freire, Laura Freixas, Almudena Grandes, Beatriz Pottecher, Juana Salabert, Clara Sánchez, Care Santos, Mercedes Soriano.

---

<sup>2</sup> El término Generación X se usa para referirse a las personas nacidas en los años 70 e incluso finales de los años 60, tras el fenómeno del Baby-boom (Generación de Postguerra). Son personas que vivieron su adolescencia en los años 80 y 90. También ha sido denominada Generación de la Apatía o la Generación Perdida. Dicha generación ha conseguido esta denominación por su nihilismo, o sea, por la negación de todo principio religioso, político y social, en la sociedad (RAE 2011).

Lucía Etxebarria nació en el año 1966, pasó su adolescencia en los años 80 y 90, décadas de grandes cambios ideológicos y políticos para España, por lo que, según la división de Pilar Nieva de la Paz, se encuentra en el tercer grupo<sup>3</sup>. Por tanto, se debe entender a esta autora dentro del marco de la Generación X, donde los autores hacen una crítica devastadora del modelo social heredado con sus posturas (Martín, 2001: 50). La escritura de esta generación enfatiza la autoafirmación y el hedonismo. Ellos no confían en los modelos personales anticuados y los planes de desarrollo personal establecidos por la generación anterior. Por lo tanto, su fascinación por las actitudes políticas se reemplaza por el desarrollo personal y ponen lo individual delante de lo colectivo (Martín, 2001: 51). Aunque Lucía Etxebarria, está en desacuerdo con el concepto de generación, le parece que su aplicación ayuda a descubrir nuevas voces: “no existe la revista en la que deberíamos publicar todos, ni el acontecimiento que nos una y tampoco mantenemos relaciones personales. Pero al leer a quienes aparecen en una antología de *Lengua de Trapo* se descubren muchas voces nuevas y algunas muy buenas” (Navarrete-Galiano, 1998: 19). En varias ocasiones sostiene que su generación es ideológicamente diferente de la generación anterior: “tratamos temas similares, pero existe un gran abismo entre las dos generaciones. En Inglaterra, un señor de 40 años se entiende bastante bien con uno de 20. En España, es más difícil, hemos vivido historias muy diferentes” (Navarrete-Galiano, 1998: 19). Ramón Navarrete, quien cree que Lucía Etxebarria representa la generación joven, en su artículo *Lucía Etxebarria. Con sangre en las letras*, comenta así:

Lucía Etxebarria es un punto y aparte. La literatura que fluye de sus manos se ha convertido en una forma de vivir y en una forma de adaptarse a la vida.

Por sus letras corre sangre, sangre manchada con la luz y el aire de cada día,

---

<sup>3</sup> Según Etxebarria, pertenecía a esta generación por la razón de que tenían la misma edad, pero no estaban en el mismo mundo: “Pertenece a esa generación porque somos todos de la misma edad. Pero yo segmento mi audiencia igual que se hace ahora con las publicaciones en Instagram. Mi *hashtag* sería feminismo y ellos ahí no entraban. Les conocía y me llevaba muy bien con ellos, y habría muchas cosas en las que podríamos coincidir. Música, por ejemplo. Pero yo estaba en otro mundo.”. Disponible en: [https://www.eldiario.es/cultura/libros/lucia-etxebarria-planeta-negra\\_128\\_1246286.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/lucia-etxebarria-planeta-negra_128_1246286.html)

algo que no es más que pura y limpia vida. Vida para escribir o escritos como vida, en suma, sangre en las letras (Navarrete-Galiano, 1998: 19).

Dado que ella representa una nueva generación y es muy popular entre los lectores jóvenes, ¿por qué ha sido tan criticada? La crítica feroz hacia quien ha escrito casi veinte novelas, varios ensayos, guiones, además de recibir el Premio Nadal y Planeta, puede deberse a varios factores. Primero, pertenecer a la “nueva narrativa” o “Generación X” frecuentemente citada le traerá algunos problemas. Aunque la gente tiende a celebrar la “prosperidad” de la narrativa femenina española en la década de 1990, debe recordarse que las novelas de este período son consideradas como objetos de consumo por algunas personas, y su “valor” depende del mecanismo industrial y la comercialización.

En el artículo *Acerca del “fenómeno” Lucía Etxebarria*, Chistine Henseler afirma que las obras de Lucía Etxebarria deben analizarse en el entorno cultural de los años noventa y del siglo XXI, donde la contaminación comercial en la industria editorial afecta en gran medida a los medios de comunicación. Muchos críticos han hecho comentarios negativos a los escritores de los noventa, como a Lucía Etxebarria, Ray Loriga o José Ángel Mañas. Dicen que estos escritores escriben para satisfacer las necesidades de la industria editorial en lugar de crear un valor literario, y las necesidades de la industria editorial son atender al público urbano joven. Estos críticos resumen el trabajo de esta generación como una especie de comida rápida, o despachan sus novelas con calificativos como descafeinadas y ligeras. Jason Edward Klodt sostiene que las novelas de jóvenes autores españoles como José Ángel Mañas, Lucía Etxebarria, Ray Loriga y Care Santos retratan un estilo de vida hedonista de abuso de alcohol y drogas, sexo casual, violencia y búsqueda de emociones. Según Carmen de Urioste, este fenómeno es consecuencia de una serie de cambios propios de las sociedades de consumo: nos referimos aquí al desempleo, la violencia, el terrorismo, el agotamiento de recursos y la drogadicción (de Urioste, 2011: 221).

Todos estos problemas también se reflejan en la literatura, tanto en el lenguaje como en los temas, que suelen ser cercanos a los jóvenes -esto es, impera el

acercamiento a la cultura moderna (rock and roll, Hollywood)- y la acción sucede en la ciudad. Para una mayor empatía con el lector, se utiliza la primera persona: las novelas utilizan la forma autobiográfica, pero son ficciones basadas en la realidad de los años noventa. En cuanto al lenguaje, es coloquial, oral, fácil de leer. No es difícil encontrar anglicismos, jergas y a veces, cambios de letras (“v” por “b” y “c” por “k” (Navarro Martínez, 2008: 55). Sin embargo, estas incorporaciones también han acarreado las críticas de estudiosos como Germán Gullón, quien señala que la literatura de Generación X: “Es testimonio de una ruptura estética” (Gullón, 1994: 8).

La repentina popularidad de esta narrativa y la posterior controversia crítica plantean la cuestión de cómo abordar la narrativa juvenil española de la década de 1990, la llamada “Generación X” (Klodt, 2003). Estas novelas influyeron en la cultura joven inmersa en el sexo, la violencia, el consumismo, las drogas y la música rock, subrayan las consecuencias de la depravación, la falta de comunicación y la desconexión interpersonal de sus personajes. “Thus the ‘sex, drugs, rock ‘n’ roll become a decadent, downward spiral of ‘sex, drugs, and self destruction’” (Klodt, 2003: 3).

Los medios audiovisuales, que se han convertido en una inspiración indispensable para el estilo y los temas de estos escritores, debido a que simplifican el valor literario para satisfacer las necesidades de las culturales populares. Akiko Tsuchiya critica a Lucía E. por la relación ambivalente de su obra, que oscila entre el mercado popular y los temas feministas que desea transmitir, puesto que utiliza el género como el punto de venta de sus novelas y reitera en su trabajo ideologías y opiniones que ella misma duda (Tsuchiya, 2002: 80). Como sostiene Henseler, “La autora lanzó su nombre al mercado de los medios masivos y contribuyó a forjar su imagen como una autora íntimamente ligada a las prácticas de ventas de la industria del libro” (Henseler, 2005: 56)<sup>4</sup>. Incluso después de ganar el Premio Nadal, no faltan comentarios que la acusaban de ser una escritora prototipo que elegía las editoriales con el fin de vender y que señalaban que el premio había sido otorgado por

---

<sup>4</sup> Cita recogida en el trabajo de Alicia Castillo Villanueva *El cuerpo como espacio de escritura de la subjetividad en Beatriz y los cuerpos celestes (1998) de Lucía Etxebarria* (2015).

adelantado. Lo que al final causó gran controversia fue su atuendo rojo, zapatos rojos, pendientes y bolso en forma de corazón en la ceremonia del Premio Nadal, cuya imagen se parecía a la chica material de Madonna. La aparición de Etxebarria fue rápidamente criticada por los críticos de la época, quienes apuntaron que su aspecto físico destruía el valor narrativo de su trabajo:

Su imagen plagada de corazones reveló que el campo literario no estaba listo a ceder parte de su poder a una escritora material, supuestamente más interesada en sus ingresos y en el alto número de lectores que en la calidad literaria de su obra (Henseler, 2005: 507).

En esta atmósfera de resistencia a la cultura consumista por parte de los ambientes literarios, Etxebarria pisó el mundo del libro con su primera novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, en el año 1997, que se hizo famosa de la noche a la mañana en el campo público y crítico. Se vendieron 100.000 copias en un solo año, lo que demuestra que nuestra autora sabe bastante bien cómo conectarse con los lectores jóvenes (especialmente lectoras).

El siguiente extracto de *La letra futura* (2000) sirve como una respuesta irónica a las acusaciones de que ella, junto con otros escritores, se ha vendido al mercado comercial:

Cuando una persona acepta publicar su escrito es porque tiene la intención de comunicarse y, por lo tanto, quiere vender. Por esta razón, cualquier autor, le guste o no, debe aceptar las demandas promocionales y firmar libros, incluso cuando no lo desee, responder cortésmente a las preguntas de la entrevista, posar pacientemente para sesiones de fotos y asistir a programas de televisión en los que, inevitablemente, se hará el ridículo (Etxebarria 2000: 146–147).



Este comentario nos remite a su entrevista con la revista *Café Babel*, en la que confiesa que su sueño “es terminar siendo lo suficientemente famosa como para no tener que promocionarse” (Agic, 2008). Pero ¿cuál es exactamente el objetivo de Etxebarria? “Cada día estoy más convencida de que cuando escribo busco identificación, no acólitos” (Etxebarria 2000: 152–153). Etxebarria ve la identificación como un proceso de reconocimiento bidireccional que permite a los lectores encontrar su propia experiencia reflejada en la ficción e identificar la relevancia del autor: funciona, por lo tanto, como una forma de apoyo recíproco. Para Etxebarria, los lectores son más importantes que los críticos literarios.

Otro factor que puede afectar la evaluación de los académicos es la acusación de plagio. El psicólogo valenciano Jorge Castelló Blasco condenó a Lucía Etxebarria por “apropiación ilícita” de un artículo publicado en año 2004 en la revista *Locard*. Según la denuncia, el libro de Etxebarria *Ya no sufro por amor* (2005), publicado en el año 2005, copia párrafos o usa expresiones muy parecidas del trabajo del Doctor Castelló, *Dependencia emocional y violencia doméstica*, del que incluye párrafos enteros. En 2001, la autora ya fue acusada de plagio por la revista *Interviú* por reproducir frases de *Nación Prozac* (1994), de Elisabeth Wurtzel, en su primera novela *Amor, curiosidad, Prozac y preguntas* (1997). Asimismo, *Interviú* reveló que copió metáforas y versos del poeta Leonés Antonio Colinas en su primera colección de poemas, *Estación de infierno*<sup>5</sup>.

Pese a sus éxitos, muchas críticas no elogian su trabajo por los modelos de género presentados en sus novelas y por su colocación en la tradición de la literatura femenina. Akiko Tsuchiya siente que la construcción de mujeres en las novelas de Etxebarria no responde adecuadamente a los estándares sexuales patriarcales, no por una cuestión feminista, sino para encajar en las necesidades comerciales del mercado editorial:

---

<sup>5</sup> Pilar Escabias Lloret en su artículo *Entrevista con Lucía Etxebarria, Aberdeen, 18 de noviembre de 2000* (2002) menciona que en la revista *Interviú* (24/09/2001) fue acusada de un posible plagio o apropiación y se han presentado fragmentos que prueban la posibilidad influencia de varias obras de Antonio Colinas, entre ellas *Sepulcro en Tarquinia*, y *Poesía, 1967-1980* en *Estación de infierno* de Etxebarria.

The use of gender-inflected terms such as ‘feminine’ or ‘feminist’ to describe [her] own literature, rather than representing the author's gender ideologies in any way, signals the extent to which market forces have led [her] to consciously package these concepts for consumption by [her] readers (Tsuchiya, 2002: 241).

Tsuchiya cree firmemente que Etxebarria ha entregado a la industria comercial sus ideas feministas y ha rebajado el valor literario de sus novelas, convirtiéndolo en crisis emocionales mediocres y familiares de los personajes femeninos. El punto de partida de estas críticas es el efecto simulado de la cultura de mercado comercial en la construcción sexual femenina. Según Tsuchiya, sus novelas desafían el concepto tradicional de la sexualidad y las diferencias de género desde la perspectiva de la conexión, la configuración y el desarrollo de la cultura comercial a la que supuestamente se rinde Etxebarria (Tsuchiya, 2002: 242). Lauren Applegate también menciona que, para muchos, el verdadero problema no es la calidad literaria de las obras de Etxebarria, sino el comportamiento público de la propia Etxebarria en relación con la cultura popular, la literatura y el consumismo (Applegate, 2013: 41). Aunque Etxebarria ha hecho sus propias declaraciones, ha sido juzgada muy frecuentemente por ser una escritora que finge ser feminista. Es decir, hay consenso por parte de la crítica sobre su posición feminista.

Ignacio Echevarría, es, tal vez su crítico más tenaz y persistente. Después de ganar el Premio Nadal por su novela *Beatriz y el cuerpo celeste*, comenzó a manifestar su hostilidad hacia nuestra autora. Emitió una severa crítica a sus novelas, señalando que no solo no era digna del premio, sino que también lamentó profundamente que su organización estuviera contaminada por la habilidad ordinaria de esta generación de escritores (Echevarría, 1998). Eugenio Sánchez Bravo, resumió la crítica sobre Lucía Etxebarria por parte de Ignacio Echevarría en su libro *Ignacio Echevarría: Trayecto* (2005) así:

La insuficiencia de este criterio ha terminado por encumbrar auténticos fraudes como Lucía Etxebarria o José Ángel Mañas. Es la época en que los grandes premios literarios se convierten en gigantescos aparatos publicitarios al servicio de las editoriales. (Sánchez, 2008).

Acusó a *Beatriz y el cuerpo celeste* (1998) de tener una prosa pasada de moda, similar a los reportajes de educación sexual y sentimental. Dice que ella está “especializada en documentar el narcisismo, la curiosidad y el morbo (según la edad) de un numeroso público aficionado a la antropología de la juventud” (Echevarría, 1998: 7). La atacó por usar la sociología para colonizar la literatura, reemplazar la oportunidad con el oportunismo y mezclar el nihilismo con el sentimentalismo (Echevarría, 1998: 11).

En una entrevista realizada por *El Cultural*, en el año 2020, la autora admitió lastimosamente que ha recibido muchas críticas: “He sobrevivido contra las peores críticas posibles en España”<sup>6</sup>. Esta afirmación muestra su espíritu rebelde que no se ajustaba a las opiniones de los críticos sobre la posición que debían asumir las escritoras en el ámbito social. Es posible considerar a Lucía Etxebarria como una escritora especial, que no puede ser privada de ciertas ventajas, especialmente en el primer periodo de su creación literaria. No hay duda de que, a finales de los noventa y principios del nuevo siglo, ella era una de las voces más destacadas de su generación. Advirtió sobre problemas serios en la sociedad española y se quejó públicamente desde un punto de vista radical. Como dice Applegate, la autora creó una controversia en los círculos literarios y no literarios españoles que dio lugar a una discusión sobre el valor que se da a la obra de las autoras en el contexto del siglo XXI (Applegate, 2013: 39).

---

<sup>6</sup> Es la respuesta de nuestra autora cuando contesta a la pregunta: ¿Le importa la crítica? ¿Le sirve para algo? en la entrevista “Lucía Etxebarria: ‘Existe una estrategia de mercado para capitalizar un movimiento social que es imparable’”, *El Cultural*, 06/03/2020. Disponible en: <https://elcultural.com/lucia-etxebarria-existe-una-estrategia-de-mercado-para-capitalizar-un-movimiento-social-que-es-real-e-imparable>.

Además, cuando se le preguntó si le molestaba ser incluida como escritora de mujeres, respondió que, en cierto modo, todos los escritores españoles escribían para mujeres porque los lectores son en su mayoría mujeres. Sin embargo, su respuesta también mostró la frustración de los críticos que insistieron en clasificar a escritoras de una u otra manera:

En primer lugar está demostrado que en este país compran más libros las mujeres, de forma que todos escribimos para mujeres. A mí no me avergüenza en lo más mínimo decir que escribo para mujeres, no me parece peyorativo, ni discriminador. También es cierto que nadie le va preguntando a Javier Marías por qué sus protagonistas son hombres, ni a Muñoz Molina por qué sus libros son tan masculinos. Cada uno utiliza su propia experiencia. No veo porqué yo tengo que ponerme a contar la vida de un señor de 40 años (Vidal, 1998: 45).

La diferencia en la respuesta de sus lectores parecería ilustrar el punto de vista de Etxebarria de que: “Hombres y mujeres viven experiencias que son en parte idénticas y en parte diferentes, y nuestra visión del mundo, desafortunadamente, está condicionada a ser diferente dependiendo de nuestro género” (Etxebarria, 2000: 107). Esto no solo se aplicaría a la respuesta del lector, sino a la forma en que la escritura de un autor está condicionada por el sexo y el género. Aunque señala que los roles de género se construyen socialmente, también reconoce que el sexo del autor crea diferentes expectativas en los lectores y, por lo tanto, “la escritura de las mujeres” dependerá en gran medida de su atractivo para las mujeres lectoras. Como hemos visto, Etxebarria cree que la recepción de la literatura depende en gran medida de la identificación del lector. En este sentido, la “propia naturaleza de mujeres” se referiría al hecho de que los roles de género socialmente construidos significan que las mujeres son más propensas que los hombres a escribir sobre experiencias y temas que se relacionan con las experiencias de las mujeres de una determinada sociedad.

Por lo tanto, su defensa de la “escritura de las mujeres” está vinculada a esta apreciación de que la literatura como un proceso de identificación bidireccional entre los lectores y el escritor y que el lector masculino, históricamente, ha sido más propenso a identificar obras canónicas como las escritas por hombres. Por esta razón, Etxebarria considera necesario que las mujeres vivan y escriban como mujeres. Afirma ella que ahora es el turno de las mujeres de encontrar su propia voz, una forma de estar en el mundo porque hasta que las mujeres no comiencen a hablar por sí mismas, nadie sabrá lo que las mujeres realmente sienten (Etxebarria, 2000: 110).

Está convencida de que uno de los principales logros de la “escritura de mujeres” ha sido dar voz a los personajes femeninos convirtiéndolos en sujetos literarios, y no en objetos. En este sentido, sus puntos de vista corresponden con los de la Segunda Ola Feminista. La “escritura de mujeres” convierte a los personajes literarios femeninos en temas literarios, creando nuevos prototipos femeninos que desdibujan la división tradicional del “bien” frente al “mal” y desarrollan temas literarios que hasta ahora no se habían explorado en profundidad o con sutileza. Como ejemplos de estos temas, Etxebarria cita la relación madre-hija, la amistad y la rivalidad femenina y la relación entre hermanas. A Lucía Etxebarria le interesa el tema de la relación entre la mujer en la literatura. En el capítulo titulado *Con nuestra propia voz: a favor de una literatura de mujeres* de su ensayo *La Eva futura. La letra futura* (Etxebarria, 2000) analiza este problema en varios aspectos que se cuestionan si es posible la existencia de una literatura femenina ante la discriminación de las mujeres por el consolidado canon masculino.

Lucía Etxebarria utiliza la palabra “deconstrucción” aplicada a la masculinidad y la feminidad, como señala Carmen Rodríguez:

Utilizar la palabra ‘deconstrucción’ significa (...) aceptar que no hay biologismo ni papeles indiscutibles para ambos sexos. Con ello demuestra su filiación al feminismo clásico (Rodríguez Pérez, 2012: 67).

Etxebarria reclama que las mujeres deben ser tratadas igual que los hombres, obteniendo así los mismos derechos que ellos. La autora crea, para ello, una historia propia de las mujeres, a través de los prototipos que extrae de la observación de su época.

En su estudio de 2001 sobre *Amor curiosidad, prozac y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), Juan Senís Fernández comenta que, en ese momento, había una preponderancia de personajes femeninos en las novelas de Etxebarria. No hay duda de que esta variedad de relaciones entre los diferentes personajes femeninos le ha permitido a Etxebarria explorar algunos de los temas y personajes femeninos que, según ella, constituyen las principales contribuciones aportadas por la “literatura femenina”. Su trabajo trata los temas de la amistad femenina, la relación entre hermanas, la dificultad de equilibrar el trabajo y la vida familiar, la relación entre madre e hija y la dificultad de escapar de los roles tradicionales, y, algo que parece gustar especialmente a las lectoras, es que las mujeres no están idealizadas y que estos temas son tratados de manera compleja.

Como afirma Senís Fernández, a lo largo de la obra de ficción de Etxebarria:

Parece haber, por tanto, mujeres en crisis por varias razones: por la excesiva carga inhibitoria de unos modelos de conducta que no otorgan a la mujer la libertad que desea, que parecen negarle el desarrollo profesional si elige la familia y viceversa, que la condena a ser una paria (como Beatriz) si no adopta los modelos genéricos vigentes (ya sea homosexuales o heterosexuales), que es víctima de su educación pero que, si se replantea los roles establecidos por ella, tampoco alcanza la felicidad (Fernández, 2001).

Por lo tanto, al tratar una serie de temas que no habían sido explorados con suficiente profundidad por la literatura canónica y al crear una serie de personajes femeninos que no son sujetos literarios, sino objetos, y que representan una multiplicidad de paradojas en lugar de simples buenas o malas, Etxebarria ha contribuido con éxito a la reversión de la “escritura de mujeres”. El hecho de que

*Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) recibiera el Premio Nadal en 1998 indica hasta qué punto la literatura española ha evolucionado desde la Transición, pero también sugiere que Etxebarria se ha beneficiado de esa primera ola de escritura alternativa de mujeres muy definitivamente marginada y “antisistema” (Maurell, 1998). En España, el precedente de una novela en la que la protagonista femenina cuestiona “el patrón patriarcal de una forma de ser ejemplar de la mujer”, fue *Nada* (1945), de Carmen Laforet, ganadora del Premio Nadal. Carmen se convirtió en una parte fundamental en la genealogía formada por escritoras destacadas que lucharon contra las restricciones impuestas por el patriarcado a través de su creación literaria (Almeida, 2003). Y por supuesto, la rebelión femenina está representada en lo que Carmen Martín Gaité llama “la chica rara”, en su ensayo que lleva el mismo título en *Desde la ventana*. En este ensayo, se centra en Andrea, la protagonista de *Nada* (1945), y enumera las formas en que este personaje rompe con los protagonistas tradicionales de las novelas románticas. Centrándose en el cuestionamiento de la chica rara sobre los comportamientos que se esperaban de las mujeres en ese momento, Martín Gaité concluye que después de la publicación de *Nada* (1945), el prototipo de este personaje femenino subversivo se puede encontrar en numerosas novelas de escritoras. Más de una década después, Lélia Almeida también señala que los aspectos más recurrentes de la “escritura de mujeres” contemporánea son el cuestionamiento del comportamiento y las actitudes femeninas hacia los mandatos patriarcales (Almeida, 2003). Por lo tanto, muchos críticos han encontrado que la contribución de Etxebarria a la variedad de prototipos de mujeres es digna de elogio (de Urioste, 2000; Goicoechea, 2003).

Etxebarria apunta primero sus críticas hacia el obstinado modelo patriarcal firmemente arraigado en la sociedad, ya que, a pesar de los obvios logros en el proceso de transformación social, no son muchos los cambios. Vale la pena señalar que, desde el principio, Etxebarria ha sido apoyada por Ana María Matute, quien describió la primera novela suya *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) como sorprendente, bien escrita y recomendable (Villena, 1997). En ese momento, también señaló que la tarea del escritor era protestar y cuestionar. En este sentido, la novela de

Etxebarria es un reclamo que refleja la incomodidad que sienten las mujeres con las cosas que las rodean (*Ibid*). Etxebarria parece estar de acuerdo con la posición de Ana María Matute sobre la misión de los escritores, como lo demuestra su reflexión y declaración al respecto:

La novela actual no es política. El realismo social ha pasado de moda, en un momento en que se admite que Dios ha muerto y con él determinados ideales de posibilidad de cambio global impulsado por unos pocos. Esto no quiere decir que yo no crea en el arte comprometido. Creo en el compromiso del artista, y también creo en el arte como forma de protesta. Pero la novela no puede ser política, aunque cada novela, como expresión del inconsciente de su autor, estará teñida del compromiso político de éste. Porque la política pretende dar respuestas (aunque casi nunca lo consigue) y la novela sólo plantea interrogantes (Etxebarria, 2000: 102).

Nuestra escritora ha mostrado un espíritu crítico, duro y radical desde el comienzo de su carrera, y, llena de protestas de ira e indignación, resuena su voz en el texto. Precisamente por esta característica, sus novelas pueden considerarse como un manifiesto o una protesta. Algunos críticos, incluso, piensan que los prefacios de algunas de sus obras son alegatos de movimientos cívicos y hasta pueden recordar textos de propaganda de ciertos partidos políticos.

Por otro lado, la autora no solo expresa su posición a través de estos metatextos, sino que también proporciona respuestas a las preguntas planteadas en sus trabajos narrativos. Según María Bengoa, las obras literarias de Lucía Etxebarria se encuentran en algún lugar entre la sociología y la escritura de películas: “son el producto de los tiempos, son ágiles, enérgicas y visuales” (Henseler: 2005: 505). Por lo tanto, logró un gran éxito entre los lectores, pero, por supuesto, esto no afectaría a la calidad de su trabajo. Hay innumerables ejemplos de debates iniciados por Lucía Etxebarria sobre la situación de la mujer en la sociedad actual. Del mismo modo, la colección de ensayos *La Eva futura. La letra futura* (2000) ejemplifica lo que ya hemos dicho antes



porque ella continúa usando su tono persistente y persuasivo para llamar la atención de las personas sobre los problemas actuales. Vale la pena mencionar el siguiente extracto:

Nuestras abuelas, nuestras madres, nuestras hermanas mayores, defendieron como nadie la teoría de la igualdad. Asumida ésta, ahora nos toca discutir sobre cómo hablar, cómo trabajar, cómo combatir el sexismo día a día. [...] Ahora nos toca luchar, en la práctica. Y no contra los hombres, sino con los hombres, en pro de un sistema social más justo (Etxebarria, 2000: 37–38).

No hay duda de que, debido a la apertura de su discurso, sus obras literarias pueden llegar a más lectores, no solo en los campos intelectuales y académicos donde generalmente ocurren tales debates. En este sentido, debe recordarse que la autora ha mostrado su intención de iniciar un diálogo a través de sus obras ensayísticas en diferentes ocasiones, porque, como dijo en una entrevista, trata de “abrir el canal de comunicación entre la academia y la cultura popular para crear una conciencia política feminista y promover el activismo humorístico” (Masanet, 2008). En este caso, es conveniente citar a Jill Robbins, que insiste en que Lucía Etxebarria no es solo una autora de novelas best-selling, sino también un fenómeno mediático, una superestrella en la industria del libro y se ha convertido en la portavoz de la contracultura (Robbins, 2011: 57-58). En sus obras, que casi siempre carecen de rigor académico hasta cierto punto, la autora plantea pensar sobre la identidad de las mujeres, la situación de estas en la sociedad actual y la necesidad de poner en práctica los cambios necesarios para que la igualdad de género no sea solo un eslogan vacío.

El hecho es que el nombre de Lucía Etxebarria ha quedado unido al feminismo. Por otra parte, a ella no le importa declararse feminista. En *La Eva futura. La letra futura* (2000) y sus varias narrativas: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), *Nosotras que no somos las demás* (1999), *De todo lo visible y lo invisible: una novela sobre el amor y otras mentiras* (2001), podemos encontrar de forma clara su postura feminista, algo siempre presente pero

tratado desde diferentes ópticas, según la obra. También en una entrevista con *El Diario*, afirma que ha sido feminista toda la vida: “Yo lo he sido toda la vida, desde los 19, y para mí no es como ser de Podemos o ser socialista, para mí era una estrategia de supervivencia” (Zas, 2019).

Aunque la Constitución española defiende los derechos de las mujeres y apoya la plena igualdad entre los sexos, Etxebarria considera que los roles pasivos, determinados socialmente y no biológicamente, tradicionalmente atribuidos a las mujeres todavía bloquean los intentos de lograr la plena igualdad. En el prólogo de su novela *Nosotras que no somos como las demás* (1999), afirma:

Simplemente reivindicamos un orden social más equitativo que redundaría en beneficio de todo el sistema, no sólo en el nuestro propio. No hemos venido a proclamar la lucha de sexos, sino a abrir un debate acerca de la necesidad de replantear la vigencia de unos roles obsoletos sobre lo que en nuestra sociedad se considera masculino y femenino, que lejos de ser producto de una tendencia natural son construcciones sociales destinadas a reforzar la separación artificial entre hombre y mujeres una distancia creada para mantener una estructura de poder desequilibrada e injusta que nos perjudica a la postre a ambos sexos (Etxebarria, 1999: 10).

En su artículo *Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria* (2001), Juan Senís Fernández argumenta que, detrás de las polémicas que rodean la personalidad pública de Etxebarria, se encuentra una plataforma bien organizada y sólida, compuesta de apoyo editorial, redacción en varios medios y premios (Fernández, 2001), desde la cual transmite su propio mensaje. El artículo de Senís Fernández analiza la forma en que las ideas feministas de Etxebarria se insertan en su ficción y en sus ensayos y las divide en dos áreas principales. El primero se refiere a cuestiones de identidad, roles y diferencias sexuales, mientras que el segundo aborda la cuestión de la desigualdad social, económica y profesional.

En sus novelas, advertimos una serie de problemas relacionados con la identidad y la desigualdad sexual, la distribución de roles, la falta de paridad en los altos cargos de mujeres, las dificultades que encuentran en su vida profesional o la limitación del ascenso -el llamado techo de cristal-. La igualdad parece un mero espejismo no solo aplicado al mercado laboral, sino también dentro del mundo literario (el premio Planeta, por ejemplo, no se otorgó a ninguna mujer durante cuarenta años, desde 1956 a 1996). Fermí Boscos resume este fenómeno así:

En el siglo XX, ¿cuántas mujeres son rectoras de universidad? ¿Cuántas dirigen un canal de televisión?, ¿o un banco?, ¿o una multinacional?, ¿o una cadena de radio?, ¿o una compañía de electricidad?, ¿o una simple revista no especializada en temas femeninos? Su respuesta es evidente: “Ninguna” (Boscos, 2001: 33).

La falta de igualdad, la posición de la mujer en la sociedad y la subjetividad femenina son elementos que se incorporan en todas sus obras de manera continua, personalizada e incluso repetitiva. Sus temas, sus modelos de mujer, son constantes, desde su primera obra hasta sus últimas publicaciones. Por ejemplo, temas como la violencia sexual, el incesto, el sexismo, el canon de belleza femenina vinculado con la delgadez, el rol asociado a la mujer del cuidado de los hijos y del marido.

Etxebarria considera que la tendencia a confundir los roles construidos socialmente con los determinados biológicamente es la clave para la recepción de la escritura por parte de las mujeres. Su impulso de redefinir el papel de la mujer en la sociedad está vinculado al de corregir el tratamiento negativo de la escritura por parte de un *status quo* cultural dominado por los hombres y la industria literaria. Etxebarria sostiene que la vida de las mujeres está influenciada por una serie de roles socialmente aceptados que significan que su experiencia de vida será diferente de la de sus contemporáneos masculinos. Como vemos, el concepto de identificación, tanto biológica como socialmente impuesta, es fundamental para la comprensión de la literatura de su obra. Según Etxebarria, la necesidad de reconocimiento es el motor

que impulsa al lector a disfrutar de la ficción, y cree que todos los lectores se acercan a los libros, películas, poemas o canciones con la esperanza de ver nuestras experiencias específicas reflejadas en ellos y de encontrar modelos a partir de los cuales afirman nuestra identidad (Rodríguez Pérez, 2011: 18-19).

Como hablamos previamente, Etxebarria nunca esconde su inclinación por la escritura sobre y para mujeres. También aclaró en una entrevista en “Qué leer” que le gusta especialmente escribir artículos sobre chicas jóvenes y los problemas a los que se enfrentan, pues este es su campo familiar, en el que el abuso de drogas y las enfermedades psicológicas es una realidad indudable en la sociedad contemporánea (Vidal, 1998: 45). Hasta cierto punto, las voces femeninas en sus obras constituyen, al mismo tiempo, participación y resistencia en la industria de la literatura española. Estos sonidos son tanto chispas como obstáculos en la máquina editorial. El tema de la locura femenina no es ajeno a la literatura, porque la psique trastornada como tema nos recuerda de inmediato a las novelas románticas y góticas del siglo XIX.

Como Bertha Mason en *Jane Eyre*, la protagonista “Yo” en *Surfacer*, Esther Greenwood, en *The Bell Jar*, es crucial la condición de las mujeres que son inestables o sufren angustia mental. Aunque el tema es manejado por escritoras, la gran mayoría lo representan de forma negativa. En la gran mayoría de las narrativas, incluso las escritas por mujeres, las mujeres locas y deprimidas son encarceladas, silenciadas o encerradas en el ático y generalmente terminan con el suicidio. En Etxebarria, el tema del estado inestable de las mujeres es inquietante gracias a los abundantes detalles psicológicos y fisiológicos que rara vez aparecen en la literatura tradicional. De hecho, en los textos del siglo XIX, la visión patriarcal de la psicología femenina implicaba la simplificación y estereotipación de la condición femenina, mal entendida y mal manejada.

No hay duda de que la representación opresiva de las mujeres es característica de la Segunda Ola Feminista, que ha intentado buscar nuevas formas de explicar la locura femenina. Algunas feministas teóricas, como Gilbert y Gubar (1998), vieron un camino drástico y rebelde en el discurso de la locura. Marta Caminero Santangelo se opuso a la posición de algunas críticas feministas, rechazando las lecturas que

equiparan la locura con el poder del caos y la subversión (Caminero-Santangelo, 1998: 4). Cree que el discurso de la locura tan corriente en las novelas del siglo XIX no significa caos, sino que sirve para estabilizar el sistema jerárquico y organizado de la sociedad de forma tradicional. Para continuar con esta línea de pensamiento, Alison Maginn sugiere otra interpretación de las voces femeninas en obras de Etxebarria, dice que sus obras “prestan atención a ciertas estrategias narrativas desestabilizantes, y especialmente a lo que podríamos llamar el “deseo de conocerse” de los personajes femeninos. De hecho, una de las claves para leer la resistencia y la potencialidad del sujeto-agente en esta novela radica en la relación que se establece entre la narradora principal y el/la lector/a” (Maginn, 2014: 137).

Es verdad que a veces existe un desafío al enfrentarse a las novelas de Etxebarria para los lectores novatos de literatura femenina incluso para los más expertos, porque además de enfocarse en las mujeres, sus novelas se burlan e insultan a los hombres al mismo tiempo que los elevan al objeto principal del deseo de las protagonistas femeninas. Se suele determinar el tono y la perspectiva al comienzo de las novelas. Sus narradoras se analizan a sí mismas. Esta disposición a analizarse consiste en la clave para leer sus obras. Cuando hace una comparación del “ambiente humano degradado” de la narrativa de escritores jóvenes españoles (en particular la de Mañas, Loriga y Etxebarria) con la anti-utópica de escritores como Orwell y Burgess, Maginn señala que este es el elemento que Ignacio Echevarría y sus seguidores ignoran cuando la critican fuertemente (Maginn, 2014: 139). Enkvist cree que los personajes de los escritores jóvenes no tienen vida interna, ni memoria, ilusión, planes de futuro o sentimientos (Enkvist, 2004). En lo que respecta a la novela de Etxebarria, esta definición es incorrecta porque ignoran la gran introspección inversa de la voz narrativa de los personajes femeninos (Maginn, 2014: 139).

En las novelas de Etxebarria, los personajes femeninos analizan ellas mismas la soledad, la melancolía, la toxicomanía, el alcoholismo y la equivocación común en las novelas góticas y románticas del siglo XIX. En consecuencia, no importa cuántos problemas tengan estos personajes femeninos, sus voces no han sido silenciadas en el texto. Aun más, a diferencia de las narradoras en los textos del siglo XIX, las

narradoras principales no se mantienen lejos de sus crisis, reconociendo su poder de exponer y representar su propia situación.

El trabajo de Etxebarria cuestiona y refuta la narrativa tradicional del modernismo, desde un claro punto de vista feminista y posmodernista. La autoridad de estos sujetos femeninos se obtiene mediante la búsqueda del autoconocimiento, lo que genera indagaciones sobre la construcción de la identidad femenina. Debe enfatizarse que, además de perseguir objetivos estéticos en sus obras literarias, ella también considera su narración como otro método valioso para difundir su posición y sus opiniones, y al mismo tiempo, también es un espacio apropiado para empezar debates y proponer preguntas que requieren inmediatamente respuestas.

Las novelas de Lucía Etxebarria explorarán la construcción narrativa de las mujeres españolas a finales del siglo XX y en el siglo XXI. Sin duda, nos brindan figuras novedosas y emocionantes de la subjetividad femenina en la España contemporánea, que se ha desarrollado bajo los signos de la posmodernidad. Esta gama abarca desde la mujer más insegura, más caótica y más alienada del mundo fantástico hasta la mujer más fuerte, la mujer más resistente, hasta las alcohólicas, drogadictas y anoréxicas de la llamada “Generación X”.

Por lo tanto, el trabajo de Etxebarria tiene como objetivo descubrir nuevas restricciones en los conceptos básicos y redefinir aquellos problemas que ya no se aceptan en la mente de la gente. Al mismo tiempo, también hace que todos comiencen a preguntarse si realmente creen en las regulaciones normativas o, simplemente, los siguen por costumbre, porque les han sido imbuidos.

Finalmente, la autora recuerda reiteradamente a todos que deben darse cuenta de la urgencia de ser capaces de defender sus ideas para que puedan oponerse si es necesario. En este sentido, ella señala que lo que le interesa describir es la capacidad de una persona de superar sus condiciones educativas y ambientales e imponer su identidad sobre los comportamientos aprendidos (Etxebarria, 2000: 40).

A juicio de Lydia Masanet: “La función de la literatura en Etxebarria parece querer convertirse en una herramienta que regule la puesta en práctica cotidiana de la igualdad o denuncie la falta de ella, en un afán de desarticular nuevas prácticas, y

manifestaciones misogénicas” (Masanet, 2008). En el prólogo de la colección de cuentos *Páginas amarillas*, en la que Etxebarria contribuyó con un relato, Sabas Martín, que esboza una introducción para cada escritor, comentó sobre Etxebarria lo siguiente:

Con un lenguaje intenso que oscila entre el descaro y el desgarró, Lucía Etxebarria muestra su capacidad tanto para la construcción de escenas como para deslizarse por terrenos eróticos (Martín, 1997: 21).

Habiendo visto lo que los estudiosos consideran las virtudes y los defectos de Lucía Etxebarria, ahora pasamos a analizar los estudios críticos realizados sobre ella en el contexto de la comparación y cotejo con otras escritoras. Muchos estudios se basan en la comparación con otras autoras de su misma generación o anteriores. Una de ellas es Almudena Grandes: en el estudio *La narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarria: transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática* (2008), Elena García Torres examina las obras y las carreras literarias de ambas escritoras con el objetivo de revelar temas relacionados con la situación de las mujeres y escritoras en España durante las últimas dos décadas. A pesar de las diferencias, un factor común es la pluralidad de visiones. Ambas proponen paradigmas transgresivos de identidad que permiten un desplazamiento de la alteridad invariable de la mujer asignada por los sistemas androcéntricos, sin que a su vez asuma la posición dominante ocupada por los hombres. Por el contrario, Elena argumenta que Grandes y Etxebarria exigen que la diversidad funcione como el marco operativo, mostrando así su firme compromiso con la descentralización de paradigmas a través del constante cuestionamiento e incorporación de sus márgenes. Esta reivindicación de la descentralización se abordará desde una perspectiva axiológica y sociológica. Un análisis de sus obras revelará cómo los valores inscritos en sus universos literarios destacan la fragilidad ambigua de las construcciones de identidad y género. Por lo tanto, las proyecciones de subjetividades en las obras de Etxebarria, las formas en que Grandes trata el cuerpo y la mirada femenina, y las representaciones

de la diada madre-hija proporcionadas por ambas autoras cuestionan desde diferentes perspectivas las estructuras, categorías e ideologías relacionadas con el género y la sexualidad, heredadas del régimen de Franco.

Al mismo tiempo, una reflexión sociológica sobre las diferentes estrategias implementadas por Grandes y Etxebarria para desarrollar sus carreras literarias arroja luz sobre el entrelazamiento progresivo del mercado y la producción cultural dentro de la escena literaria española en los últimos veinte años. Sin lugar a dudas, las fuerzas del mercado han privilegiado una visibilidad casi indispensable al imponerla a través de vías susceptibles de complicar el desafío al que se enfrentan las escritoras para insertarse en un mundo literario controlado principalmente por hombres. En tales circunstancias, la suposición abierta de visibilidad por parte de Grandes y Etxebarria emerge como una espada de doble filo: por un lado, se incrementa la incorporación simbólica de escritoras en el ámbito literario; por otro lado, el proceso de cuestionamiento y resistencia a los paradigmas androcéntricos efectuados por ambas autoras se vuelve vulnerable.

Lauren Jennifer Applegate (2013) evalúa la inscripción del deseo femenino en el contexto de la literatura escrita en español a lo largo del siglo XX en las obras de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Carmen Laforet, Carmen Ollé y Lucía Etxebarria. Al considerar a estas cinco autoras, presta atención a las publicaciones en español que deben entenderse en el campo del hispanismo y en los estudios de género o feministas. Ella argumenta que, a pesar de sus muchas diferencias, todas las autoras comparten enfoques que traspasan los límites del discurso heteronormativo con respecto a la definición, expresión y comprensión del deseo femenino. Utiliza un marco teórico que traza el desarrollo de las teorías del deseo femenino de pensadoras feministas como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Monique Wittig, Adrienne Rich, Judith Butler, Candace West, Don Zimmerman y Sarah Fenstermaker, e incluye una discusión sobre postfeminismo en el contexto de finales del siglo XX, al considerar las teorías de Angela McRobbie en lo que respecta a Lucía Etxebarria. Desarrolla un concepto de lo que define como la “citación errónea” del género normativo y el deseo en la literatura y la forma en que, al citar erróneamente estas normas, estas obras



crean un espacio de agencia para la expresión de deseos y géneros alternativos. Este estudio, en parte, sigue los cambios con respecto al sujeto deseante femenino que se produjeron a lo largo del siglo XX en el contexto de la literatura escrita en español; transformaciones que fueron adelantadas por estas cinco autoras innovadoras.

Ruby Ramírez, en su estudio *Explorando temas de feminismo en las obras literarias de Lucía Etxebarria* (2008), sostiene que la escritura de Etxebarria ofrece modelos alternativos de vida para las mujeres acordes con sus propias aspiraciones y deseos (Ramírez, 2008: 1). Asimismo, hace una comparación entre la autora española y la escritora americana Ana Castillo para “poner de manifiesto la universalidad del feminismo” (Ramírez, 2008: 36).

Como califica Alicia Castillo Villanueva, Lucía Etxebarria es una escritora con compromiso feminista, ya que “pone de manifiesto en sus obras problemas vinculados tanto con la igualdad de derechos y obligaciones de las mujeres y los hombres, como también aquellos asociados a la identidad y la diferencia sexual” (Villanueva, 2015: 21).

Lucía Etxebarria utiliza los personajes de sus novelas para ilustrar las implicaciones de género del sexismo en nuestra sociedad. Logra esto al reconocer las desigualdades, criticar los roles rígidos de género y abogar por el feminismo como modelo para el empoderamiento de las mujeres. Al igual que Etxebarria, la descripción que hace Castillo de personajes femeninos proporciona una crítica feminista de las rígidas construcciones de género. Según Ruby Ramírez, aunque Lucía Etxebarria se basa en técnicas de postfeminismo y Ana Castillo en Xicanisma, ambas autoras usan sus personajes como instrumentos para educar y promover las cualidades feministas en las mujeres con el fin de crear relaciones más equitativas y justas entre todos los seres humanos.

Kristin Amber Kiely (2008) estudia a Lucía Etxebarria y Rosa Montero desde la perspectiva de estrategias subjetivas femeninas en la España franquista. Ella aborda el estudio con el entendimiento de que la sociedad española, desde la muerte de Franco, todavía está cambiando, y su gente todavía estaba aceptando este nuevo orden. La literatura ha reflejado este cambio y el deseo de la gente de encontrar su lugar y

encontrar autonomía dentro de esta nueva sociedad. Rosa Montero y Lucía Etxebarria son dos escritoras que presentan protagonistas femeninas que también intentan estos cambios. Ambas son autoras reconocidas en España y ofrecen dos estrategias subjetivas muy diferentes como una especie de postura ética a adoptar por sus lectores. Para demostrar estas estrategias que emplean ambas escritoras, se utiliza un enfoque psicoanalítico, y más específicamente lacaniano, para leer, comprender y analizar sus textos. Luego pasa a la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria, y explica la estrategia subjetiva que Lucía emplea. Las tres hermanas Gaena se transforman en un sujeto perverso compuesto que sería la verdadera protagonista de esta novela. También están luchando por aceptar el deseo y el Otro en la España post-franquista, como la protagonista de Montero, pero lo están haciendo con una estrategia subjetiva que, superficialmente, parece ser un fracaso. Sin embargo, al comprender el psicoanálisis lacaniano y comprender el final de la novela, la estrategia perversa compuesta es claramente una estrategia exitosa para las hermanas Gaena. Ella concluye el proyecto comparando y contrastando las estrategias y su éxito, tal como lo presentan Montero y Etxebarria, y explica la necesidad de más estudio de las estrategias subjetivas femeninas en la literatura española postfranquista.

*Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) es tan famosa que se ha convertido en el objetivo de muchos investigadores. Sin embargo, existen diferentes ángulos de enfoque y análisis. Cuando examina esta novela, Catherine Bourland Ross analiza el uso innovador de Etxebarria del lenguaje franco, vulgar, cotidiano, sensual y reflexivo, con muchos detalles y descripciones de las intimidades por medio de la narración de la primera persona, las referencias a las drogas y la música y sus discusiones directas sobre la sexualidad. A través del cuestionamiento que Etxebarria hace de muchas instituciones aceptadas como el matrimonio, la heterosexualidad y las corporaciones multinacionales, expresa las opiniones de su generación (Ross, 2004).

Junto con otras tres novelas escritas por Rosa Montero, Esther Tusquets y Almudena Grandes, Catherine Bourland examina estas cuatro novelas que describen el tratamiento de la mujer profesional y la manera en que ella enfrenta varios problemas de la mujer, como la desigualdad en el lugar de trabajo, la sexualidad, la

crianza de los hijos y las influencias sociales. Ella ilustra cómo cada una de estas novelas, mientras muestra un fragmento de la vida de las mujeres españolas, refleja los cambios más amplios que están teniendo lugar en España. En sus lecturas de estas novelas, presenta nuevas ideas sobre los temas de la representación de las mujeres en el trabajo y la sexualidad de las mujeres, que hasta ahora han escapado a la atención crítica. También examina las formas cambiantes de discurso dentro de estos textos en la trayectoria de la literatura española del siglo XX.

Vanessa Vitorino Ceia comenta que este libro demuestra cómo la autora afirma, cuestiona y desacredita las nociones binarias que históricamente están asociadas con el género (Ceia, 2006: 4). Un enfoque crítico de los papeles sociales tradicionalmente categorizados como masculinos y femeninos y los conceptos literales y simbólicos de homo, hetero y bisexualidad, todos ellos personificados por las diversas protagonistas de la obra, revela el fundamento defectuoso sobre el que se construyen y perpetúan las dicotomías culturales, sexuales e incluso biológicas del hombre y la mujer. Estos ideales arbitrarios son construcciones patriarcales que intrínsecamente marginan, ocultan e, incluso, erradican las innumerables combinaciones de género inclasificables que se pueden encontrar a lo largo del espectro sexual. Según sostiene Ceia, “Etxebarria utiliza sus obras como arma social para luchar contra los mitos tradicionales de la mujer y darles voz a las entidades entregeneradas que han sido históricamente silenciadas por el poder omnipresente de la hegemonía clásica española” (Ceia, 2006: 4). Subraya, además, el hecho de que Etxebarria escribe para todos:

La autora presenta sus críticas de la sociedad y la cultura contemporánea de una forma sencilla y entretenida, de una forma que cualquier mujer pueda leer y comprender (Ceia, 2006: 11).

Ceia usa las palabras de Sherrie Inness en *Tough Girls: Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture* para refutar la cuestión de que el trabajo de nuestra autora no tiene valor literario: “Popular sources are invaluable when exploring

the changing of women in our society. Popular culture does not simply reflect women's lives; it helps to create them and so demands critical scrutiny" (Giles, 1999: 6). Ceia está en contra de una noción reduccionista de la literatura que ignore otros elementos y significados, puesto que es un signo de ignorancia y negligencia social y cultural. Según la crítica literaria, los libros de Lucía Etxebarria están intrínsecamente relacionados con nuestra cultura, independientemente de si son obras literarias o no. La literatura está relacionada con la vida, pero también hay que tener en cuenta que pertenece a la cultura de masas al igual que la propia autora (Ceia, 2006: 13).

Ceia también resume la clave del éxito de Lucía Etxebarria, que, primero, se refleja en sus obras; segundo, hay lectores y lectoras que se identifican con ella y con sus obras literarias.

Mediante su narrativa, Etxebarria descubre a sus lectores que los conceptos asociados con el género sexual no representan a los entre géneros, que terminan en un corpus de sin nombres. La tradición occidental no le proporciona ningún espacio de identidad. Este tema ha sido discutido por varios teóricos como Lacan, Butler, y Etxebarria sigue explorándolo en sus novelas, fijando su atención en la dificultad de las mujeres dentro de la estructura social patriarcal. En el estudio de Ceia, se analiza cómo Etxebarria describe los personajes femeninos perdidos, incapaces de identificarse con ninguna clasificación determinada, que no logran colocación en su entorno cultural, social y sexual.

Ceia no es la única que presta atención a la identidad de mujeres en las obras de Lucía Etxebarria. En *Crises and constructions of identity in the contemporary Spanish novel: Juan José Millás, Soledad Puértolas, Lucía Etxebarria and Lola Beccaria* (2004), Tara Sheridan examina el tema de la crisis de identidad en la novela española contemporánea. El cuarto capítulo estudia *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria, poniendo especial énfasis en el contraste entre la formación de la identidad femenina en las esferas pública y privada. La crisis de identidad que surge de la adhesión a los estereotipos tradicionalmente atribuidos a las mujeres se examina en relación con los conceptos de *habitus*, violencia simbólica y amor fatídico. También se exploran relatos deterministas de identidad y la posibilidad de elección

personal dentro de un contexto urbano español no tan tóxico. María Nieves de Abajo Bajo, en su artículo *El ámbito de lo privado: Crisis y transformación en las protagonistas femeninas en “Nubosidad variable” (Carmen Martín Gaité), “Amor, curiosidad, prozac y dudas” (Lucía Etxebarria) y “Atlas de geografía humana” (Almudena Grandes)* (de Abajo Bajo, 2007), argumenta que la mirada de las autoras sobre sus protagonistas es de lucha interna y búsqueda de identidad en la democracia emergente. Entonces, plantea una pregunta: ¿Cómo concilia una mujer las demandas de valores éticos y políticos renovados con un anhelo de amor y pasión a nivel personal en un mundo nuevo donde sus roles están cambiando tan rápidamente? En respuesta a esta cuestión, realizó una serie de estudios. Ella explora las razones subyacentes del desencanto de los personajes en sus vidas personales, así como las crisis que los llevan a un punto de inflexión. Además, considera cómo crisis similares pueden estar afectando a las mujeres en la España actual y, en general, cómo estas crisis se reflejan en los textos de ficción de las escritoras de hoy.

Para concluir, Lucía Etxebarria es una escritora feminista, insiste en que los hombres cuentan lo que ven, y las mujeres lo que sienten. Hay que mencionar también que muchos fragmentos están basados en su propia experiencia, lo que permite a las lectoras reconocerse a sí mismas y confirmar sus identidades. Etxebarria afirma que la literatura femenina ha superado los tres prototipos de mujeres creados por la literatura masculina: la mujer abandonada, la mujer rechazada y la mujer diabólica. La nueva imagen de mujer que quiere mostrarnos Lucía Etxebarria es tan normal como cualquier mujer que podamos encontrar en la vida diaria, ni guapa, ni dulce, ni tierna, tampoco como las diosas de los mitos griegos o romanos. La intención de Etxebarria es romper la ley que dicta que solo las mujeres guapas pueden ser las protagonistas de una obra literaria.

No nos resulta difícil concluir que, si bien existen muchos estudios previos sobre nuestra autora, hay una falta de investigación exhaustiva sobre específicos temas femeninos en sus obras, como, por ejemplo, el tema de la relación madre-hija. Los vínculos entre las madres e hijas se asientan en la base de una relación cultural, el vínculo madre-hija juega un papel fundamental en la construcción del sujeto femenino.

Tal relación se ve afectada por la convulsa historia de España en el siglo XX y por los cambios, para bien o para mal, vividos por las mujeres desde la Segunda República (1931-1936) hasta la actualidad. En el caso específico enfocado en la relación madre-hija en las obras de Lucía Etxebarria, lo hemos encontrado en *La descripción de la relación madre-hija en Beatriz y los cuerpos celestes y Un milagro en equilibrio de Lucía Etxebarria* (2011), de A.J.E. Van den Boom, que, en sus menos de veinte páginas de trabajo final de bachillerato, presentó respectiva y brevemente la trama y describió unas escenas entre las madres e hijas en estos dos libros. Haciendo una breve comparación entre ambas obras llegó a la conclusión de que la relación madre-hija es muy mala. Su tema es muy nuevo, interesante y digno de estudio, pero se centra en la descripción de la relación madre-hija y carece de análisis y sustento teórico.

No cabe duda de que María de la Cinta Ramblado Minero es una escritora conocida que se ha dedicado a estudiar la relación entre madre e hija en la literatura española contemporánea. En su artículo *Conflictos Generacionales: La relación madre-hija en Un calor tan cercano de Maruja Torres y Beatriz y los cuerpos celestes de Lucía Etxebarria* (2003), se analizan dos obras de Maruja Torres y Lucía Etxebarria, realizando un tratamiento en detalle de la relación entre madre e hija. Este análisis mostró que esta llamada relación personal está claramente influenciada por la convulsa historia de España en el siglo XX y los cambios que experimentan las mujeres en este espacio político. Se centró en analizar las similitudes y diferencias en el manejo de la relación madre-hija entre las protagonistas Manuela y Beatriz de las dos obras, llegando a la siguiente conclusión: las dos protagonistas viven en familias disfuncionales y buscan un refugio fuera de casa; hecho que provoca que interactúen con otros personajes quienes ejercerán una influencia incluso mayor que sus madres. Sin embargo, *Un calor tan cercano* (1997) se caracteriza por la necesidad de absorber o integrar la memoria colectiva, mientras que *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) muestra claramente alienación, individualismo. Estos dos libros son de gran valor para aportar experiencias noveladas, pero, al mismo tiempo, también son cruciales para estudiar la condición de las mujeres españolas.

Estas novelas contribuyen a la representación literaria de la experiencia femenina dentro de su diversidad, quedando, así, como textos útiles para las generaciones de mujeres presentes y futuras que deseen indagar en la experiencia de mujeres abnegadas como Mercedes, pasivas como Herminia y rebeldes como Beatriz; mujeres todas ellas representativas de nuestra experiencia reciente.

Como hemos visto, María de la Cinta Ramblado Minero se enfoca en la figura de madre pasiva y abnegada. En el trabajo de Magda Potok, se centra en revelar cómo Lucía Etxebarria arremete contra el estereotipo abrumador y limitador de la madre abnegada en dos publicaciones suyas: *Un milagro en equilibrio* (2004) y un ensayo sobre la educación para los niños y adolescentes: *El club de las malas madres* (2009) y cómo continúa la misión de eliminar el discurso ético y político que hace que las mujeres sientan ansiedad y confusión en el proceso de ser madres. También cómo logra disimular la figura ilusoria de la madre perfecta a través de la imagen subversiva de “mala madre” y una irónica estigmatización.

Ana Corbalán, en su artículo *Reivindicación de la maternidad en la narrativa contemporánea: ambivalencias en Tiempo de espera de Carmen Riera y un Milagro en equilibrio de Lucía Etxebarria* (2008), también argumentó que, si bien los cambios políticos, económicos y culturales se produjeron tras la muerte de Franco, hace falta señalar que España es actualmente un país donde la estructura social sigue estrechamente ligada a las instituciones más tradicionales, como la familia y la iglesia. Históricamente, ha habido importantes influencias de los preceptos establecidos durante la dictadura para aumentar la tasa de natalidad y la sumisión de las mujeres. Además, con el desarrollo del patriarcado, se ha suprimido el potencial de la mujer. Por tanto, la resonancia de los antiguos valores morales y las fuerzas institucionales que restringen a la mujer por razones justificadas basadas en ideales maternos dificulta establecer la posibilidad de establecer y aceptar un discurso alternativo. Por ello, Ana Corbalán analizó que el papel materno idealizado en el contexto español durante la dictadura sigue repitiéndose y reivindicando en las narrativas contemporáneas. A través de estas páginas, analiza cómo *Tiempo de Esperanza*, publicado por Carme Riera en 1998, y *El milagro del equilibrio*, escrito por Lucía

Etxebarria en 2004, remodelaron y fortalecieron el mito de la maternidad como un estado femenino natural. Su investigación apunta a la enorme incertidumbre al abordar el tema de la maternidad. Las contradicciones inherentes a la reivindicación de la maternidad resaltan la dificultad de sacrificar el papel de las madres tradicionales. Según sus observaciones, tanto *Tiempo de espera* (1998) como *Un Milagro en equilibrio* (2004) son textos que celebran la función social idealizada de las madres, en los que se declara que la función materna es un evento de mayor satisfacción y liberación de las mujeres. Por tanto, en este trabajo se demuestra que tanto Etxebarria como Riera intentan equilibrar la tensión entre la maternidad como institución y como experiencia, y ambas novelas señalan que, aunque las mujeres todavía están restringidas por el patriarcado, la maternidad puede proporcionar a las mujeres un espacio poderoso de resistencia.

Ana Padilla Mangas se enfoca en la maternidad en *Un Milagro en equilibrio* (2004), señalando que el tema de maternidad, el embarazo y sus síntomas, los cambios físicos en la mujer, el parto, el nuevo ser, la lactancia, la capacidad de la mujer para adaptarse a una nueva situación y los efectos emocionales y psíquicos que todo ello produce en las mujeres son apenas tratados en la Literatura. Lucía Etxebarria usa la memoria y el recuerdo como una técnica para crear una historia a través de la cual cuenta cómo la maternidad influye en la protagonista al mirar el mundo real (presente o pasado). Mangas considera que esta obra está escrita desde un profundo sentimiento del ser mujer y pone un acento femenino en el carácter biográfico (Mangas, 2011).

Sobre el tema del cuerpo en las obras de Lucía Etxebarria, Verónica Tienza-Sánchez, en su artículo *Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi* (2012), sostiene que la sociedad capacita a las mujeres para que repriman sus deseos y la familia las insta a seguir los ideales de las mujeres como madres y esposas y copiar el ejemplo del franquismo. Ambas partes inciden en la formación de la subjetividad del protagonista y tienen un impacto negativo, y ellas deben experimentar un tremendo desarrollo para abandonar los aprendizajes sociales a lo



largo de su vida. Para conformar nuevos modelos de subjetividad que impacten en los lectores, las tres escritoras empoderaron los cuerpos de las mujeres y crearon imágenes femeninas positivas. Ella hizo una comparación de los cuerpos femeninos empoderados en sus obras, señalando que las protagonistas de Chacón se retratan como un papel autorizado solo para las mujeres, en otras palabras, esposa y madre. Son de mediana edad y ancianas, lo que demuestra que se han dejado persuadir por la normativa vigente durante mucho tiempo. Por lo tanto, son más vulnerables.

Las de Etxebarria y de El Hachmi también han sido sermoneadas desde muy pequeñas, pero a diferencia de las primeras, tomaron conciencia del mecanismo opresivo de la adolescencia. En el caso del personaje principal de Lucía Etxebarria, Beatriz, analiza Verónica que el poder proviene de sus materias orgánicas, su cuerpo transgrede la definición de sexo y género. Lo usa para su propio placer y para independizarse del resto del mundo. El poder que se le otorga proviene de su cuerpo y el empoderamiento se centra en la diferenciación sexual.

María José Porro Herrera expone que el cuerpo de la mujer es como materia literaria mediante un análisis de *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets y *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) de Lucía Etxebarria. Argumenta que una de las victorias del feminismo es superar el ocultamiento del cuerpo femenino, sacarlo de su condición de símbolo gobernado por el poder masculino y reivindicar su poder a través de un lenguaje transgresor. Esther Tusquets y Lucía Etxebarria han respondido a este reto con sus novelas (Herrera, 2011).

Alicia Castillo Villanueva se ha dado cuenta de que la inscripción del espacio de escritura de la subjetividad en el cuerpo hace posible especular sobre la posibilidad de que exista un corpus textual suficientemente amplio que indique el surgimiento de una tendencia literaria que cuestione las categorías de sexo y género establecidas en la sociedad a través de cuerpos subjetivos. *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) explora un sistema de género como estructura social y cultural que se materializa en los cuerpos de las mujeres obstaculizando la construcción de la subjetividad femenina. La novela subvierte los discursos del cuerpo y lo limita negando la posibilidad de su existencia y su autorrealización.

Siguiendo la investigación de Alicia, en una línea similar, Eduardo Barros-Grela y María Bobadilla-Pérez, en su artículo *Espacios del cuerpo femenino en la narrativa contemporánea escrita por mujeres: los casos de Lucía Etxebarria y Paula Izquierdo*, estudian el espacio del cuerpo de las mujeres en las obras de Lucía Etxebarria y Paula Izquierdo. Sostiene que el espacio es signo de la desintegración de la identidad de estas escritoras y que ha jugado un papel importante en la construcción de diferentes subjetividades de la mujer española contemporánea. Las dos escritoras no toman el cuerpo como un factor aislado, sino una parte de nuevos espacios creados por el cambio de la ontología femenina que conducirá a una desvinculación de identificación del cuerpo con un espacio determinado.

Los casos de Lucía Etxebarria y Paula Izquierdo toman posiciones distintas en su tratamiento del cuerpo femenino, pero presentan discusiones similares sobre las contradicciones de la escritura femenina actual. Sus obras son sobre la existencia y la ubicación de esa espacialidad propia y alternativa e investigan la fragmentación de la subjetividad de las mujeres y su relación con los espacios donde residen. Lucía Etxebarria, en su novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), cuestiona la situación espacial de las letras españolas (Henseler, 2004: 696) sobre la base de la representación de la masculinidad, abre posibilidades de restaurar la subjetividad desde múltiples espacios y recupera la capacidad performativa de la identificación de las mujeres.

De lo anterior podemos ver que, si bien los temas de madre-hija y del cuerpo están involucrados, la mayoría son comparaciones con otras escritoras u obras. Por ello, nuestra tesis se concentra en analizar la relación madre-hija y los diferentes tipos de cuerpos femeninos solamente en las obras de Etxebarria; escogiendo para nuestro estudio las tres novelas que mejor reflejan estos dos temas de entre sus numerosas obras para poder realizar una investigación más sistemática y concreta al respecto.

Sobre el tema de la relación madre-hija, dividimos a las madres de los tres libros en diferentes tipos, clasificando las similitudes y diferencias entre ellas. También se analizarán los cambios en la relación entre madre e hija en el proceso del continuo desarrollo y evolución del feminismo moderno desde la perspectiva de la historia y la

sociedad. En torno al tema del cuerpo femenino, analizaremos dos tipos principales de cuerpos: cuerpo disciplinado e indisciplinado.

Tras las premisas presentadas en este apartado, podemos sostener que el estudio que nos proponemos realizar resulta novedoso, oportuno y necesario, constituyendo también una novedad en cuanto al tema elegido.

## **CAPÍTULO I: LAS OBRAS DE LUCÍA ETXEBARRIA EN EL CONTEXTO DE LA ESCRITURA HECHA POR MUJERES EN LOS AÑOS 90**

## **1.1 La sociedad española en los años 90**

A la hora de buscar una nueva identidad en la sociedad española tras la muerte de Franco (1975), España siguió a otras naciones europeas o americanas, como Estados Unidos, que representaban el modelo de sociedad democrática que el país no tenía. Tras vivir la era de la dictadura franquista, la sociedad española experimentó un progresivo proceso de desarrollo económico, acompañado de cierto grado de apertura al mundo exterior. Un factor decisivo en esta apertura es la migración de trabajadores españoles a países europeos en busca de mejores condiciones de vida y de trabajo. Como señala Ángel Sanz: “comienza un periodo de desarrollo económico y cambios sociales con la emigración a Europa, el turismo, el aumento de inversiones extranjeras, la progresiva industrialización del país, el traslado masivo de población rural a las ciudades” (Sanz, 2001: 13). El país esperaba dejar de lado el manipulador eslogan

publicitario durante el franquismo, “España es diferente” y también alcanzar el nivel de desarrollo de otros países europeos, lo cual representaba mayoritariamente el deseo de una buena parte de la población de que España accediera a la Unión Europea. Impulsados por un desarrollo económico ya esbozado en los dos últimos lustros de la dictadura y por las expectativas de progresos de todo tipo que la nueva situación política significaba, van a producirse profundos cambios sociales: buenos y malos, entre estos últimos el aumento de la población urbana, el paro, la delincuencia y los problemas de drogas constituían la nueva sociedad española. Un tiempo en que la enorme influencia y poder de la iglesia parecía, haber disminuido gradualmente.

En 1978, la Constitución española aprobó una cláusula para defender la igualdad jurídica de la mujer, legalizó la anticoncepción y despenalizó el adulterio femenino. Tres años después, en 1981, se legalizó el divorcio, que es una victoria de profundo significado en la historia de la liberación de la mujer. Posteriormente en 1985 se legalizó el aborto en caso de que la madre o el feto estuvieran en peligro o en el caso de violación. El fin de la dictadura de Franco y las garantías de estas leyes allanaron el camino para que las mujeres españolas se liberaran de los grilletes sociales que las oprimían.

Posteriormente, las décadas de 1980 y 1990 fueron consideradas como una especie de capitalismo de consumo, representativas de la posmodernidad. En este caso, la producción fue reemplazada por el consumo y se mezclaron varios valores (Amando, 1992: 228) con un capitalismo postindustrial, cuyos mayores logros en España fueron los dos grandes eventos de 1992: la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona. Debido al desarrollo de la tecnología nueva basada en el sistema mundial, el acceso instantáneo a los medios de comunicación y el colapso del capitalismo clásico, la búsqueda de la identidad sociocultural española superó los modelos europeos. El resultado de esta transnacionalización es un producto cultural que, a diferencia del arte de vanguardia modernista, tiende a ser selectivo, incierto, dispersivo, subvirtiendo las convenciones autoritarias y reformulando las normas. Paulatinamente, se ha ido desarrollando una tendencia de homogeneización en la sociedad española similar a la de otras sociedades del entorno europeo,

principalmente debido a la difusión del mismo tipo de información a través de métodos de comunicación similares.

Amando de Miguel sostiene que la cultura española de los años noventa es la llamada cultura de consumo, que se basa en la industria de la cultura y en los medios de comunicación y en la publicidad (Amando: 1992, 231). En otras palabras, una cultura ha evolucionado de una definición estrecha de elitismo a una cultura comercial de masas que integra el progreso tecnológico: cine, moda, música popular, video, televisión. Esto es inimaginable para la generación más adulta, pero son estos vertiginosos cambios los que han tenido un impacto importante en todos los aspectos de la sociedad española, incluida la narrativa de este período. Señala José Félix Tezanos en su artículo *Cambio social y modernización en la España actual* (1984): “Refiriéndonos más inmediatamente al caso concreto de España, resulta indudable que el tema del cambio social tiene actualmente una enorme importancia, tanto sociológica como política” (Tezanos, 1984: 20). A continuación, analizamos los cambios que experimentó la sociedad española en la década de los 90, y qué impacto tuvieron estos cambios en la narrativa de esa época.

### **1.1.1 Cambios sociales**

Desde finales de los 80 hasta mediados de los 90, hubo un nuevo período de expansión que restableció la tasa de crecimiento a un nivel similar al de los años sesenta<sup>7</sup>. Por un lado, la caída del dólar estadounidense jugó un papel importante en la lucha contra la inflación, y, desde 1986, España se incorporó a la Unión Europea. El proceso de integración aportó vitalidad a la economía española y tuvo un impacto positivo en el desarrollo económico. A juzgar por la trayectoria histórica de los ratios del crecimiento económico, la participación de la economía española en la Unión Monetaria Europea es un gran logro. Hasta entonces, se había completado el sistema estable necesario para realizar la modernización económica.

---

<sup>7</sup> Desde 1960, la economía de España había crecido a un ritmo más elevado que la mayoría de las occidentales desarrolladas. (José Lara Galisteo, *España a finales del siglo XX: sociedad, economía y cultural*, 2007).

Sin embargo, este tipo de experiencia no estaba exenta de limitaciones. Se manifestaba como una acumulación de desequilibrios que llevaron a la necesidad de corrección, que, eventualmente, se produjo en condiciones severas y adversas. En el caso de la economía española, por el lado de la demanda, el consumo y la inversión residencial se incrementaron sustancialmente, lo que perjudicó las exportaciones y la inversión productiva. Según estadísticas del INE, la tasa de paro fue en aumento desde 1984, llegando a casi el 25% en 1996<sup>8</sup>. Esta tasa de desempleo es única entre los países desarrollados. Además, la inflación fue subiendo gradualmente, la demanda interna se expandió demasiado rápido y aparecieron desequilibrios estructurales. El gobierno adoptó medidas de austeridad como controlar la oferta monetaria, aumentar los impuestos y recortar presupuestos, y el crecimiento económico de España se frenó significativamente.

Impulsada por la transformación económica, España también experimentó una serie de otros cambios sociales importantes en los años noventa. Entre los cambios, es necesario destacar los que tenían que ver con la mentalidad de las nuevas generaciones. Estos cambios incluyeron dimensiones más epifenoménicas: moda, música, gusto, nuevos medios de comunicación, etc.) y otras más ideológicas como la redefinición de nuevos valores y visión del mundo, etc. Juntos, estos han favorecido a crear una enorme brecha en la mentalidad de las diferentes generaciones, provocando un gran aislamiento y conflictos generacionales que no se pueden ignorar.

De manera similar, los llamados “valores tradicionales” han ido entrando en crisis paulatinamente (Giner, 1972: 42), como señala el sociólogo Ronald Inglehart, que indica la diferencia de énfasis en la educación de los niños entre la sociedad tradicional y la sociedad secular moderna:

Las sociedades tradicionales ponen mucho énfasis en la enseñanza a los niños de la obediencia, para que sigan las normas tradicionales. Las sociedades laicas racionales, por su parte, ponen mayor énfasis en la

---

<sup>8</sup> Los datos vienen del Gráfico 4: Tasa de desempleo, fuente: INE, página 66, Argandoña, Antonio, *Historia del desempleo en España, Una*. No. D/398, IESE Business School, 1999.

independencia, en que piensen por ellos mismos, en la determinación...  
(Inglehart, 2005: 27).

Más concretamente, la tendencia a la secularización de la sociedad española es uno de los cambios más importantes que se han producido en España en las últimas décadas y, una vez rota la vigencia social de la vieja ideología, ha sido la que más ha contribuido al cambio de mentalidad.

Otro cambio importante es el de la condición social de la mujer, aunque lento e insuficiente, pues se debe aún superar muchos prejuicios inherentes y tradicionales. La mujer se va integrando al mundo del trabajo progresivamente, aunque la tasa también es mucho más baja que la de otros países europeos e industrializados.

De la misma forma, se han producido cambios importantes en el concepto y patrones sociales tradicionales de la familia: los miembros familiares no solo están disminuyendo, sino que se han extendido nuevas formas de relaciones matrimoniales, se han liberalizado las relaciones sexuales y el grado de la independencia de los hijos ha aumentado, demostrando nuevas maneras de convivencia de los jóvenes: en pareja, en grupo o individualmente.

Todos estos cambios están relacionados con los cambios económicos y los procesos sociales descritos anteriormente. Hay que mencionar algunos cambios negativos, como el aumento de nuevos tipos de conductas delictivas, especialmente la delincuencia juvenil: violencia de pandillas, robo de vehículos, agresiones sexuales, etc., o la distribución injusta entre recursos educativos por la crisis de crecimiento y la población. Por otra parte, de la capacidad de las personas para adaptarse a nuevas necesidades surgen muchas formas nuevas de inversión, como la inversión en ocio, las de la apariencia física, o las de una mayor movilidad social o más intercambios con la comunidad internacional. Para ello, los medios audiovisuales juegan un papel cada vez más importante en la vida, el grado de intercambio mutuo y apertura de los ciudadanos a todas las cuestiones e ideas que surgen en el contexto europeo e internacional, que también ha aumentado en consecuencia. Cómo adaptarse a estos



cambios enormes y sin precedentes es un gran problema al que la gente debe enfrentarse.

## **1.2 La narrativa española en los años 90**

Como se esbozó en el apartado anterior, la globalización se ha desarrollado rápidamente y ha dejado huella en todos los aspectos de la sociedad. España ha pasado una era de grandes cambios económicos, políticos y sociales. Comprender el entorno de los años 90 nos permite establecer una estrecha conexión entre la globalización y la literatura, lo que confiere a la última una serie de nuevas características, el alcance de los lectores se ha expandido de nacional a global, los medios y las estrategias de marketing están ampliamente disponibles con el objetivo de crear una gama más amplia de temas y elementos formales para conectar los antecedentes históricos de diferentes países. En esta parte, examino la narrativa española de los años noventa como una de las manifestaciones de la internacionalización de la sociedad española durante esa época, y analizaré los puntos de referencia que dan identidad a las obras literarias.

Con el evento de haber ganado el Premio Nobel de Literatura Camilo José Cela, en 1989, la literatura española entró en un período de dicha. Teniendo en cuenta la lista de posibles nombres y cifras de ventas, hay que recordar que las novelas españolas entre los siglos XX y XXI gozaron de una gran reputación dentro y fuera de las fronteras nacionales. En *Manual de literatura española actual* (2007), los escritores enumeraron una serie de escritores españoles que habían tenido éxito en el extranjero. Entre ellos, Arturo Pérez-Reverte ganó varios premios internacionales y vendió millones de copias en todo el mundo; al igual que Fernando Savater y Almudena Grandes que obtuvieron grandes éxitos en Italia, o Manuel Vázquez Montalbán, que conquistó los mercados de Francia e Inglaterra también. Alemania y Francia mostraron gran interés por la producción de Javier Marías; Torrente Ballester cosechó éxito de ventas en Portugal. Vila-Matas se consideró escritor de culto en

Francia, donde también se encontraron Manuel Rivas, Juan Manuel de Prada, José Carlos Llop y Luis Landero; Rafael Chirbes fue seguido de cerca en Alemania y el Reino Unido. En Francia y en otros países, las obras de Antonio Muñoz Molina le dotaron estatus académico de escritor clásico (Prieto de Paula y Langa, 2007: 209). Se puede observar, por tanto, que no son pocos los autores españoles que destacan dentro y fuera del país en la década de 1990. En ese momento, España se encontraba en una época de desarrollo literario.

Una de las características destacadas por historiadores y críticos literarios en la novela española de los 90 es la pluralidad. No existía una corriente dominante, sino una amplia gama de estilos, temas y formas que, juntos, abandonaban el realismo social y las novelas ideológicas y se dedicaban al caos y al extravío de la vida urbana. La evidencia muestra que el concepto generacional es una categoría importante en la historiografía literaria española, la categoría generacional sirve como instrumento crítico y esto se compone, en gran medida, de métodos de edición y crítica literaria o factores unificadores inherentes. La denominación generacional se implantó firmemente en la historiografía de la literatura española del siglo XX.

José María Izquierdo sostiene que, a juzgar por la particularidad de la literatura española moderna, España tenía una situación histórica única a finales del siglo XX (Izquierdo, 2001: 293). En este periodo, el mundo literario español ha perdido a algunos de sus representantes más destacados, por ejemplo, Juan Benet murió en 1993, Gonzalo Torrente Ballester en 1999, Carmen Martín Gaité en 2000, Camilo José Cela en 2002. Sin embargo, hay algunos novelistas reconocidos que continúan activos en el mundo editorial, como Ana María Matute, Josefina Aldecoa, Juan Marsé y Francisco Umbral, etc. Él divide a los escritores españoles de finales de los años 90 en cinco grupos (Izquierdo, 2001: 294-295):

1. Generación del 36: Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela, Miguel Delibes.
2. Generación del medio siglo: Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Francisco Umbral.

3. Generación del 68: Esther Tusquets, Manuel Vázquez Montalbán, Julián Ríos, Eduardo Mendoza, Félix de Azúa, Juan José Millás, Soledad Puértolas.

4. Escritores de los años 80: Alfons Cervera, Juan Madrid, Andreu Martín, Javier Marías, Rosa Montero, Arturo Pérez-Reverte, Jesús Ferrero, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina.

5. Narradores novísimos de la década de los años 90: Álvaro Durán, Almudena Grandes, Mercedes Abad, Beatriz Pottecher, Benjamín Prado, Cuca Canals, María Jaén, Martín Casariego Córdoba, Paula Izquierdo, Gabriela Bustelo, Juana Salabert, Lola Beccaria, Belén Gopegui, Francisco Casavella, Tino Pertierra, Begoña Huertas, Luisa Castro, Lucía Etxebarria, Juan Bonilla, Ángela Labordeta, Marta Sanz, Ray Loriga, Pedro Maestre, Daniel Múgica, Marta Rivera de la Cruz, Blanca Riestra, Juan Manuel de Prada, José Ángel Mañas.

Según su división, podemos ver que emplea el término “narradores novísimos de los años noventa” para nombrar al último grupo de narradores porque, para Izquierdo, los nombres narrativos son más neutrales que los que se utilizan principalmente por el marketing editorial (Izquierdo, 2001: 295), y nuestra autora Lucía Etxebarria se encuentra en el mismo grupo. Si observamos con atención, encontraremos que los escritores de este grupo son los nacidos en las décadas de los sesenta. A primera vista, cabe mencionar que se enfatiza la existencia de unas quince narradoras, lo que refleja los cambios en la sociedad democrática española provocados por la integración de la mujer en la sociedad en los años noventa.

Diferentes personas tienen diferentes formas de dividir, tal y como sostiene Mercedes Marcos Sánchez, que, en su artículo *la narrativa femenina española en 1998* (1999), divide a las escritoras del siglo XX en tres generaciones mediante “la pluralidad generacional”. Las de la primera generación son las que nacieron en torno a los años 20 y entraron en el campo literario en los años cuarenta y cincuenta. En sus palabras, son “fundadoras de la narrativa femenina” del siglo pasado, vivieron su infancia en la guerra civil, la guerra dejó una huella clara en sus narrativas, así como las etapas históricas por las que pasaron: la posguerra y la dictadura. Entre ellas

destacan Carmen Martín Gaité y Josefina R. Aldecoa. En la segunda se encuentran las nacidas entre los años cuarenta y los cincuenta, que nutrieron la literatura tras la muerte de Franco. A esta pertenecen Soledad Puértolas, Lourdes Ortiz, Rosa Montero, Carmen Riera y Esther Tusquets. La tercera generación está formada por las más jóvenes nacidas en los años sesenta que empezaron a publicar en los años ochenta y los noventa. Algunas escritoras son consideradas representantes de la denominada “escritura posmoderna”, mientras que están incluidas en la “generación X”, aspecto que introduciremos específicamente más adelante. Las escritoras aludidas todavía nos proporcionan textos de buena calidad hoy en día y han hecho una actualización gratificante para la literatura femenina. En esta generación incluyo a Almudena Grandes, Belén Gopegui, Lucía Etxebarria, Juana Salabert, Espido Freire, Mercedes Abad, Montserrat Fernández, Luisa Castro, Menchu Gutiérrez, cuya aparición y sus escritos demuestran que hablar de narrativas femeninas en los años noventa significa dar por sentado que la novela evoluciona constantemente con los cambios de siglo (Marcos, 1999).

Independientemente del método de clasificación, no hay duda de que en la década de 1990 aparecieron una serie de nuevas voces narrativas que eran diferentes a las generaciones anteriores, que ya no se ven como un reflejo de las condiciones de vida, la resistencia y de las luchas contra el sistema franquista. Sus narrativas incorporan el *statu quo* de la crisis global, el ajuste del nuevo modernismo bajo los valores culturales occidentales y el escepticismo de la gente hacia el discurso de la crisis. Estos narradores han expresado en gran medida su sospecha de estar solos bajo el dominio de la hegemonía neoliberal económica, formulando en gran medida una crítica a una sociedad dominada por el pensamiento hegemónico y esa ideología económica neoliberal.

El núcleo de la narrativa de este grupo de autores manifiesta un cosmos, donde los jóvenes escapan de la atadura de la vida real en las actividades nocturnas de este mundo y de los elementos de la cultura pop, y donde abandonan las normas sociales y religiosas. Ven este comportamiento como un signo de un fuerte matiz personal, que los diferencia de las generaciones mayores. Frente a un grupo así, en un mundo en

crisis, este grupo de escritores trata de describir la memoria y los secretos internos de los personajes con corte intimista, ojo crítico y un posicionamiento generacional que les corresponde, para entender su situación, su amor y desamor, intimidad y alienación, desempleo, confusión, dolor, preocupación, etc.

Por supuesto, estos escritores “narradores novísimos de los años 90” han sido criticados por estar profundamente influenciados por la cultura del rock estadounidense y la cultura cinematográfica de Hollywood. Se les acusa de abandonar la tradición literaria española, perder la identidad nacional, sumergirse por completo en los mencionados códigos culturales y adoptar modelos literarios estadounidenses.

En este texto hemos intentado clasificar a un último grupo de narradores españoles. Evidentemente, en un momento de puesta en cuestión del canon literario y de su clasificación genérica, se da un constante transvase entre los tres discursos predominantes que hemos presentado, dificultando aún más el estudio de estos escritores. Dada la cantidad de novelas y autores aparecidos en los últimos cuatro años resulta también difícil mencionar a todos ellos y analizar todos los textos aparecidos. Nuestra única intención ha sido elaborar unos materiales para que, en la necesaria discusión crítica, se pueda ir estudiando un fenómeno literario que, a pesar de la tiranía del mercado y sus espejismos, se presenta como de primera magnitud en el horizonte de las letras hispánicas.

Dado que nuestra autora pertenece al último grupo de escritores españoles, en esta parte tratamos de analizar las obras de los escritores de los años noventa. Teniendo en cuenta este grupo de escritores y el número de sus obras, es difícil mencionar todas las novelas y escritores una a una y analizar todos los textos que aparecen. Nuestra única intención es integrar cuidadosamente algunos materiales para que este fenómeno literario pueda ser estudiado en las discusiones críticas necesarias y qué características de las obras narrativas de esta época se pueden mostrar. El grupo narrador en la década de los años noventa, como grupo social especial que se distingue de otros grupos sociales por sus actividades culturales, tiene algunas características comunes. Por ejemplo, muchos de ellos ganaron importantes premios literarios. Es sorprendente cómo este grupo de escritores en ciernes se alzó con los

principales premios de literatura muy apreciados por la industria editorial española. Se puede decir que el contenido de sus textos se ha combinado con las actividades de marketing de algunas editoriales para cubrir las necesidades del creciente mercado de lectores españoles y de habla hispana. Los autores nos dejan comprender que sus protagonistas son jóvenes, puesto que tienen actividades y referentes que los identifican y los sitúan en el mundo de los jóvenes. El crítico Constantino Bértolo apuntó agudamente esta particularidad inherente a la narrativa de la década de 1990:

El fenómeno de hoy es que autores jóvenes escriben sobre jóvenes [...] Todos los autores lo han sido en algún momento, pero no todos los escritores comienzan su andadura narrativa escribiendo sobre jóvenes (Durán et al, 1997: 8).

Estos jóvenes, por razones políticas, históricas, sociales y culturales, no estuvieron del todo de acuerdo con las narrativas de décadas anteriores. No han vivido ni la guerra civil ni la posguerra franquista, y, durante el período de transición democrática, debido a la edad y falta de referentes históricos, carecieron de los conocimientos y los recursos de experiencia necesarios para asentar su posición frente al proceso democrático español. Generalmente los lectores saben poco sobre el pasado de España y son completamente escépticos. Desde una perspectiva política, rara vez se preocupan por la segunda mitad de la España del siglo XX. Tal y como podemos leer en *Historias del Kronen* (1994), a partir de un diálogo sobre fútbol, podemos ver claramente la agitación política y social y la división gradual de la conciencia nacional en la década de 1990:

Lo único que les importa es que pierda el Madrid. No hay más que rencor, y en toda España están igual. En todos lados pasa lo mismo: en el País Vasco, en Cataluña. En Canarias nos llaman godos, en Asturias te tachan Oviedo para escribir Ovieu; hasta una andaluza me dijo el otro día que era la tiranía de Madrid lo que empobrecía Andalucía. Estamos en una situación de

preguerra civil. Aquí va a pasar como en Yugoslavia y en Rusia... (Mañas, 1994: 13).

Estos jóvenes viven bajo la protección de sus padres y no tienen prisa por dejar la casa de sus padres, como señala Andrés Ibáñez: “y luego éramos tantos que no conseguíamos encontrar trabajo y estuvimos viviendo hasta los treinta o treinta y tantos con nuestros padres” (Ibáñez, 2003: 13). Este vacío histórico también ha cambiado el imaginario del público lector y de los escritores. Signos de identidad, recuerdos emocionales, autores y lectores, se vinculan a través de códigos distintos a los de generaciones anteriores. Por ejemplo, en la generación del 68, autores y lectores colaboraron a través de un conjunto de recuerdos comunes. La memoria sutil, por medio de la ironía individual, hace que los lectores sean más conscientes de lo que leen a través de referencias intertextuales de las normas culturales de varias generaciones, unidas por la dictadura de casi cuatro décadas. Los autores de las generaciones que estuvieron en activo durante el franquismo compartieron con sus lectores algunos recuerdos sobre películas, retransmisiones televisivas e, incluso, canciones y discos, lo que estableció una conexión emocional entre ellos durante mucho tiempo. Pero los jóvenes de los años 1990 parece que no tienen tal vínculo. Los escritores de la década de 1990 escribieron para sus lectores jóvenes, quienes sufrieron una ruptura emocional con la generación de sus padres; las dos partes tienen muy poco en común por la ruptura de referencias sociales y culturales. Los jóvenes de los años noventa se han anglosajonizado por nuevas formas literarias, películas, cómics, y música de los Estados Unidos. Como podemos ver en la siguiente cita de *Un milagro en equilibrio* (2004), en un solo párrafo aparecieron innumerables palabras inglesas, fenómeno que se ha ido interiorizando en la vida de los jóvenes desde finales del siglo pasado:

En cuanto regresé a Madrid desde *NY* mi vida se convirtió en un frenético teclear de mails, todo encaminado a atar bien atado mi verano. *Mails* a Tania, que me aseguró que ya me tenía buscado y cerrado el trabajo para el

verano como profesora de español para los cursos de *Stony Brook*. Mails a Sonia, que me buscó un *sublet*, un apartamento realquilado en *Manhattan* que pertenecía —no iba a ser de otra manera— a una *stripper* que en verano se iba a hacer la aventura japonesa, por lo visto en Japón las *strippers* blancas y rubias cobran sueldos astronómicos, muy en particular las aniñadas, razón por la cual esta chica era probablemente la única de la muy boyante *sex industry* de Nueva York que no se había operado el pecho: caprichos del yen obligan (Etxebarria, 2004: 226-227).

Así pues, ya vemos que, entre los jóvenes narradores de la década de 1990, es evidente que existe la cultura popular de masas, que ya no se limita a la cultura española, sino que bebe de la anglosajona. Casi no hay referencias directas a canciones españolas, ni la copla ni el bolero. En cambio, sí que se citan canciones pop, rock y blues, y su importancia en la elaboración de las normas culturales de esta generación se ha vuelto tan alta que una de sus integrantes, Lucía Etxebarria, en el ensayo *La historia de Kurt y Courtney: aguanta esto* (1996), resume la música rock de las últimas décadas del siglo pasado. En otras obras suyas tampoco falta este elemento, como, por ejemplo, en *Amor, Curiosidad, Prozac y dudas* (1997), donde Rosa aprendió a escuchar la música rock de bandas británicas con su primo Gonzalo:

Aprendí a seguir el ritmo con los pies, como hacía Gonzalo cuando leía, determiné que la mayoría de las composiciones de Hendrix estaban escritas en tono menor, me aprendí de memoria las letras de todas las canciones de los Stones, y habría podido solfear varias de los Kinks (Etxebarria, 1997: 64).

A continuación, Etxebarria introduce las características de esta música en el tono de Rosa:



La música sonaba, estruendosa. Caja de ritmo. Cuatro por cuatro. Tic tac tic tac tic tac. Muy rítmico. Resultaba difícil bailar aquello. Hacía falta desencajar los brazos y las piernas. Convertirse en una especie de robot animado (Etxebarria, 1997: 70).

Asimismo, el cine se verá como un excelente medio de comunicación. Mientras que los narradores de la década de 1980 veían el cine como una proyección de la narrativa, los de los años 90 lo toman como un elemento esencial de la realidad cotidiana. Algunos de ellos, como Martín Casariego Córdoba (1962), combinan el trabajo de novelista con el de un guionista de cine, en este caso, con *Amo tu cama rica* (1991). También es el caso de nuestra autora Lucía Etxebarria, que, después del gran éxito de su primera novela, participó en la creación del guion, y, luego, basándose en esta novela, en 2001, el director Miguel Santesmases realizó una película del mismo nombre. En las primeras novelas de Casariego y la mayoría de Etxebarria, por ser narradas en primera persona, se establece un diálogo directo entre el narrador protagonista y los lectores. Esta forma narrativa se hereda del cine negro norteamericano y del extenso trabajo cinematográfico de Woody Allen.

Todo esto quiere decir que la apertura de la España neodemocrática al mundo exterior propició el desarrollo de un fenómeno sociocultural del que ya disfrutaban los narradores en los años ochenta: las posibilidades de ponerse en contacto con otras culturas y leer otra literatura aumentan considerablemente. Los narradores de la década de 1990 encontraron algunas referencias ideológicas y literarias en la literatura extranjera, principalmente anglosajona, que ya estaban presentes en la realidad española, pero aún se encontraban de forma marginal en su literatura. Uno de los novelistas más simbólicos entre estos narradores novísimos, Benjamín Prado, utilizó toda la referencia cultural anglosajona con claridad para contar su historia. Es asombroso cómo mantener una narrativa que sigue el modelo norteamericano de la “generación perdida” o del “realismo sucio” sin pasar por alto los puntos geográficos españoles. Ignoró el discurso político e ideológico y se centró en narrativas prácticas

para reflejar una generación muy afectada por el desempleo en una sociedad donde impera el consumismo, el problema del paro laboral y las consecuencias de su daño.

Los escritores más reivindicativos de los noventa se ocuparon de este tema, que tiene un profundo impacto en los jóvenes españoles. Por ejemplo, Pedro Maestre, en su *Matando dinosaurios con tirachinas* (1996), dio un ejemplo manifestando que el protagonista no solucionó en lo más mínimo el problema de la independencia económica: “¡coño!, que no tenemos futuro hasta por lo menos dentro de diez años, cuando ya seamos prematuramente viejos y estemos cansados de no creer en nada...” (Maestre, 1996: 20). Ray Loriga también describe, en su *Tokio ya no nos quiere* (1999), la lesión de la precariedad que implica la desmemoria y la confusión de identidad. El protagonista Carlos piensa que, en comparación con la generación de sus padres, su generación no tiene nada:

Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado a nosotros la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar (Mañas 1994: 67).

Estos escritores se caracterizarán por una actitud dual, es decir, buscar el reconocimiento de los lectores de sus obras y definir la literatura a partir de funciones terapéuticas y huidas de la realidad. De acuerdo con los parámetros citados, nos da una definición de la buena literatura, en palabras del gran poeta Nicolás Guillén: “La literatura es reflejo de la sociedad” (Pereda, 1977). En este sentido, y relacionado con la conexión entre la literatura y una realidad subjetiva e ilusoria, el desarrollo de una memoria basada en la recreación de recuerdos es una posible estrategia importante. Es decir: la memoria vuelve a convertirse en un elemento clave de la existencia, y, por eso, no es solo una existencia ficticia.

Muchas veces, los protagonistas revelan en forma de recuerdos sus incapacidades para enfrentarse a los problemas de sus vidas, su situación al margen de la sociedad, atrapados en sus hogares sin poder hacer nada sino auto destrucción.

Como en el caso de la novela mencionada anteriormente, *Un milagro en equilibrio* (2004) de Lucía Etxebarria, Eva recordó el daño que le causaron innumerables malos novios en el pasado, lo que la hizo adicta al alcohol. En estas situaciones, la estrategia narrativa se basa en el uso constante de recuerdos en forma de monólogos internos para revelar su verdadera situación.

En cuanto a los temas, con el desarrollo de la democracia, los escritores españoles ganaron más libertad de creación, lo que dio lugar a una diversidad de temas, que permitió la convivencia de diversos tipos de literatura, como novelas históricas, policíacas, rosas. Los escritores españoles han ganado una mayor libertad creativa, lo que ha producido una variedad de temas y permitido la coexistencia de varios tipos literarios como las novelas históricas, policíacas, negras y las rosas. Esta diversidad puede entenderse como una muestra de pasión por la narración. Como en décadas anteriores, los escritores siguieron estando interesados por la novela policíaca y la novela histórica. Lorenzo Silva desarrolla la novela de intriga con *Noviembre sin violetas* (1995), *La sustancia interior* (1996), *El ángel oculto* (1999). José Manuel Fajardo trasladó en América la historia de la era de Colón en *Carta del fin del mundo* (1996), combinó las aventuras y lo histórico con en *El converso* (1998). Y Raúl del Pozo, que entró en el mundo literario con *Noches de tabúes* (1936), a la que siguieron *La novia* (1995) y *Los reyes de la ciudad* (1996), rindió homenaje en *No es elegante matar a una mujer descalza* (1999) a los mitos de la novela negra, donde reproducía la atmósfera de España de la transición, mediante la investigación de un caso de un cuerpo de mujer encontrado en un trastero por un expolicía.

Bajo la influencia de Pérez-Reverte están Matilde Asensi, Luis Manuel Ruiz y José Luis Corral Lafuente (de Paula y Mar, 2007: 203). Matilde Asensi utiliza registros históricos y recursos en novelas de aventuras para planificar casi todas las investigaciones policiales. Luis Manuel Ruiz adelantó un repaso en base a los misterios de los libros, el disfraz de la verdad y la negación del olvido en *Sólo una cosa no hay* (2000). José Luis Corral Lafuente, en *El salón dorado* (1996), reunió la historia, las emociones y la conspiración política de Zaragoza en los siglos XI y XII; en *El amuleto de bronce* (1998) se enfocó en el emperador Gengis Kan. Carlos Ruiz

Zafón (1964), en el campo de la literatura infantil y juvenil, ha logrado un gran éxito en España y en el extranjero con *La Sombra del viento* (2001), que fusiona a la perfección la aventura y suspense.

Al mismo tiempo, como dijo José Colmeiro, también se han comenzado a explorar nuevos temas y preocupaciones sociales:

Muchos de los nuevos autores son de hecho periodistas, que investigan en las implicaciones sociales y políticas de crimen. También muchos de ellos se forjaron en la resistencia antifranquista, por lo que tienen una cierta tendencia izquierdista, una perspectiva incisiva contra el sistema y una visión crítica sobre el legado del franquismo. Además, se han desarrollado en paralelo toda una serie de reivindicaciones sociales y culturales que han tenido acogida dentro del género, tales como el movimiento ecologista frente a los excesos del desarrollismo y la especulación; el feminismo y la homosexualidad, frente al patriarcalismo y el machismo; las culturas periféricas frente al centralismo, etc. (Panadero, 2015).

Además, los temas de la Guerra Civil y su entorno continúan inspirando la narrativa de esta época. Juan Antonio Bueno Álvarez (1961), autor de novelas urbanas, de temáticas modernas, como *La verdad inútil* (1999) y *Las estrategias del bachiller* (2001), narró la historia de tres generaciones en un pueblo de Andalucía en *El último viaje de Eliseo Guzmán* (2001). Javier Cercas (1962) ha plasmado unos personajes perdidos que buscan la felicidad en sus novelas, en *El inquilino* (1989) y *El vientre de la ballena* (1997). Su gran logro proviene de *Soldados de Salamina* (2001), cuya narración se centra en el escritor francés Rafael Sánchez Mazas, y en el que Cercas hizo una combinación de hechos históricos y ficciones para revelar importantes secretos de la historia española. Dulce Chacón (1954-2003) es una escritora cuyo compromiso se presenta en *Algún amor que no mate* (1996), una novela acerca del maltrato a la mujer, luego siguieron *Blanca vuela mañana* (1997), *Háblame, musa, de aquel varón* (1998), *Cielos de barro* (2001), donde se describe la vida y muerte de

mujeres olvidadas doblemente por republicanas y por mujeres que vivieron la guerra civil. Aunque el tema de la guerra civil no está involucrado principalmente en la narrativa de nuestra autora Lucía Etxebarria, este se constata, como en *Un milagro en equilibrio* (2004), donde la sombra de la guerra queda como reflejo en la generación de su madre. Cuando recordó el pasado de su madre, mencionó que su padre no fue a la guerra (Etxebarria, 2004: 266); una tía suya Sabina tuvo un novio que cayó en la guerra luchando en el bando republicano (Etxebarria, 2004: 174), etc. La guerra civil, incluso, afectó hasta cierto punto la actitud de su madre hacia la vida: “solía repetir mi madre cuando hablaba de los tiempos de posguerra: lo que no te mata, te hace más fuerte” (Etxebarria, 2004: 145). De aquí podemos ver hasta qué punto este tema ha influido en los escritores de esta época.

### **1.3 La narrativa hecha por mujeres en España en los años 90**

En la parte anterior analizamos las características de la narrativa de la década de 1990 y los escritores de esta época. Como escritora destacada de esa década, es necesario poner a Lucía en el trasfondo de las escritoras para analizar cómo ella se sitúa en este grupo.

Los *Women's Studies* comenzaron a cruzar el océano en 1970 y se extendieron de los Estados Unidos a Europa. En 1997, este estudio se podía ver en 32 países europeos. Su propósito era ayudar a difundir las experiencias y luchas de las mujeres, hablar en nombre de ellas y construir un nuevo sistema de conocimientos, una perspectiva del diálogo intercultural, una promesa de los derechos de las mujeres y los movimientos sociales liderados por mujeres de diferentes civilizaciones (Ramos, 2006: 20). En la década de 1970 aparecieron en España los primeros registros históricos femeninos, lo que está estrechamente relacionado con el movimiento contra la dictadura y la trayectoria del feminismo en el período de Transición iniciado en 1976. La interacción de la política, la ideología y la cultura social se refleja claramente en el

interés por los siguientes aspectos: análisis de la situación de las mujeres en la esfera pública, educación, mercado laboral, derecho al voto etc. Según el resumen de Verónica Tienza-Sánchez, en esta década, escritoras como Esther Tusquets, Montserrat Roig, Ana María Moix o Carme Riera empezaron a publicar sus obras, que representan, según López-Cabrales, “una conciencia de búsqueda de identidad como mujer en una época y un lugar concreto” (López-Cabrales, 2000: 40). En sus obras, estas escritoras han comenzado a involucrar el amor entre personas del mismo sexo, pero la libertad de los personajes femeninos aún está incompleta y restringida. En los años ochenta, se siguieron desarrollando las políticas de igualdad, el feminismo académico y unas nuevas categorías analíticas: patriarcado, androcentrismo, doctrina de las esferas, cultura femenina (Ramos, 2006: 22). Aparecen más nombres de mujeres en el mundo editorial, como Laura Freixas, Rosa Montero o Almudena Grandes. En sus obras, los personajes femeninos continúan dominando, pero tienen mayor libertad de actuación en comparación con los personajes de la época anterior. Con mucha más libertad de creación en comparación con periodos anteriores, en el decenio de 1990, la creación literaria de las mujeres alcanzó gradualmente la madurez. Según Ramos, la publicación de obras sintéticas es un indicador de la madurez de la historia de las mujeres (Ramos, 2006: 25). En 1997, se publicó *Historia de las mujeres en España* (1997), después de la cual se publicaron una gran cantidad de estudios sobre mujeres. Muchas revistas también se centraron en la historia de la mujer y las cuestiones de género<sup>9</sup>, que, gracias al auge del desarrollo de las editoriales y la proporción de libros en el gasto familiar, está aumentando gradualmente.

En los años noventa, el primer hecho que no se puede negar es que en esa época hubo innumerables escritoras. Esto sigue la tendencia general que venimos observando desde que *Nada* (1945), de Carmen Laforet, ganó el Premio Nadal en 1945, que, para muchos críticos literarios, marca el comienzo de la aparición de novelistas femeninas<sup>10</sup>. En esa década, muchas escritoras publicaron sus primeras

---

<sup>9</sup> Estas revistas incluyen *Ayer*, *Historia Social*, *Debats*, *Historia Contemporánea*, *L’Avenç*, *Afers*, *Historia y Fuente Oral*, *Revista de Occidente*, *Cuadernos de Historia Económica*, *Cuadernos Republicanos*, *Vasconia*, *Revista de Extremadura*, *Dez me*, entre otras.

<sup>10</sup> Véase *la narrativa femenina española en 1998* (1999), página 44.

obras y se dieron a conocer, entre las que podemos mencionar a Belén Gopegui, Clara Sánchez, Nuria Barrios, Irene Gracia, Lola Beccaria y Marta Sanz, y nuestra autora Lucía Etxebarria, entre otras (Tienza-Sánchez, 2010: 17).

A finales del siglo XX, las más representativas de esta generación ya han publicado dos o tres novelas, que han logrado bastante éxito y son consideradas las nuevas voces de la novela femenina<sup>11</sup>. Sus narrativas sirven como un puente que conecta el siglo viejo y el nuevo y muestran claramente una tendencia: regreso al realismo.

Susana Reisz destacó la existencia de un boom narrativo de un grupo de mujeres escritoras que comparten algunas características comunes. La mayoría de ellas, sugieren, “comienzan a escribir algo tarde, hacen sus primeras armas en el periodismo y alcanzan un fulminante éxito editorial con su primera novela” (Reisz, 1990: 200). Estas tres características básicas permiten distinguir dos tendencias dentro del grupo de escritoras de la última década. Mientras que la mayoría de las escritoras de la década de los noventa, integrantes de la “joven narrativa”, son tanto periodistas<sup>12</sup> como escritoras que alcanzaron un gran éxito editorial con sus primeras novelas, las del boom iniciaron su producción textual en una edad posterior. En sus novelas, muestran una visión crítica de la nueva España, de consumismo urbano, que está llena de problemas sociales negativos, como el desempleo, la violencia, el terrorismo, la droga, las secuelas del franquismo, y grandes desequilibrios sociales.

El origen de este grupo de escritoras ha sido etiquetado como el “boom” de la narrativa femenina española. Pero pertenecer a la “nueva narrativa” o “generación X”, a menudo citada, plantea algunos problemas. Si bien algunas escritoras forman parte indiscutible de esta “nueva narrativa”, otras quedan al margen. La llamada “nueva

---

<sup>11</sup> Lucía Etxebarria publicó *Amor, curiosidad, prozac y dudas* en 1997, *Beatriz y los cuerpos celestes* en 1998, Belén Gopegui publicó *La escala de los mapas* en 1993 y *Tocarnos la cara* en 1995, Luisa Castro publicó *El somier* en 1990, *La fiebre amarilla* en 1994.

<sup>12</sup> Mercedes Abad, Nuria Barrios, Lola Beccaria, Castro, Lucía Etxebarria, Fortes, Espido Freire, Freixas, Milagros Frías, Belén Gopegui, Ángela Labordeta, Pereda, Blanca Riestra, Rodríguez Fischer y Juana Salabert tienen alguna conexión con el periodismo, mientras que Freixas, Salabert y Clara Uson son traductoras.

narrativa” abre la narrativa española al borde del milenio a nuevas técnicas y a nuevos temas con rasgos transnacionales.

Si bien se tiende a celebrar el “boom” de la narrativa femenina en la España de los noventa, hay que tener en cuenta que la novela de este período es considerada por algunos como un objeto de consumo cuyo “valor” depende de los mecanismos industriales y de la comercialización. No es de extrañar que la prosa, en general, se convierta en el género literario exclusivo, ya que se adapta mejor a las leyes del mercado y a la comercialización que la poesía o el teatro. Sin embargo, en este contexto es imperativo centrarse en la producción literaria de escritoras para no caer en la trampa fácil de considerar sus textos exclusivamente dentro de los parámetros del mercado literario. El mercado literario tiene su propia ideología, a través de la cual organiza y difunde su interpretación del mundo. La investigación de las obras de estas escritoras ayuda a establecer su estatus y espacio dentro de la cultura española y a explorar algunas de las características personales comunes entre las escritoras que pertenecen a la llamada “nueva narrativa” y las que no. Además, el análisis cultural también permite investigar la resistencia textual de estas escritoras a la cultura patriarcal. Ellas diseñaron atentamente modelos femeninos que subvirtieron el papel hegemónico en la sociedad española y se convirtieron en ejemplos a seguir para las lectoras, incluido el deseo de autonomía, independencia y sexualidad libre. Así que, tal análisis establece la influencia de este grupo de escritoras en la cultura española contemporánea.

Tomemos a Lucía Etxebarria, Belén Gopegui, Luisa Castro y Laura Freixas, las más representativas en los años noventa: ellas tienen educación a nivel universitario, representan una clase social de mujeres cultas que han dejado atrás la esfera privada para ocupar un espacio público, ya sea en su acceso a las instituciones de educación superior o en su presencia en los medios de comunicación, espacio que estaba reservado exclusivamente para hombres. La visibilidad de las autoras en los espacios públicos les permite, como seres sociales, superar el rol de género que, normalmente, se asigna a las mujeres y modificar el significado simbólico del lenguaje, dando lugar a una nueva representación basada en el cambio de posiciones ideológicas. A través



de su desarrollo personal, las escritoras de los noventa, formadas y con espacio en la esfera pública, están redefiniendo el sentido del lenguaje en el que se asienta el mundo femenino y la identidad de la mujer. Quizás en virtud de la transformación del lenguaje, las escritoras de los noventa producen textos repletos de elementos posmodernos: supremacía de la subjetividad, fragmentación, discursividad, búsqueda de una nueva identidad en la que la tradición patriarcal logocéntrica se contempla y configura de manera sistemática. En este sentido, se podría afirmar que las escritoras de los noventa repiten una voz que quiere definir una nueva identidad sin fronteras o de acuerdo con su propia concepción del yo, de sus limitaciones y valores, de su posición en el mundo y de sus aspiraciones formuladas por ellas mismas.

Examinando sus trabajos narrativos, encontramos que casi todos los textos fueron publicados por editoriales bien establecidas, por ejemplo: Anagrama, Planeta, Destino, Plaza & Janes, Debate, Lumen, etc. La publicación de estos textos por estas “grandes” editoriales nos lleva a irónicas observaciones: es evidente que las editoriales han reconocido rápidamente la viabilidad de los textos de escritoras como productos rentables dentro de una sociedad de consumo, pues la literatura se ha convertido en un producto industrial. En comparación con la tarea de difundir excelentes obras literarias, las editoriales están más enfocadas al beneficio, manipulan a los lectores para que compren libros específicos controlando el premio o contenido de reseñas. El descubrimiento de este potencial de marketing ha llevado a la publicación de más novelas escritas por mujeres, ya que han descubierto un amplio mercado de la novela femenil. La lista es muy larga. Los últimos premios comerciales, por ejemplo, el Planeta y el Nadal, lo demuestran con nombres como los Lucía Etxebarria, Rosa Regás, Carmen Posadas, Carmen Rigalt, Maruja Torres, Lola Beccaría. Laura Freixas. En su libro *La novela femenil y sus lectoras: la desvaloración de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual* (2009), Laura Freixas resume que “las mujeres leen más”, “la gran mayoría de los compradores de libros y, es de suponer, de lectores, son mujeres”, “el grueso de los compradores y presuntos lectores de novelas [...] se recluta entre las mujeres”, “las damas leen más” (Freixas, 2009: 57). Las mujeres leen constantemente en la prensa literaria. El mercado de la lectura femenina

es enorme, por lo que las editoriales prestan más atención a estas escritoras. Cuando la literatura tiene un matiz comercial, inevitablemente se producirá un fenómeno de satisfacer el gusto de los lectores por las ventas. Veamos un estudio realizado en 2004 sobre la categoría de lectura de hombres y mujeres:

Los hombres se decantan por la novela de aventuras (38,0%), la de ciencia-ficción/fantástica (19,9%), histórica (45,1%), policíaca (10,3%), terror (7,4%) y bélica (2,7%), mientras que rechazan el género romántico (5,4%), el humor (9,1%) y las autobiografías (7,2%). Entre las mujeres, en cambio, son las novelas románticas las que más se prodigan (30,3%) además de las existencialistas/psicológicas/filosóficas (13,9%) y las autobiografías (12,3%) (Freixas, 2009: 62).

Para satisfacer los gustos de las lectoras, las novelas comerciales de este período reflejan más la vida cotidiana. Pasaron de contar historias de conflictos políticos, de guerras, a adentrarse en ámbitos más personales y que tocaron a las lectoras en el proceso de búsquedas consigo mismas y con enigmas espirituales o filosóficos envueltos en una cultura y un aprendizaje. Según María Teresa García-Saavedra Valle, los personajes femeninos creados por escritores masculinos son una respuesta a los estereotipos femeninos, mientras que las mujeres suelen escribir basándose en sus propias experiencias (García-Saavedra, 2009: 35). Por lo tanto, las lectoras se identifican más fácilmente con los personajes forjados por escritoras que por escritores. Por ejemplo, en *Un milagro en equilibrio* (2004), la protagonista, Eva, es escritora, una de sus razones de escribir el libro sobre su embarazo es responder a la solicitud de una de sus lectoras.

De hecho, después de que España entrara en el período democrático, los libros que reflejan la maternidad han proliferado allí donde se reflejan algunos temas determinados como la relación madre-hija, el amor lésbico y la creciente conciencia política de las mujeres, pues las mujeres comenzaron a escribir con conciencia

femenina, pese a las dificultades, y, al crear personajes femeninos, empezaron a crear sus propias imágenes. Según María Teresa García:

Aunque todavía no exista ni se haya llegado a un consenso sobre la narración femenina, sí que está comúnmente aceptado como rasgo diferencial de estudio de la literatura femenina el tropo maternal, signo que indica el progreso histórico a la evolución de la narrativa femenina y que se manifiesta en la literatura con la frecuente aparición de la relación madre-hija (García, 2017: 36).

Las novelas hechas por mujeres en los años noventa triunfaron en el mundo editorial. Esto demuestra que las mujeres tienen calificaciones literarias únicas. Fue un evidente intento de identificación de las lectoras con las protagonistas, puesto que las dos partes se ubican en ámbitos existenciales y emocionales semejantes.

Irónicamente, esto refleja la doble influencia del mercado editorial, que impulsa la aparición de nuevas culturas en una sociedad abierta, pero, a la vez, el carácter fugaz dificulta su desarrollo. Los proyectos culturales emprendidos por estas escritoras son demasiado breves para legitimarlos a través de las herramientas corrientes de la crítica o, incluso, de lectores ordinarios. Algunos críticos piensan que estas escritoras prestan más atención al mercado que a la propia literatura: “Escriben muchos libros de encargo, apresuradamente, pensando sobre todo en la venta” (Amorós, 1996: 23). La aventura cosmopolita, el exotismo del misterio y la intriga, junto con la pincelada de un barniz culturalista, atrae a lectores a los que les gustan las historias entretenidas y claras y poco acostumbrados a textos más profundos.

Es decir, su creación se entiende meramente para satisfacer los objetivos a corto plazo del ocio, el entretenimiento y la industria editorial, lo que dañará la calidad de los textos, sin duda alguna. En opiniones de algunos críticos más conservadores y tradicionales, los escritos de estas escritoras no son más que productos obsoletos y ellas se centran demasiado en la practicidad e ignoran el valor literario. La gente sospecha de los jóvenes creadores, pensando que están tratando de desarrollar el

deseo de consumo de la sociedad bajo un disfraz de rebelión. A este respecto, Lucía es ampliamente criticada, ya que la acusaron de escribir obras superficiales y nada innovadoras. Henseler señaló sin piedad que Lucía ingresó al mercado de los medios masivos como escritora estrechamente relacionada con las prácticas de ventas de la industria del libro (Henseler, 2005: 506).

Además, detrás del fenómeno de la prosperidad económica, hay crisis ocultas en la década de 1990, como los escándalos de los partidos políticos y el aumento de la tasa de desempleo. Al ver evaporarse la bonanza económica de la década de 1980, el optimismo de la gente también se frena frente a una serie de problemas. Esto coincidió con el momento en que los emprendedores del libro decidieron incursionar en el ámbito juvenil, tratando de satisfacer las necesidades de este grupo, que quería ver sus preocupaciones reflejadas en los cuentos de un modo que les gustase. Por lo tanto, durante este período, escritoras como Rosa Montero, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria o Laura Freixas ganaron un gran número de lectores, y con ellos vinieron enormes beneficios económicos. Lucía Etxebarria nunca ha querido intentar ocultar su interés por el dinero y ha justificado su participación en programas de televisión por necesidades económicas: “Lo hice por dinero”, “A los que no os parece digno, les respondo que a mí me parece dignísimo mantener a mi hija yo solita, y que yo no tengo ninguna cuenta en las islas Caimán ni me han pillado en ningún episodio de corrupción. Ni tampoco he recibido una subvención en los días de mi vida” (J. R, 2018).

Protegida por las crisis sociales, políticas y económicas, la narrativa española ha producido un nuevo tipo de realismo, ubicándose deliberadamente fuera de las convenciones de la sociedad de adultos alabando los valores de la juventud. La novela comercial, protagonizada por personajes cercanos y reconocibles, ha sido adaptada para la formación de los lectores. No se molestó en sorprenderlos con espacios, tiempos y problemas inexplorados, sino con los que reflejaban su común existencia cotidiana como en un espejo para que, a través de la popularización del material de ficción, los lectores se sintieran inmediatamente identificados con él.

Por tanto, este tipo de novela comercial no se interesaba por los compromisos históricos o la crítica de la memoria, sino por la experiencia personal contemporánea. Ya no le interesaba buscar una explicación de la realidad, sino solamente reflexionar sobre ella y verse reflejada en ella. Para que el público se interesara y tuvieran éxito, estas novelas debían ser tan reales como la vida misma. Además, debían suceder en la ciudad, al igual que el entorno en el que vivían sus lectores y compradores.

Para obtener más beneficios económicos, estas autoras continúan complaciendo a sus lectores en términos de contenido. Las editoriales se han convertido en cómplices de estos autores en el mercado. Para aumentar las ventas, las editoriales pretenden mezclar estas novelas con otras obras clásicas de valor reconocido. Aún más, algunos premios literarios se consideran tentados por intereses comerciales, independientemente de la calidad del texto, y se otorgan a candidatos seleccionados con anterioridad. En el caso de nuestra autora Lucía Etxebarria, su segunda novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) ganó el Premio Nadal, “sin que faltasen comentarios que la tachaban de ser la escritora joven prototipo que elegían las casas editoriales para aumentar sus ventas, y que apuntaban al hecho de que el premio había sido concertado de antemano” (Villanueva, 2015: 21). Por tanto, los mismos éxitos editoriales que permitieron a estas mujeres publicar han despertado la preocupación de que sus obras sean productos “ligeros” para complacer a los lectores.

Según señala Santos Alonso: “A partir de 1988 comenzó a hablarse en España de «pensamiento débil», a saber, de frivolidad intelectual, y de «novela *light*», es decir, de novela ligera y falta de sustancia que tenía como objetivo no incomodar al lector” (Santos, 2003: 179). En el sentido de novela *light*, Ramón Freixas coincide con él en esto, esbozando una serie de rasgos comunes literarios de esta generación de manera despectiva:

A esta camada literaria, asociada al cine, el cuero y la carretera, les hermana su locuacidad, su rugiente pasotismo, pero también su indigencia narrativa, su prosa acelerada y poco revisada, su lacerante esquematismo, su carencia de espesor e intensidad (Lenquette, 2001: 92).

Ante la complejidad de las técnicas narrativas de otras épocas, las últimas novelas comerciales españolas adoptan técnicas más sencillas, como la estructura lineal, perspectiva única, la continuidad en el tiempo, el tono de confidencia íntima: una narradora protagonista cuenta sus aventuras emocionales para reflejar los problemas y preocupaciones personales que son muy cercanos a los lectores de clase media a los que apunta la novela. Este tipo de novela, que apareció como un producto comercial, debe mantenerse actualizando o presentarse en la ola de la nueva era, en lugar de generar búsquedas ni preguntas. Se caracteriza por la facilidad de uso, la falta de complejidad en forma y estructura, actitud autocomplaciente o de autoconsuelo y neutral, contenido digerible y puede descartarse después de la lectura, en lugar de explorar las causas o consecuencias de los sentimientos, se trata de una frivolidad. En cierto sentido, es una especie de infra literatura funcional que puede cumplir con las funciones sociales mencionadas, pero no se acerca a ningún propósito básico de la literatura, como hacer que los lectores sean más humanos o más sabios.

Sin embargo, Gullón señaló que la manera de evaluación utilizada por estos críticos es seguir las pautas estéticas de finales del siglo XVIII (Kant, Schiller, etc.). Esto es inevitablemente inapropiado e injusto, ya que se produce “una disfunción en la relación entre lo escrito y la valoración realizada para emitir juicios de valor literario” (Gullón, 1996: 31). El éxito de estas escritoras no es solamente un fenómeno de marketing. Más bien, al comprender que la propia posición del campo de la producción cultural en España ha cambiado con respecto a los macrocampos del poder económico y político, es posible ver las estrategias de estas escritoras como culturales y no como simples estrategias de mercado. Tal vez sus novelas sean más un producto literario de una época que de otras. Cuentan con sus propios estilos únicos, al escribir, agregan nuevos elementos de la sociedad contemporánea a la construcción de historias, por lo que resulta innegable su creatividad literaria.

### **1.3.1 Características de la narrativa hecha por mujeres en los años 90**

Las narradoras de la década de 1990 relatan en sus obras hechos triviales en la vida cotidiana de sus protagonistas jóvenes, presentando problemas sociales de manera concisa y clara en sus narraciones. Ellas suelen usar una serie de estrategias que incluyen la preferencia por mujeres como protagonistas, la fragmentación como técnica narrativa, la preferencia del uso de la perspectiva en primera persona y un lenguaje oral para narrar, etc. A continuación, resumimos las siguientes características comunes:

#### **A. Preferencia del uso de la primera persona narrativa**

Como hemos esbozado en el apartado anterior, las novelas creadas por mujeres de esta generación poseen un patente valor testimonial y continúan apuntando a sí mismas al reflexionar sobre los temas que los acompañan. Puesto que las mujeres siempre han sido descritas y definidas por las narrativas patriarcales, entonces, además de expresar la autodeterminación, el uso de la primera persona tiene como premisa buscar una nueva identidad psicológicamente y un nuevo espacio sociológicamente. La prioridad que se le da a la narrativa en primera persona contribuye a subvertir la voz tradicional del narrador omnipotente en las novelas tradicionales, es decir, la voz de la cultura dominante por la que se sienten marginadas, y, además, acerca la historia al lector y establece una conexión con ellos.

La mayoría de las protagonistas femeninas adoptan la escritura en primera persona como manera de registrar y expresar las decepciones relacionadas con la vida cotidiana, además, la escritura, ya sea carta o diario, desempeña un papel indispensable en muchas novelas como interpretación coherente del ámbito donde viven las protagonistas. Esta afirmación se aprecia claramente en *Mujer de aire* (1997), de Enriqueta Antolín. Se trata de una carta del padre de la protagonista que

murió poco después de salir de la prisión militar de la dictadura. Leer esta carta no solo puede aclarar la pregunta que nunca ha eliminado: qué crimen cometió su padre y por qué su maestro se suicidó; también repasa la infancia silenciosa después de la guerra y su relación de toda la vida con el violinista.

Asimismo, la primera persona narrativa aparece en las siguientes novelas: *La escala de los mapas* (1993) de Belén Gopequi, *Algún amor que no mate* (1996) de Dulce Chacón, *Hijas de la noche en llamas* (1999) de Irene Gracia.

Ciplijauskaitė, en *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona* (1994), investiga la escritura hecha por mujeres en primera persona en países europeos, poniendo las narrativas españolas en un contexto europeo y propagando teorías relacionadas con la escritura femenina. Señala que las novelistas, a menudo, han optado por la perspectiva autobiográfica, una forma que tiene sus raíces en una tradición de escritura de mujeres que alguna vez se limitó principalmente a cartas y memorias, y que algunas de las técnicas estilísticas innovadoras de las novelas recientes de las mujeres recuperan el estilo natural de sus predecesoras en estos géneros personales (1994). Es cierto que los personajes femeninos que forman estas novelas muestran evidentes tendencias de autoanálisis, y es más fácil elegir la apariencia autobiográfica del protagonista-narrador en primera persona. Nos damos cuenta de que la proporción de novelas relacionadas con la experiencia del protagonista en la perspectiva de primera persona es alta. Toni Dorca opina que, en muchos casos, la estructura es similar al estilo picaresco: “un antihéroe instalado en los confines de la sociedad cuenta su supervivencia en la España urbana” (Dorca, 1997: 312). Citó una serie de ejemplos: Antón en *Qué te voy a contar* (1989) y Máximo Lomas en *Mi precio es ninguno* (1996), de Casariego; Elder Bastidas en *Lo peor de todo* (1992), de Ray Loriga; Cayetano Zenón en *De Madrid al cielo* (1994), de Ismael Grasa; el narrador de *La ciudad de abajo* (1996), de Daniel Múgica (Dorca, 1997: 312). Asimismo, la primera persona narrativa aparece, entre otras, en las siguientes novelas escritas por mujeres: *La escala de los mapas* (1993) de Belén Gopequi, *Algún amor que no mate* (1996) de Dulce Chacón, *Hijas de la noche en llamas* (1999) de Irene Gracia, etc. Al utilizar la narrativa retrospectiva para realzar el



tono de la autobiografía, los personajes regresan al contexto que los trajo al presente. Las narradoras escriben cuando lo sienten, porque así es la manera en que funciona la memoria en la mente. Almudena Grandes y Lucía Etxebarria han usado esta técnica ampliamente. Por ejemplo, en *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes, cuatro mujeres cuentan su historia en primera persona en un tiempo de confusión de ideología y crisis generacional. Se encuentran en momentos difíciles en sus vidas y necesitan hacer frente a sus propias necesidades y eliminar dudas y contradicciones insostenibles. Por tanto, descubriremos todo lo relacionado con cada una de ellas y el mundo que les toca a vivir, al igual que toda una generación: su soledad, servidumbre, sueños frustrados, decepciones, pasión y amor confesado, su fuerza y ternura, sus fracasos y sus triunfos. Un año después, salió la novela de Lucía Etxebarria *Nosotras que no somos como las demás* (1999), que, muy similar al trabajo de Almudena, también cuenta la historia de cuatro mujeres distintas. Viven solas, sin pareja, sin hijos, sin familia, narran en primera persona sus miedos, sus envidias, sus deseos sexuales, sus alegrías y tristezas. Etxebarria narra en primera persona sus respectivas historias que se entrecruzan en fragmentos.

Una técnica que utilizan estas escritoras a menudo en la narración en primera persona es el monólogo interior del protagonista. En la escritura de las mujeres, se manifiesta su liberación a través de monólogos interiores y el empleo del lenguaje oral. Esto reúne las diferentes cualidades de la narrativa femenina: lo indeciso, lo espontáneo, lo intermitente, lo sensual más que seguir un orden racional. Demuestra un gran interés en la teoría psicoanalítica y permite a las personas comprender su propia existencia a través de la transformación inconsciente de la fantasía y los sueños. La mezcla de realidad, sueños, memoria, ficciones, circunstancias actuales y crítica literaria hace que los lectores, sin saber dónde termina el pasado real y dónde comienzan los sueños o la imaginación, pierdan la conciencia de los límites espaciales y temporales. La sensación resultante es similar a la lectura de *La última niebla* (1931), de María Luisa Bombal, que despierta el pensamiento de los lectores: lo que está pasando es fantasía, realidad o una mezcla. En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), las tres hermanas cruzan monólogos para ampliar la trama, que no sigue el

orden del tiempo ni del espacio. Durante este período, existen muchos trabajos excelentes que narran la experiencia y el crecimiento del protagonista en forma de monólogos internos desde la perspectiva de la primera persona, como *Entre amigas* (1998) de Laura Freixas; *Mujer de aire* (1997) de Enriqueta Antolín; *La fiebre amarilla* (1994) de Luisa Castro; *Desde el mirador* (1996) de Clara Sánchez, *Tiernos y traidores* (1999) de Susana Fortes. La narradora-protagonista es siempre una chica joven que recuerda su juventud y persigue sus ideales en la vida. El tono es personal con una actitud lírica femenina hacia la vida. Pese a que las tendencias literarias y los roles de las mujeres cambien sin parar, la búsqueda de sí mismas es persistente.

## **B. Retrato realista**

Pese a las diferencias en la orientación estética, las escritoras tienen similitudes en tono, opinión y sensibilización que las conectan. Muestran claramente una tendencia general de la literatura femenina a finales del siglo: una vuelta al realismo, aunque el matiz del realismo varía, lo cual se puede ver en el uso del lenguaje y las técnicas narrativas, todas ellas muestran un deseo de completar obras destacadas, prestan atención a los detalles y manifiestan una actitud cautelosa hacia la estructura narrativa. Sus obras hacen que la narrativa no solo refleje la realidad, sino también el arte. De esta forma de expresión, en el mundo de ficción que recrearon, podemos comprender mejor los cambios generacionales que vemos en las novelas femeninas.

Las narrativas de esta generación ponen de manifiesto los conflictos de la sociedad española contemporánea de forma testimonial y realista. Analizan algunos temas controvertidos en la sociedad actual desde diferentes aspectos: la confusión de los jóvenes acerca de su identidad, la falta de creencias religiosas, la desintegración familiar. Las voces de estas jóvenes narradoras han subvertido muchos mitos axiomatizados que han sido reconocidos por generaciones en la sociedad contemporánea. Quizás las voces más emblemáticas del realismo sean las de Carmen Martín Gaité, Belén Gopegui, Rosa Montero, Almudena Grandes y Lucía Etxebarria, ya que todas son escritoras reputadas con varios premios literarios. Representan dos

tendencias más evidentes: el realismo íntimo y el realismo duro. Respecto a la línea de realismo íntimo en la que están inscritas las novelas de Carmen Martín Gaité y Belén Gopegui, hay otra línea muy clara en las obras literarias de mujeres de los años noventa, el llamado realismo duro, basado en las novelas de Montero, Almudena Grandes y su descendiente Lucía Etxebarria. En el contexto de la década de los noventa, con las diversas generaciones de novelas o cuentos que componen el panorama de la novela femenina contemporánea, aparece en el mercado un escenario floreciente. Es fácil compararlas para destacar las diferencias y confirmar sus tendencias narrativas comunes.

Nacida en el año 1963, en Madrid, en la década de 1990, Belén Gopegui se convirtió en una figura importante en la nueva narrativa de las mujeres. Antes de ser famosa por su novela *La Conquista del aire* (1998), Belén Gopegui había publicado dos novelas: *La escala de los mapas* (1993) y *Tocarnos la cara* (1995). Desde su primer libro, ha llamado la atención de la crítica y los lectores más alertas. Sus obras son sólidas y estrictas, siempre se ha preocupado por las relaciones entre las mujeres, el análisis psicológico de los personajes e interés por la descripción del entorno. La crítica elogia sus novelas, ingeniosas, reflexivas e intimistas por su conciencia moral plasmada en sus novelas. En *la escala de los mapas* (1993) analiza la imposibilidad de comprometerse en el amor, en *Tocarnos la cara* (1995) propone que las relaciones interpersonales son la única forma de la salvación. *La conquista del aire* (1998) moldea la forma en cómo el éxito y el dinero cambian a tres amigos que incluso se enfrentan a una decepción peor de lo que creen, buscando la felicidad. *Lo real* (2001) es una crónica de la nueva burguesía, llena de corrupción política y social.

En la mayoría de sus novelas, Gopegui describe el Madrid de los últimos años del siglo XX para mostrar cuestiones personales desde la subjetividad de sus personajes principales. Están incluidos en los problemas señalados de crisis emocional o moral, el fracaso profesional y el desequilibrio entre la realidad y las fantasías. Entre su ideología tradicional y la nueva realidad económica, entre los valores que han aprendido y sus deseos personales, existe una contradicción. En este juego moral y de intereses, las ambiciones personales suelen ganar. Gopegui es lo

suficientemente realista como para llegar al resultado lógico de que el realismo derrota al idealismo, ya sea por debilidad ética o lascivia, avaricia o miedo de sus protagonistas. No propone una solución, pero presenta el problema. Gopegui también explora sueños, insomnios, enfermedades. Su creación constituye un retorno a la tradición, a la moral, así como a la era “clásica” de la novela, al tiempo que fusiona la modernidad. Frente a las actitudes de muchas de sus antecesoras que cuando se enfrentaron a ciertas mujeres marginadas, utilizaron la literatura realista como medio de protesta, Belén señaló que, para ella, las novelas son una vía de conocimiento, lo cierto es que le pareció necesario demostrar su estilo y escribir un prefacio al comienzo de la novela donde advierte que la esencia de la novela no es solo el entretenimiento sino lo que significa.

Sin un pensamiento profundo y una meditación continua, es imposible obtener un conocimiento verdadero de las cosas. El espíritu de Belén Gopegui le dio a su escritura un enfoque contemplativo, lo definió y lo conectó con la obra femenina más profunda de la época: la de Carmen Martín Gaité. En relación con esto, hay que recordar que la escritura de Belén Gopegui tiene un recorrido poético sugerente, y no faltan metáforas o destellos líricos, muy parecido al estilo de Martín Gaité. Ocurre que Carmen Martín Gaité es una excelente novelista contemporánea. El libro publicado en 1957, el mundialmente famoso *Entre visillos* (1957), estéticamente hablando, es un representante del realismo social típico de los años cincuenta. Más tarde, en su novela *Irse de casa* (1998), encontramos varios personajes con contornos desiguales. Todos se incorporan a la vida cotidiana que se muestra ante Amparo Miranda, quien tiene la función principal de juntar estos fragmentos de relatos. Esta técnica de mezclar y fragmentar tramas es utilizada habitualmente por Martín Gaité en muchas obras, especialmente en *Nubosidad variable* (1992). Mercedes Carbayo ha visto lo que ella llama realismo posmoderno en este sentido (Carbayo, 1998). Posmoderno o no, es cierto que la escritora adopta esta forma de realismo para su creación literaria.

En definitiva, en las novelas de esta generación se reflejan los problemas de las personas en nuestro alrededor: el miedo al paro, la confusión sobre el futuro, la

inseguridad de su identidad sexual, etc., problemas en los que están metidos tanto hombres como mujeres.

Respecto a la línea del realismo íntimo que representan las obras de Carmen Martín Gaité y Belén Gopegui, también hay otra muy evidente en la literatura femenina de los años noventa, el llamado estilo del realismo duro, representado por las obras de Rosa Montero, Almudena Grandes y de su descendiente Lucía Etxebarria. Aquí he de hacer una explicación del término “realismo duro”. Se trata de una tendencia en la narrativa española a utilizar una estética llamada “realismo sucio” para novelar los aspectos más desagradables de la vida. En esta estética se han unido algunas de las escritoras más jóvenes de los años noventa. El realismo duro no elude ninguno de esos aspectos desagradables de la vida.

Perteneciendo al mismo estilo, el realismo duro<sup>13</sup>, Almudena Grandes y Lucía Etxebarria se convirtieron en dos estrellas brillantes del mundo literario de los noventa. Almudena fue conocida con su famosísima novela erótica *Las edades de Lulú* (1989), en la que describe el sexo sin ningún tipo de vergüenza. Asimismo, Lucía Etxebarria abrió la puerta de su mundo literario con la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), y al año siguiente, por la obra de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), ganó el Premio Nadal. Igual que Almudena, tal vez el impudor con que Lucía mostraba los amores lésbicos, que, según algunos criterios morales de entonces era algo vergonzoso, haya llamado mucha atención del público. Confusión, falta de comunicación general, vacío, desequilibrio, miedo, amor y tristeza, estos temas perpetuos de la humanidad nunca han estado ausentes en sus obras. Para Lucía, el tema eterno que existe es solo uno, lo dice por boca de Beatriz: “Existe un solo tema, la vida” (Etxebarria, 1998: 19). Pero los espacios donde se desarrolla la vida de las protagonistas en sus novelas son entornos sucios plagados de drogas, alcohol, sexo. La descripción que hace nuestra autora de sus personajes está estrechamente relacionada con la vida de las tribus urbanas:

---

<sup>13</sup> Según la clasificación de Mercedes Marcos Santos, ellas pertenecen al estilo de realismo duro. Marcos, 1991: 51.

[...] donde nadie pregunta nada porque todo el mundo es nadie, y puedes salir a comprar el pan con zapatillas y bata de *boatiné* y no te mira nadie, y te regalan un par de boquerones en vinagre con cada caña en bares ruidosos con el suelo alfombrado de servilletas de papel arrugadas, y huele siempre a garbanzos cocidos en los patios de las casas, las vecinas cantan tendiendo la ropa, *Ay Campanera, aunque la gente no quiera...*, en los patios de las casas de Madrid (Grandes, 1989: 134-135)

Por ejemplo, Caitlin, en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), prueba todas las drogas que cayeron en sus manos. Trapichea con éxtasis, estafa a turistas, duerme en squats y en pisos de estudiantes y acaba trabajando en un peep show (Etxebarria, 2004: 38):

[...] un ambiente como el de La Metrallera<sup>14</sup>, el mundo que acababa de conocer y en el que deseaba integrarme [...] Al fin y al cabo ésa era la idea, ¿o no? Escuchar una música determinada, vestir de cierta manera, arreglarte el pelo de un modo absurdo. Cosas que tus padres no entendieran, o no aprobaran. Si no conseguías escandalizarles, señal de que te habías equivocado, de que no eras lo bastante cool (Etxebarria, 2004: 118).

Hay que saber que el entorno donde vive esta generación de los veinteañeros ya no es igual que el de sus antecesores: una generación urbana, moderna, desencantada. Lo que Etxebarria desvela en este texto de su novela:

Me rechinaba en la memoria el cataclismo que se organizó en Madrid la última noche que salí, cuando me presenté, yo sola, en La Metrallera, buscando a Mónica, y descubrí que en realidad los hombres no habían cambiado mucho desde los tiempos de mi madre. Por eso decidí, la primera

---

<sup>14</sup> Es el nombre del bar en Edimburgo que aparece en la novela.

noche en que me atreví a salir en Edimburgo, irme a beber a un bar donde no hubiera hombres, lejos de sus inevitables acosos, de los problemas que mi mera presencia desencadenaría. No iba buscando una chica, no fui allí porque me sintiera lesbiana. Sólo buscaba una cerveza y un poco de música (Etxebarria, 1998: 25).

Si resumimos las novelas publicadas por estas escritoras alrededor de la década de los noventa, veremos destacar un fuerte realismo. Todas sus novelas exploran el conflicto entre la realidad y la fantasía o la apariencia.

### **C. Uso de un lenguaje vulgar**

Como se observa en los fragmentos citados antes, en los textos de estas escritoras, podemos ver a menudo la jerga en diálogos como estos: “y a usted qué coño le importa” (Grandes, 1989: 135); “Aunque poco puedo hacer por ella, porque yo también estoy fatal. Fatal. Fatal, fatal, ¡fataaaaal...!” (Etxebarria, 2020: 48); “Joder, tía... Eso no es vida, qué quieres que te diga. Por mucha pasta que te paguen” (Etxebarria, 2020: 47). En los diálogos entre los jóvenes se suele utilizar un lenguaje menos formal y vulgar.

Estas jóvenes narradoras ponen los diálogos y monólogos en un lugar más prominente que la descripción, usando un lenguaje callejero muy coloquial. Las expresiones coloquiales apuntan a un aspecto desatendido por el círculo de literatura española: las escritoras se descuidan del habla y de la escritura correctas. Una de las manifestaciones del lenguaje oral es el volumen de la voz. En la novela de Lucía, cada vez que los personajes suben el volumen, las letras se vuelven mayúsculas: “¿Acabas de salir del trabajo? ¿AHORA?” (Etxebarria, 2020: 47); “No, ESTA VEZ va en serio, tía, te lo juro -insisto con un mohín ofendido-” (Etxebarria, 2020: 48); “el vocinglero que armaban las marujas llamando a gritos a sus niños por la playa, ¡TOÑI, DEJA YA DE COMERTE LA ARENA QUE TE VOY A CALENTAR EL CULO, DEMONIO CRÍA!” (Etxebarria, 2020: 60).

Lucía Etxebarria no es la única que usa la jerga juvenil. Desde que Carmen Martín Gaité creó *Entre visillos* (1957), el lenguaje coloquial se ha utilizado para la estética realista, lo que ayuda a dar mayor credibilidad al personaje. Así Lulú, protagonista de *Las edades de Lulú* (1989), utiliza tacos: mierda, joder, coño...; palabras jergales: “pillar” por “encontrar”, “echar un polvo” por “buscar a alguien para hacer amor”, “pasta” por “dinero”, “tío” por “chico”...; y expresiones coloquiales tales como: “oye, ¿a los maricas les gusta el fútbol?” (Grandes, 1989: 135).

Investigando las razones de la alta frecuencia del uso de lenguaje coloquial de esta generación de escritoras, debemos considerar este aspecto: ¿a qué lectores se dirige? José Ángel Mañas, uno de los escritores de la Generación X que es de la misma época que ellas, ha dejado claro que no le interesa que sus obras sean leídas por personas mayores, porque sus lectores son jóvenes. Sostiene que el uso de jergas facilita la aceptación generacional, característica que atraviesa casi todas las obras de este escritor. Él muestra esta racionalización al responder a las preguntas del entrevistador Carlos Marcos:

¿Usted ve a su padre de 50 años leyendo *Ciudad rayada*? Quizá tendría bastantes problemas por el argot que utilizo. En cuanto a las situaciones, eminentemente juveniles, habrá algunos adultos que disfruten en plan voyeur viendo los ambientes de los jóvenes y otros se sentirán excluidos y tendrán cierto rechazo. Aunque tengo lectores mayores, la mayoría son jóvenes<sup>15</sup> (Izquierdo, 2001: 298).

El uso de un lenguaje vulgar juega un papel muy importante en las obras literarias de las escritoras contemporáneas. En primer lugar, tal vez, debemos mencionar la intención realista. Las autoras quieren utilizar sus diálogos cotidianos

---

<sup>15</sup> Cita recogida en *Narradores españoles novísimos de los años noventa* (2001) de José María Izquierdo.



para crear personajes y expresar sus personalidades. Estos personajes distintivos son como personas reales que viven a nuestro alrededor. La función de esta realidad es, naturalmente, la característica de los tipos esenciales de diálogo: narrativo y oral, porque, para ellas, el propósito de reflejar la realidad es más fuerte, y su propio texto no se verá perjudicado por la sencillez del lenguaje, sino que es una manera de acortar rápidamente la distancia entre lectores y escritores jóvenes.

En el caso de Lucía Etxebarria, no se trata de limitar el alcance de la novela a un público joven, sino de intentar comprender las razones de sus acciones de su tiempo. Cabe señalar que, además de la jerga joven, existe otro nivel lingüístico de significado más allá que implica un diálogo intertextual con otras obras maestras literarias. Sus novelas suelen estar llenas de referencias a otras obras literarias, canciones y poemas, que resuenan con el lenguaje coloquial y se aprecian tanto la elegancia como lo popular, que, juntos, construyen su estilo narrativo personal.

Generalmente, el rasgo de las novelas femeninas de los años noventa fue revelar la vida diaria de las mujeres españolas, pues, si bien se cumplieron con muchos de los requisitos del movimiento feminista de los años setenta y ochenta, las escritoras no estaban satisfechas, necesitaban desesperadamente reposicionar su identidad. Lo que hacen sus obras literarias es abolir el concepto de “valor” utilizado habitualmente en la construcción de modelos patriarcales en la sociedad española del siglo pasado. Ellas están desarrollando una cultura, consistente en una serie de estrategias que no pueden ser ignoradas en una sociedad patriarcal: el estudio de la genealogía de las mujeres, el establecimiento de conexiones entre escritoras y lectoras, y la construcción de auténticos diálogos textuales. Pensar en la relación entre hombres y mujeres, afirmar la identidad y sexualidad femenina con sus propios rasgos, restaurar la historia reprimida de las mujeres y afirmar el universo de las mujeres complementará el vacío ubicuo en la organización patriarcal.

La centralidad de las mujeres como eje de la narrativa nos hace reflexionar sobre el proyecto cultural reflejado en sus novelas. Si estas obras literarias cambian la cultura en base a cambios en el significado de las vivencias, se puede suponer que el

comportamiento, el pensamiento y la visibilidad de los protagonistas conduzcan a una sociedad donde se niega el discurso de dominación.

En definitiva, las escritoras españolas tienen, sin duda, una existencia reconocida, que se ha consolidado en la última década del siglo pasado, y su literatura ocupa un lugar importante. También puede despertar el interés de los lectores. Como prueba, analizamos, a continuación, cómo las novelas representativas de Lucía Etxebarria, una de las autoras más destacadas, contribuyen al éxito de la literatura femenina de los noventa. Del mismo modo, al éxito de la Generación X.

## **1.4 Lucía Etxebarria, autora destacada de los años 90**

En realidad, sus novelas cuentan historias mucho más allá del texto narrativo de las librerías. A este respecto, son maestros literarios de la era post-literaria, iniciada en la década de los noventa. Su contenido y estilo son elementos importantes a la hora de dar una imagen favorable para la cultura. Lucía no solo vuelve al arte de contar historias, sino que todo refleja la historia de su época en la vida. Representa principalmente su propia era en el estricto entorno espacio-temporal contemporáneo, tocando el campo socioeconómico: una de las protagonistas de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), Cristina, representa, precisamente, la crisis, la inflación y la depresión que afrontan los jóvenes licenciados universitarios en paro. Lucía revela los cambios cruciales en los valores y la conciencia de sus contemporáneos. Cabe señalar que Lucía está sobre los hombros de gigantes, hereda el estilo narrativo de sus antecesoras: Josefina Aldecoa, Carmen Riera Martín, Dulce Chacón, etc. Los lectores más atentos pueden encontrar en sus obras signos claros sobre la posmodernidad, la intertextualidad, la propia referencia sin nombrarla o la autoconciencia. Sus huellas son claramente visibles: huellas de aprendizaje, absorción, digestión, adopción y adaptación a lecciones históricas. Porque su objetivo es escribir historia y reflejar la realidad. Cuando habla de su creación de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), en

su ensayo lúcido y rompedor sobre el difícil rol de la mujer contemporánea, *La letra futura* (2000), confiesa que el material de esta novela viene de la vida:

En el cuento mezclé dos historias: la de mi propia iniciación sexual y la impresión que me causó el ver que en el funeral de uno de mis amigos la más afectada no parecía ser su novia oficial, sino la novia del mejor amigo del difunto, que había mantenido con el fallecido una breve relación en la primera adolescencia. A partir de estas dos historias construí un relato que no era ni mi historia ni la de aquella chica, sino la historia de una tercera persona...

En *Amor curiosidad prozac y dudas* me limité a coger trozos de la realidad que flotaba a mi alrededor para reinterpretarlos y asignarles un sentido. De esta manera reelaboré diferentes vivencias tanto mías como ajenas para integrarlas en una especie de mosaico que, una vez terminado, intentaba reflejar la imagen de una serie de personajes urbanos entre los *veintipocos* y los *treintaytantos* años condenados a vivir unas vidas que en realidad no les pertenecían.

Se trataba de historias que yo no había vivido, pero que sin duda encontraban su raíz en mis propias experiencias (Etxebarria, 2000: 35).

Además de muchas novelas inspiradas en su propia vida, su línea argumental también es relativamente simple, muy en línea con la tendencia narrativa de esa época. Los lectores encontrarán que las novelas de Lucía han recuperado muchas cosas de la literatura tradicional: tienen puntos que se pueden resumir y una estructura simple basada en una cronología lineal, son narradas según el transcurso del tiempo, aunque esto no descarta recuerdos del pasado. No saltan al futuro o al pasado ni cuentan con múltiples líneas temporales. Son pocos y limitados los experimentos. Lucía no hace demasiados intentos nuevos en términos de estructura y cronología: Utiliza meses, días o, incluso, horas y minutos para informar a sus lectores de la fecha. *Un milagro en equilibrio* (2004) se presenta a los lectores en forma de carta-diario, y en *Nosotras*

*que no somos como las demás* (2005), aplica la simultaneidad cuando presenta la historia de cuatro mujeres, por lo que su narración se dispersa en días concretos, esta lógica narrativa es clara y fácil de entender. Esto coincide con la tendencia de la narrativa femenina de esa época. Así, por ejemplo, en *La escala de los mapas* (1993), la historia se desarrolla linealmente. Belén Gopegui pone muy pocas escenas retroactivas y, en *La Conquista del aire* (1998), utiliza moderadamente la simultaneidad para mostrar a los tres protagonistas que luchan por conciliar el sueño luego de un préstamo catastrófico, y, a continuación, describe el estado psicológico de los tres y sus respectivas acciones a la mañana siguiente.

Otro aspecto de la recuperación es un detalle muy importante, la responsabilidad moral de las novelas anteriores, aunque nunca desapareció en otras generaciones posteriores a la guerra. Ella cree que las novelas deberían tener un significado esclarecedor, sobre todo para las chicas, por eso, en varias ocasiones mencionó la diferente educación que reciben los niños y niñas desde la infancia y los diferentes roles que les impone la sociedad. Se enfoca en este aspecto:

De esta manera fui construyendo el relato de un mundo en el que a las chicas se nos preparaba para afrontar una vida muy distinta a la que nos íbamos a encontrar: se nos enseñaba a ser chicas buenas y calladitas sin avisarnos de que si queríamos sobrevivir, tendríamos que ser, más bien, todo lo contrario (Etxebarria, 2020: 37).

En este punto ella tiene la misma opinión que Belén Gopequi, que está particularmente en contra de las novelas sin “mensajes”, como deja claro en su prólogo a *La conquista del aire* (1998):

La novela que no nombre el significado, que no ilumine el sentido, la novela que solo quiera ser emoción y no ser emoción que se sabe a sí misma, terminará por confundirse con cualquier otro medio de entretenimiento. Y bien, si la novela actúa como instrumento formador de la vida en tanto que

propone estructuras, criterios, direcciones para la experiencia de las personas, entonces la emoción no puede ser, se entiende, eliminada. Pero solo cobra sentido narrativo cuando una conciencia entra en relación con ella (Gopequi, 1998:11).

Almudena Grandes también indica:

Ya deberíamos dejar de hablar de hombres y de mujeres, porque hay, creo que para bien, modelos distintos de hombres y de mujeres. Antes, todos los hombres, ricos, pobres, tenían la misión de llevar dinero a casa, garantizar el bienestar de sus hijos... Y todas las mujeres tenían la misión de casarse, tener hijos y cuidar de ellos. Ahora hay distintas formas de ser hombre y de ser mujer (Grandes, 2007: 17).

Se ve que Lucía comparte la misma idea en cuanto a la misión de la escritura con otras escritoras de ese periodo: la preferencia de reflejar las vidas problemáticas o marginales de las mujeres.

Como Sonia Núñez Puente señala en su obra *Una historia propia. Historia de las mujeres en la España del s. XX* (2004), el siglo XX ha sido un siglo de revoluciones y cambios, en el que, indudablemente, la guerra civil y la caída del Muro de Berlín han definido la evolución de las mujeres. Dentro de la última década del siglo XX, Lucía Etxebarria se ha convertido en portadora de las intranquilidades y preocupaciones de las mujeres de esa época, como ella misma señala:

En algún momento algunas personas han sido capaces de sobreponerse a sus condicionantes de educación y ambiente y a imponer su propia identidad por encima de los comportamientos aprendidos. Ese punto de decisión propia es el que a mí me interesa describir, y por eso suelo escribir sobre vidas que se sitúan en el límite de la cordura, vidas difíciles, poco convencionales (Etxebarria, 2020: 40).

En fin, la historia de la mujer está vinculada, sin duda, a la historia de España y Lucía Etxebarria recoge esta evolución en sus novelas, y muchos personajes condenan la desigualdad por la que atraviesan las mujeres mediante sus obras. De manera similar, no solo sabe cómo responder a las condiciones sociales de las mujeres, sino que también reflexiona con exactitud sobre las opiniones de estas sobre el mundo externo y su propio mundo interno. Por tanto, creo que es adecuado un análisis detallado de una contextualización sobre la sociedad española, la narrativa española en los años 90, y, luego, más concretamente, de la escritura hecha por mujeres en ese periodo, para concluir sobre cómo se sitúa Lucía Etxebarria, cómo la voz femenina tiene un lugar en sus obras y cómo logra expresar sus opiniones recurriendo a la recuperación de los impresiones y preocupaciones de las mujeres que dotan vida a la historia, y cómo transmite la idea de que queda mucho trabajo que hacer con el fin de lograr la igualdad de género en nuestra sociedad.

A través de sus obras literarias, la denuncia se ha convertido en un testimonio de la condición de género femenino y su novela se ha convertido en un documento fidedigno que registra la existencia de voces de mujeres en la literatura y se puede escuchar. Aunque para hacer que las voces de las mujeres tengan la misma intensidad que las de los hombres y para que estas diferencias eventualmente desaparezcan, todavía hay muchas cosas que hacer. Con el análisis detallado, pretendemos mostrar los rasgos que definen esta voz femenina desde diferentes temas, que, a veces, serán más claras tomando como ejemplo la narrativa de Lucía Etxebarria.

## **1.5 Lucía Etxebarria, narradora de la Generación X**

La narrativa de Lucía Etxebarria forma parte de la denominada literatura de la Generación X. Los medios y editoriales de los noventa clasificaron a Etxebarria en la generación X española, junto a Ray Loriga, José Ángel Mañas, Ismael Grasa,

Francisco Casavella, etc. La definición de “Generación X” proviene del título de una famosa novela publicada por el escritor canadiense Douglas Coupland, en 1991, que causó sensación en ese momento, y, por ello, comenzó a ser utilizado por críticos y periodistas para designar personajes en función de criterios de edad y otras características literarias.

Respecto a lo primero, la generación comprende a los nacidos entre 1965 y 1981. En efecto, la propia Lucía Etxebarria cumple con este requisito de esta generación al haber nacido en 1966. Además, sus protagonistas son adolescentes o veinteañeros. Sus actividades los llevan al mundo de la juventud. Por tanto, tiene debilidad por la cultura audiovisual en general, la música y las drogas. Olga Nowak, en su artículo *¿Quién es “la mujer X”? Las protagonistas de jóvenes autoras españolas de los años noventa* (2016), indica: “La Generación X. Los hijos de un mundo global totalmente audiovisualizado en el que lo que predomina es el consumismo” (Nowak, 2016: 89) Inmersos en este entorno, nació una ola de “joven narrativa” en el campo de la literatura española. Constantino Bértolo arguye claramente esta particularidad inherente a la narrativa de los noventa: “El fenómeno de hoy es que autores jóvenes escriben sobre jóvenes [...] Todos los autores lo han sido en algún momento pero no todos los escritores comienza su andadura narrativa escribiendo sobre jóvenes” (Constantino Bértolo, 1997: 8-9). José Ángel Mañas contribuyó mucho a esta prosperidad. En 1994, a los 23 años, publicó su primera novela *Historias del Kronen* (1994). La publicación provocó inmediatamente una fuerte respuesta en la sociedad y la popularidad de Mañas la hizo visible para otros autores.

Como decíamos al principio, la edad es solo el primer elemento que define el concepto de Generación X. Otro elemento es un conjunto de características literarias comunes. En la década de los noventa apareció un grupo de escritores encabezados por Mañas que sacaron más energía de la cultura popular audiovisual en lugar de inspirarse en las fuentes literarias. Las tramas de sus novelas suelen desarrollarse en las grandes ciudades y la temática gira en torno a los problemas a los que se enfrentaba la juventud española en los años noventa. Los personajes representan una generación que se sintió engañada por la sociedad y desilusionada por un sistema

político que ignoraba su existencia. Se caracterizan por el pesimismo y la decepción. Los autores insertaron lenguaje juvenil en sus novelas y utilizaron nuevas formas lingüísticas, como la notación fonética del inglés, o cambiaron la ortografía de las palabras. En sus novelas, notamos cómo los jóvenes protagonistas experimentan una transición al mundo de los adultos. Era también la primera vez que películas, televisión, vídeos, música y otros medios han aparecido con gran frecuencia en obras literarias. Este fenómeno ha llevado a la necesidad de encontrar un concepto para que este grupo de escritores pueda ser citado en un marco específico. También se les llama “Generación Kronen”, que se originó en la novela de José Ángel Mañas.

Debido a que nacieron y crecieron en una nueva era de rápido desarrollo tecnológico, sus obras rompieron la continuidad entre generaciones y fueron incompatibles con la literatura tradicional de muchas maneras para establecer su propia identidad literaria. Su enorme heterogeneidad hace que sea reconocido internacionalmente más que a nivel nacional. Como señala Dorothy Odartey-Wellington, la prosa española de esa época formaba parte del paradigma cultural global (Odartey-Wellington, 2008: 20).

Por su estilo de escritura y los recursos utilizados, solemos incluir a Lucía Etxebarria y sus primeras novelas en este grupo. Etxebarria creó un mundo lleno de violencia, cultura pop, drogas, paro, tecnología en un tono satírico, describiendo la difícil situación de los españoles, especialmente la generación más joven. Intentaremos ver en qué medida estas diferentes características, presentes en mayor o menor grado, son tratadas en las novelas de Lucía Etxebarria. Nos centraremos en manifestar cómo la autora expresa su preocupación por la generación joven de sus novelas, cómo retrata los extremos contemporáneos que afrontan las protagonistas femeninas, y cómo muestra las características que suele tener la generación X, como su inmersión en la cultura popular, su experiencia del sexo y las drogas, y su visión pragmática de la vida. A través de este análisis y con la ayuda de las obras de no ficción de Etxebarria, mostraremos cómo sus obras se basan en el conocimiento de la España de finales de los noventa y su cultura juvenil, creando un reflejo de la Generación X y de la sociedad donde vive.



Para situar sus novelas sociohistóricamente, deberíamos examinar la interpretación que hace Etxebarria de su generación, la Generación X, en España. En *La Eva futura* (2000), explica que el término describe a un grupo de veinteañeros:

[...] iconoclastas y abúlicos, pasajeros en permanente tránsito de sí mismos. Una generación que se resistía a abandonar la casa paterna, que no expresaba el menor interés por encontrar trabajo, que no expresaba el menor interés por encontrar trabajo, que no abrazaba ningún ideal... (Etxebarria, 2000: 127).

En su artículo *Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X* (1997), Toni Dorca enumera las características de esta generación. Las más importantes son: “las drogas, el desprecio a las instituciones, el cisma generacional o la falta de expectativas para el futuro” (Dorca, 1997: 320).

Etxebarria está de acuerdo con la descripción que hace Toni Dorca de su generación, atribuyendo el desinterés por la autosuficiencia al hecho de que el mundo que los rodea no les presta atención:

Si esta juventud no parece mostrar excesivo interés por el mundo que les rodea, puede que sea porque el mundo que les rodea en nada les tiene en cuenta: no les tiene en cuenta su modelo de estructura social, basado desde su origen sólo en la idea de familia; ni les tiene en cuenta su modelo político, que les ha vendido a los imperativos económicos y que les ha traicionado en cuestiones tan básicas como las relativas a la mera subsistencia (Etxebarria, 2000: 127).

Su argumento muestra que los que pertenecen a la Generación X en España carecen de interés por el trabajo y la política porque ambos asuntos han traicionado a esta generación más joven: el salario no es suficiente para permitir que ellos sean

autosuficientes, el crecimiento económico ha provocado un aumento vertiginoso del precio de la vivienda y la política no se preocupa por la juventud del país:

Esta generación se ha encontrado con un mundo en el que los regímenes comunistas, se han revelado ineficaces, mientras que el capitalismo ha dejado de significar la promesa de un desarrollo potencial para cualquiera que se decida a trabajar duro y ha mostrado su cara más amarga: el sistema es un monstruo que no parece dispuesto a acogernos en su seno, que no nos ofrece trabajo excepto en condiciones de semiesclavitud (Etxebarria, 2000: 127-128).

Todos estos factores: “la especulación inmobiliaria, los alquileres desfasados y los sueldos misérrimos” provocan que la generación X española no tenga más remedio que “permanecer sine die en la casa paterna, enquistados en una adolescencia eternamente dilatada, rumiando una frustración inútil, una rabia que no encuentra objetivo al que dirigirse” (Etxebarria, 2000: 128).

Vemos estos mismos problemas en varios personajes de sus novelas. Por ejemplo, Barry, un amigo de Beatriz en Edimburgo, cuando habla con ella de su experiencia profesional, describe su situación precaria:

[...] acabé como enfermero en el hospital de Glasgow, cobrando un sueldo de mierda [...] Luego, cuando se me acabó el contrato, pensé que estaría en el paro dos o tres meses, como mucho. Y ya ves. La universidad no te garantiza nada. Métele en la cabeza. Nada (Etxebarria, 1998: 251).

Como Barry enfatizaba que la universidad no te puede garantizar nada, lo mismo ocurre con Cristina, una de las heroínas de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997). Se graduó en una universidad con especialización en inglés y trabajó muy duro en una gran empresa, pero recibía un salario muy bajo: “Cuando hacías cuentas descubrías que cobrabas menos por hora que una asistenta” (Etxebarria, 2020: 34-

35). Su trabajo la había agotado tanto que no tenía energía para hacer nada después de salir del trabajo:

Yo me levantaba a las ocho de la mañana y llegaba a casa a las ocho y media de la noche, totalmente agotada, sin ganas de nada, excepto de cenar e irme a la cama. Dejé de leer, dejé de ir a conciertos, dejé de ir al cine. Los sábados por la noche estaba tan harta que me ponía los vaqueros y las botas de cuero y salía a la desesperada, a ponerme hasta las cejas de cubatas y de rayas para olvidarme de la mierda de vida que llevaba (Etxebarria, 2020: 35-36)

El sentido de desilusión de Cristina frente al mundo real y los métodos autodestructivos que utiliza para hacer frente al sentimiento de desilusión representan la actitud negativa de los jóvenes de este grupo de edad ante las situaciones difíciles. Cristina se dio cuenta de que sus ingresos laborales no eran suficientes para compensar la libertad que su trabajo le privó, lo que reflejaba los problemas que Etxebarria planteó sobre el empleo y el coste de la vida. Como señala en *La Eva futura* (2000):

El fantasma del paro, la certidumbre de que un montón de buitres carroñeros revolotean en torno a su puesto de trabajo, les obliga a venderse por lo bajo, a aceptar unos sueldos que ni de lejos se corresponden a sus capacidades [...] y no pueden por tanto plantearse la posibilidad de llegar a fundar una familia algún día (Etxebarria, 2000: 126).

Cristina se queja de que su salario es bajo para cubrir los altos salarios de los ejecutivos, sin dejar dinero para los trabajadores de nivel medio y bajo. Se pregunta sobre la posibilidad para mejorar sus condiciones, pero se da cuenta de que era inútil, no tenían absolutamente ninguna esperanza de ganar esta batalla: “nos tenían tan alienados y tan agotados, tan hipnotizados a base de horas y horas de trabajo

constante y de discursos apocalípticos sobre la terrible situación de la economía, que a ninguno de nosotros se le hubiera ocurrido” (Etxebarria, 2020: 36).

Debido a las malas condiciones laborales y las largas jornadas, Cristina deja su trabajo y se convierte en camarera en un popular club llamado Planeta X. El nombre de este club, en realidad, coincide con la Generación X, una metáfora del espacio donde se reúnen los jóvenes de la Generación X, que mayormente son solteros, bien educados, y se atreven a tomar sus decisiones conscientemente. Muchos miembros de la Generación X optan por retirarse del lugar de trabajo tradicional cuando se dan cuenta de que ya no tienen tiempo para disfrutar de los beneficios de ser adultos (como en el caso de nuestra autora, que confesó en *La Eva futura* (2000): “En mi caso particular, yo me retiré a vivir del subsidio de desempleo y escribí una novela...” (Etxebarria, 2000: 127). La protagonista no quiere vivir como la sociedad espera de ella. Su madre y sus hermanas la criticaron repetidamente por esto, pues consideraban que Cristina no debería dedicarse a un trabajo que distaba mucho de coincidir con su educación. Pero a ella no le importaba y creía que este trabajo “indigno” ante los ojos de otros le daba libertad:

En el bar gano más de lo que ganaba en aquella oficina, y mis mañanas son para mí, para mí sola, y el tiempo libre vale para mí más que los mejores sueldos del mundo. No me arrepiento en absoluto de la decisión que tomé, y nunca, nunca jamás volvería a trabajar en una multinacional (Etxebarria, 2020: 37).

La falta de ambición de Cristina en su trabajo refleja un tipo de indiferencia de la Generación X hacia el dinero y la ética laboral, y su actitud hacia la vida retrata la frustración interior que Etxebarria describió en *La Eva futura* (2000). Cito la opinión al respecto de Elizabeth Wurtzel, autora de *Prozac Nación: Young and Depressed in America* (1994): “hay algo de enfermo en una generación que venera como líder a un suicida”, la autora concluía que el estado de ánimo al final del milenio se llamaba depresión (Etxebarria, 2000: 131). Luego, añade Etxebarria que una emoción

llamada desaliento impera sobre la ansiedad, es resultado de la frustración. Para apoyar este punto de vista, citaba datos: “340 millones de personas (3 millones en España) sufren de depresión en todo el mundo. Se calcula que en los noventa hay hasta diez veces más personas deprimidas que hace tres décadas” (Etxebarria, 2000: 132). Bajo estas circunstancias, muchos de los jóvenes de la década de 1980 y principios de la de 1990 recurrieron a la contracultura autodestructiva que estaba a su disposición. Etxebarria afirma que: “el Prozac se convirtió en una de las dos pastillas líder de la época, la pastilla legal” (Etxebarria, 2000: 132). Al convertirse en camarera en Planeta X, Cristina se instala en la cultura de la droga de Madrid. Ella consume varias drogas, el consumo temprano y frecuente de drogas se considera una característica de la Generación X: cocaína, heroína y éxtasis, los ilegales y Prozac, el legal. Cuando Cristina decidió probar la heroína con sus amigos, al final no la usó, solo por un trágico incidente que nadie había esperado. Uno de sus amigos murió de una sobredosis antes de que ella intentara inyectarse la droga. Pero esta experiencia no le impidió seguir consumiendo otras drogas. Consume dos o tres pastillas de éxtasis a la semana. Sus propiedades alucinógenas y anfetamínicas dan a sus usuarios una energía aparentemente infinita. Cristina las usa para mantenerse despierta durante su trabajo nocturno y para frenar su apetito. A pesar de que trata de mantener su consumo de drogas al mínimo, su trabajo y la tensión de terminar la relación con su novio hacen que con frecuencia busque el disfrute a través de las drogas. Ella asocia el uso de drogas con su trabajo y la ruptura con su novio diciendo:

Trabajo en una barra y los domingos los paso de garito en garito, bebiendo como una esponja, gastándome el sueldo en éxtasis, para olvidarme de que mi novio me dejó. Por muy delgada y muy mona que sea. Por lo visto, no le resultaba suficiente. Las relaciones de los noventa, dicen. Efímeras. No future. Generation X. Hay que joderse (Etxebarria, 2020: 42).

Ella cree que estas relaciones efímeras sin futuro son un efecto secundario de ser parte de la Generación X. Los tiempos hacen que esta generación siempre esté en

busca de algo, generalmente algo autodestructivo, que hace que todo lo demás importe, ya sea drogas o relaciones. En el caso de Mónica, de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), mientras consumía drogas, también vendía drogas, e, incluso, con su novio narcotraficante instó a Beatriz a involucrarse en el tráfico de drogas. La novia de Beatriz, Cat, vendía también: “Vendí éxtasis en Madrid, mi novia los vendía en Edimburgo” (Etxebarria, 1998: 175). Son consumidoras que usan las drogas buscando nuevos sentimientos. En términos generales, el tratamiento de drogas por Etxebarria es relativamente leve. Sin embargo, con respecto a la heroína, describió el peligro que representa esta droga mortal, que puede haber sido causada por el suicidio de la estrella de rock adicto a la heroína Kurt Cobain, en 1994. La muerte de Cobain afectó a los fanáticos del grunge-rock en todo el mundo y, quizás, causó la migración hacia un estilo musical llamado techno: “Si la heroína había sido la droga del grunge, el éxtasis se convirtió en la pastilla del techno” (Etxebarria, 2000: 141).

Germán Gullón señaló que una novedad de las novelas de la generación X descansaba, entre otras cosas, sobre el uso de la referencialidad (Germán, 1996). En el caso de Lucía Etxebarria, el referente musical es multifacético, pero proviene principalmente de la música rock y, en consecuencia, del mundo anglosajón. El elemento rock and roll está omnipresente en su trabajo, y podemos sacar esta conclusión en una parte de los nombres que la autora pone a los bares que frecuentan sus heroínas. Veamos primero los nombres de los bares que aparecen en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998): “Recorrimos los bares de siempre: el Iggy, el Louie, la Vía... y a las tres de la mañana estábamos acodados de nuevo en la barra de La Metrallera” (Etxebarria, 1998: 145). “El Louie”, que viene de una canción de rock and roll llamada «Louie Louie» escrita por Richard Berry en los años cincuenta del siglo pasado, desempeña un papel importante en el campo de la música pop y la música rock, atrayendo a decenas de músicos para adaptarlo en diferentes versiones; “el Iggy” viene de Iggy Pop, que es el nombre artístico de James Newell Osterberg, un músico estadounidense. Es considerada una de las figuras más innovadoras de la industria del rock y ha influido en generaciones de músicos. Otra protagonista de nuestra autora, Eva, en *Un milagro en equilibrio* (2004), cuando recordó su

experiencia adolescente, dice: “Sonia, Tania y yo [...] llevábamos idénticas muñequeras de pinchos, emulando a Robert Smith y a Siouxsie eran músicas más siniestras, infinitamente más a tono con nuestro estado de ánimo que oscilaba [...]” (Etxebarri, 2004: 15). Robert Smith es un músico inglés. Es el vocalista, guitarrista y compositor principal más famoso y el único miembro consecutivo de la banda de rock The Cure. Siouxsie es mejor conocida como la cantante principal de la banda de rock Siouxsie and the Banshees. En sus obras, podemos ver elementos de música, sobre todo, de rock and roll por todas partes. Además de rock and roll, la *dance culture* también desempeña un papel importante en sus obras. En *La Eva futura* (2000), Etxebarria describe este fenómeno musical y cultural como una refundición del espíritu punk, pero no hace falta una guitarra, sino un ordenador, unos platos de DJ (Etxebarria, 2000: 141).

Cristina está involucrada en esta parte de la contracultura. Ella describió la experiencia de bailar techno bajo los efectos medicinales del éxtasis como una nueva comprensión de la religión de la Generación X:

En la pista la masa baila en comunión, al ritmo de un solo latido, una sola música, una sola droga, una única alma colectiva. El DJ es el nuevo mesías; la música, la palabra de Dios; el vino de los cristianos ha sido sustituido por el éxtasis y la iconografía de las vidrieras por los monitores de televisión. Es el regreso del tribalismo ancestral, heredado genéticamente, dicen, en el inconsciente colectivo (Etxebarria, 2020: 40).

Esta conexión entre el techno y la religión muestra el desarrollo de la subcultura juvenil española después de la muerte de Franco. Desde una educación católica reprimida hasta los bailes nocturnos provocados por las drogas, la cultura española ha cambiado. Etxebarria describe la cultura del carnaval como la mejor experiencia posmoderna de la cultura rave. Declara que es imposible separar la cultura rave de las drogas: “El éxtasis funciona como combustible y lubricante de una gigantesca subcultural. Música y drogas, combinados, ofrecen un efecto mayor que la suma de

sus partes” (Etxebarria, 2000: 145-146). Luego añade que: “El éxtasis, como decía, se ha convertido en la droga tecno, la droga del dance, de la música electrónica” (Etxebarria, 2000: 147). Porque hacen falta drogas para estimular el sistema nervioso, relajarse e inspirar una especie de entusiasmo. Pero cuando termine la noche y los efectos de las drogas se desvanezcan, la gente se dará cuenta de que toda la energía y el idealismo de la danza ha cambiado, sin sentido. En este sentido, Etxebarria compara la cultura de la danza y la experiencia posmoderna: “gasto sin recompensa, discurso sin contenido, cultura sin referente, masa sin jerarquía, religión sin dios” (Etxebarria, 2000: 146). Esta conclusión a la que se llega mediante la comparación se relaciona con la idea que los miembros de la generación X están tratando de difundir. Uno de los aspectos más destacados y más criticados de la novela es la forma franca en que Etxebarria describe las interacciones sexuales.

En sus obras, podemos ver muchas escenas de sexo. Estos sexos incluyen incesto -Cristina y su primo Gonzalo-; aventuras extramatrimoniales, varias parejas en *Nosotras que no somos como las demás* (2005); amor entre profesor y alumna -Rosa y su profesor-; amor lésbico -Beatriz y Cat, Line y su amante, etc.-; sadomasoquismo -Cristina y su novio-; tríos -Beatriz, Mónica y Coco-. Sus roles femeninos también son variados, algunas son promiscuas, algunas odian a los hombres, algunas usan su cuerpo a cambio de drogas y algunas usan el sexo por placer. En el contexto de las relaciones familiares infelices y complicadas y el fácil acceso a los anticonceptivos, muchas de la Generación X no eligen matrimonios monógamos y prefieren experimentar otras formas de comportamiento sexual diferentes a las de sus mayores. Pueden hablar de relaciones sexuales sin timidez y de una manera sencilla y abierta, lo que puede sorprender a algunos lectores, e, incluso, a algunos personajes de esta novela. Por ejemplo, el comienzo de la novela de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) es una descripción de una aventura de una noche. Cristina no solo expresó sin rodeos sus sentimientos, sino que también expresó su burla al tamaño del genital de su pareja masculina. También está la clásica escena de conversar con su amiga sobre la experiencia sexual de la noche



anterior en el autobús a primera hora de la mañana, que, aunque despertó el disgusto del conductor y algunos pasajeros, no les importaba nada.

La franqueza de las mujeres sobre las relaciones sexuales y el orgasmo en lugares públicos representa un aspecto importante de la generación X. En el pasado, especialmente bajo la dictadura de Franco, la gente, en particular las mujeres, no sabía nada de sexo. Sin embargo, esta generación puede acceder a muchos tipos diferentes de información. Cualquier conocimiento que alguien pueda desear se puede encontrar en vídeos, en línea o en revistas o libros. La universalidad de la cultura define a la generación más joven. El conocimiento es fácil de obtener, por lo que los temas tabúes se pueden discutir abiertamente. La pornografía es uno de esos temas tabú. Sin embargo, Cristina y su amiga ven la pornografía como una forma de aprender sobre el sexo. Y comenzó su experiencia sexual temprano. Así que, impulsada por la pornografía y la curiosidad, Cristina inició el sexo casual desde muy pequeña, este tipo de promiscuidad sexual aceleró su abuso de drogas y violencia. Su comportamiento también es un síntoma de malestar general cuando los miembros de la Generación X buscan sentido a la vida. Ya hemos visto el abuso de drogas que mencionamos anteriormente, a continuación, veamos cómo ella usa la violencia contra sí misma para ayudar a restaurar sus sentimientos y cómo la violencia se refleja en otras obras de Etxebarria.

Lucía Etxebarria nos sumerge en un mundo donde dominan tanto la violencia verbal como la física. La violencia en sus obras suele expresarse de forma natural. A una le puede apetecer amenazar a su novio y a sus familiares con cuchillo: “Cogí mi propio cuchillo. Le advertí que si se acercaba a mí le mataría” (Etxebarria,2020: 152); O usarlo para hacerse daño a sí misma: “Dirigí el cuchillo hacia mi brazo. Me hice un tajo profundo a lo largo del antebrazo” (Etxebarria, 2020: 153). A otra se le puede ocurrir matar al hombre que la quería violar sin pena: “Le clavé la navaja en el costado con todas mis fuerzas. La sangre brotó a borbotones extendiéndose sobre su camisa” (Etxebarria, 1998: 223). Si bien esta violencia es extrema e implica incidentes sangrientos, se ha minimizado e, incluso, eliminado en cierta medida. En el contexto de la normalización de la violencia, todo, desde las relaciones

interpersonales diarias hasta el comportamiento sexual, se verá afectado por ella. Elementos violentos aparecen también frecuentemente en sueños de las protagonistas:

Soñé con cuchillos y serpientes, con murciélagos y sangre, con gusanos y brasas ardiendo, soñé que una enorme sombra oscura me perseguía y yo no podía correr porque las piernas se hacían cada vez más pesadas, y de pronto miraba las piernas, las mismas piernas que no podían correr, y veía goterones de sangre negra que resbalaban perezosamente por mis muslos (Etxebarria, 2020: 178).

A veces, la violencia también ha penetrado en la conducta sexual y las relaciones íntimas. Este es el caso de Cristina y su novio Iain. Ella obtuvo el placer a través del dolor. Así mismo, Eva se quedó con uno de sus exnovios, que, a menudo, la maltrataba verbal y físicamente durante mucho tiempo, pero ella no optaba por irse, sino que reforzó su dependencia de él autocastigándose. El padre de Cristina pegaba a su madre, el primer novio de su hermana mayor Ana abusó de ella de manera violenta, etc. Entre los numerosos casos en sus novelas, nos centramos en el de Cristina y su novio y su automutilación provocada por la ruptura de esta relación. La relación de Cristina con Iain comenzó en una fiesta, y cuando la fiesta terminó, ella regresó a casa con él y se enteró de que Iain prefería el sexo inusual y algo violento. La ató, le vendó los ojos y usó un vibrador antes de penetrarla (Etxebarria, 2020: 108). Esta relación sexual manifiesta e inusual en la novela ha provocado el descontento y la crítica de la obra de Etxebarria, sin embargo, también refleja los cambios de la época. Después de la muerte de Franco, el interés de España por el sexo explícito e, incluso, por la pornografía creció rápidamente. Desde finales de la década de 1970 hasta principios de la de 1980, las mujeres españolas comenzaron a escribir artículos sobre sexo y pornografía, rompiendo el silencio que rodeaba estos temas en las últimas décadas. A finales del siglo XX, las escritoras españolas afirman tener la oportunidad de continuar y ampliar sus escritos sobre estos dos temas independientes pero entrelazados.

Retomando el tema de la violencia, la relación entre Cristina e Iain comenzó con violencia y, de manera similar, terminó con violencia. Después de que rompieron, Cristina se sintió dolorida, confundida e, incluso, se encerró en el baño y comenzó a autolesionarse (Etxebarria, 2020: 146). Algunos piensan que este tipo de violencia es autodestructiva. Otros ven esto como una forma de encontrar significado en lugares donde todo parece ilusorio. Desde su promiscuidad admitida, discusiones sobre relaciones sexuales inusuales hasta su automutilación, Cristina representa la moral posmoderna de las mujeres de la generación X, definida por su individualismo y relativismo.

Ahora bien, este tipo de violencia en las novelas de Lucía Etxebarria puede llegar a una intensidad cargada de muerte. En realidad, la muerte está en todas las partes de sus novelas. Beatriz, la protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), y Cristina, la de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (2020), a menudo están enredadas por pensamientos de suicidio. Mónica mató a un traficante de drogas que quería agredirla sexualmente pero falló. En la misma novela, Coco murió por la sobredosis de droga, y, por la misma causa, murió el amigo de Cristina, Santi, y el primer novio de Ana, Antonio. En sus novelas, la muerte ocurre a menudo, unos mueren asesinados, otros matan y algunos mueren de manera anormal. No hay duda de que la muerte es la máxima manifestación de la violencia. La dicotomía de placer y dolor, violencia y amor ha hecho que la gente tome conciencia de las nuevas normas culturales de finales del siglo XX. Etxebarria no solo menciona la violencia, sino que también utiliza elementos violentos y los aplica a conductas sexuales no tradicionales y a otros lugares, lo que promueve el desarrollo de la trama y acerca a los lectores a la realidad de la novela a través de la descripción y la comparación.

En resumen, Etxebarria forma parte de los escritores de la generación X, que se atreven a dar voz a la mujer en España. La narrativa de la Generación X nació de una crisis de valores a finales del siglo XX. Los escritores de la Generación X estaban ansiosos por defender a los jóvenes que sentían que eran ignorados en gran medida y que no podían integrarse en algunos estilos de vida. Trabajan en los problemas que preocupan a los jóvenes, como las drogas, el desprecio por las autoridades, las

brechas generacionales o la confusión sobre el futuro. En cuanto a la forma, estas novelas se caracterizan por una preferencia por la primera persona, una estructura lineal, aunque en ocasiones se ven desplazadas por la fragmentación de la narrativa y el uso de la frecuencia de repetición. La trama de la historia a menudo cambia entre la realidad y la ficción. Los protagonistas vagan por vidas reales y sueños caóticos, o retrasan su entrada en el mundo adulto tanto como les es posible. La expresión oral se ha convertido en una característica importante y hay una profunda ironía moral detrás de las conversaciones diarias aparentemente ordinarias. Algunas cosas absurdas parecen normales bajo el procesamiento artístico de la novela, y algunos elementos violentos se incorporan a ellas de vez en cuando.

En las novelas de nuestra autora, se abordan temas como el descontento de la Generación X en el lugar de trabajo, la subcultura que incluye la música pop, la dance culture y la vida nocturna urbana, la violencia, el uso y abuso de drogas y la sexualidad, que hacen eco a los temas generales de este grupo de escritores. Etxebarria crea un nuevo y deslumbrante estilo de ficción que sorprende y entretiene a sus lectores, permitiéndoles entrar en este mundo ficticio pero realista de extremos. El comportamiento autodestructivo y la cultura popular impregnan estas novelas, provocando controversia en torno a la novela en sí y a su autor. Aunque su narrativa puede resultar impactante para algunos lectores, el propósito no es sorprender sino dilucidar el estilo de vida de fin de milenio de muchos de los pertenecientes a la Generación X.

## **CAPÍTULO II: LA RELACIÓN MADRE- HIJA EN LAS OBRAS DE LUCÍA ETXEBARRIA**

## **2.1 La relación madre-hija, una visión general**

### **2.1.1 Conflictividad en la relación madre-hija**

Pocas relaciones interpersonales son tan especiales como la relación madre-hija. Por un lado, existe una estrecha conexión emocional, solidaridad, fuertes sentimientos de apego, amor, intimidad, dependencia y apoyo. Según Fischer, la interdependencia y la conexión emocional son más fuertes en la relación madre-hija que en otras relaciones (Fischer, 1991). Thompson y otros psicólogos también indican que la madre es comúnmente la persona que ejerce las funciones de cuidadora principal en la primera etapa de la infancia de cualquier niño o niña y es el objeto principal para la identificación (Thompson and Walker, 1982; Troll and Fingerman, 1986). Es decir, la relación madre-hija es la más afectiva en una relación familiar y la madre es un modelo a seguir para la hija. Pero, por otro lado, coexisten conflictos, celos, odio, ignorancia, resentimiento y desprecio en la relación madre-hija. Parece que la relación madre-hija es conflictiva por naturaleza. Bulter Judith argumenta que “la tensión entre madre e hija no puede terminar” (Judith, 1979: 118). Esa tensión se refleja de muchas maneras diferentes, pueden ser disputas feroces, acusaciones interminables o indiferencia mutua, al igual que dos desconocidas no relacionadas. Con respecto a este tema, hay innumerables estudiosos que intentan resolver este misterio que asola a miles de madres e hijas.

Las teorías freudianas defienden cómo surge el conflicto de la envidia del pene en las niñas y la competencia con la madre por la atención del padre. Según Freud: “La hija renuncia a su deseo de un pene y lo reemplaza por tener un hijo. Con ese propósito, toma a su padre como objeto de amor y su madre se convierte en objeto de sus celos” (Chodorow, 1978a: 253-256). Desde el punto de vista de Freud, muchos otros teóricos, como Melanie Klein, han notado que, en comparación con los niños, las niñas tienen una hostilidad más velada hacia el amor de sus madres. Las niñas pueden despreciar o, incluso, odiar a las mujeres y solo quieren y respetan a los

hombres (Klein, 1975); fenómeno al que Karen Homey llama “huida de feminidad” (Homey, 2018). Aunque tanto los niños como las niñas pueden sufrir de “matrofobia”, como variable que varía con el género, el miedo de una niña a la maternidad es diferente que el de un niño.

Desde el nivel superficial de la psicología, la niña quiere matar a su madre para no repetir el destino de la debilidad de su madre; desde un nivel más profundo, puede estar tratando de vengar a cierto hermano o marido a través de la pérdida de su madre. Pero, al mismo tiempo que odia a su madre, la hija también se siente culpable. Según la psicoanalista Melanie Klein, los celos (femeninos) son una especie de “ataque ingenuo” cuyo objetivo tiene “recursos inagotables” en el cuerpo femenino. En opinión de Klein, las niñas pequeñas no sienten la satisfacción nunca y son totalmente dependientes de sus amamantadoras o de sus madres. Las niñas pequeñas tienen miedo de que su codicia dañe o mate a su madre y temen que su madre tome represalias por este desgaste y dependencia imaginarios “abusivos”. Klein cree que las niñas pequeñas se sienten profundamente culpables de esto, se preocupan por sus infinitos deseos, tienen resentimiento o celos hacia sus madres, están insatisfechas con todos aquellos que pueden agotar estos recursos maternos, y sienten que lo han hecho o están convencidas de haberlo hecho (Klein, 1975: 65). En el proceso de crecimiento de las niñas, cualquiera de las siguientes situaciones puede despertar esta culpa inconsciente temprana, es decir, una mujer tiene que depender de otra para obtener amor y apoyo de ella física, psicológica y económicamente. Es decir, por un lado, la hija quiere que su madre satisfaga todas sus necesidades -es insaciable-; por otro lado, a la hija también le preocupa que su codicia y deseos egoístas puedan torturar o, incluso, destruir a su madre. Una niña puede sentirse culpable por quitarle demasiado a su madre, pero si sus deseos no se satisfacen, se pondrá furiosa. Entonces, esta es la razón por la ambivalencia que a veces es experimentada por la hija: “Synthesis between feelings of love and destructive impulses towards one and the same object gives rise to depressive anxiety, guilt and the urge to make reparation to the injured loved object” (Klein, 1975: 65).

La psicoanalista Judith Lewis Herman y su madre Helen Block Lewis, en su libro *Anger in the mother-daughter relationship* (1986), han descrito la infelicidad en una relación madre-hija. La hija piensa que puede estar compartiendo la posición subordinada de su madre. Esto no solo ha debilitado su respeto por su madre, sino que su propia autoestima también se ha visto amenazada (Herman and Lewis, 1996). Muchas mujeres critican a sus madres y se sienten decepcionadas de que estas reconozcan su propio estatus secundario. En la impresión de las hijas, la madre es la principal culpable de su bajo estatus, es la madre quien les inculca la idea de obedecer el rol femenino. Como resultado, las mujeres suelen estar insatisfechas con sus madres que las privan del amor y la autoestima. Esta forma de conflicto hace que su insatisfacción con sus madres se convierta en foco de resentimiento. Según el punto de vista de Rich, las hijas sufren una especie de servidumbre con su madre que representa “the victim in ourselves, the unfree women, the martyr” (Rich, 1995: 236). A las hijas les preocupa que, además de heredar los rasgos de personalidad de su madre, también estén destinadas a heredar el “estatus de identidad” de su madre. Entonces, la dificultad de identificación de la hija con su madre también constituye otro factor que conduce a la conflictividad entre madres e hijas.

Como Fischer indica, la conexión emocional en la relación madre-hija puede dañar la identificación de ambas (Fischer, 1991). Oscar Wilde dice en su obra de teatro *La importancia de llamarse Ernesto* (1895): “Todas las mujeres acaban pareciéndose a sus madres. Ésa es la tragedia de las mujeres” (Wilde, 1989: 46). El origen de esta dificultad de identidad y de la insatisfacción de la madre se encuentra en la “fase del espejo”. Según Lacan, en esta etapa, el ego del niño se forma en la primera infancia. Elizabeth Grosz, en un artículo suyo que presenta la teoría de Lacan, explica la formación del ego según Lacan: la imagen de la madre es un reflejo del ego inicial en la primera infancia del niño. Pero debido a que el ego del niño todavía está en proceso de formación, existe una divergencia entre el estado fragmentado de su ego y la imagen determinada y firme de la madre, lo que resulta en el sentido de alienación del niño de la madre (de Rodríguez, 2000: 671). Según Dinnerstein, en la etapa inicial de establecimiento de una relación con su madre, la hija se identifica con



ella y espera conseguir todo su cariño y atención. Durante este período, la relación madre-hija es armoniosa. Sin embargo, a medida que crece y descubre el mundo simbólico representado por su padre, espera unirse a él. Pero la constante negación de la sociedad hace que la hija se rebele contra su madre, que cree culpable de este hecho (Dinnerstein, 1977: 51-52). Entonces, surgen conflictos: “Es cuando la niña crece cuando surgen conflictos reales, [...] desea afirmar su autonomía de la madre; esto está en los ojos de su madre, lo más detestable ingratitud” (de Beauvoir, 2011: 563). Es decir, el problema de identificación provoca que la relación madre-hija esté llena de contradicciones. Apunta Irigaray que no conoce mujer que no sufra en su relación con la madre. Este dolor se manifiesta como síntomas, que se traduce en silencio y en un fracaso en identificarse (Irigaray, 1985).

En resumen, en la relación madre-hija siempre hay conflictos incontables, lo que hace esta relación más complicada y problemática que las correspondientes a padre-hijo, madre-hijo o padre-hija (Firman, 1989). No obstante, un tema tan importante y especial apenas ha sido estudiado en la larga historia literaria. A continuación, nos fijamos en la razón de esta carencia y su vuelta a ser el foco de estudio.

### **2.1.2 La escasez de obras que narran la relación madre-hija y su resurgimiento en la narrativa femenina en España**

La relación madre-hija, que está estrechamente relacionada con todas las mujeres y está llena de conflictos, solo ha sido ampliamente mencionada en las últimas décadas. Como revela Luisa Murano, la relación entre madre e hija es una de las más complejas, difíciles y “más importante de la humanidad” pero “no se ha estudiado en profundidad” (Narváez, 2000: 58). Raquel Martín Sánchez señala la insignificante posición en la historia de la literatura que ocupa la relación madre-hija:

El número de historias literarias que contemplan la relación entre madre e hija ha continuado siendo, al menos hasta hace muy pocas décadas,

claramente inferior al de las novelas, cuentos, leyendas, obras teatrales, poemas o también películas que se centran en las relaciones entre hombre o entre éstos y las mujeres (Sánchez, 2006: 29)

María Inés Lagos indica en su libro *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica* (1996):

El tema de la relación entre madre e hija que domine el relato es infrecuente en la literatura hispanoamericana. En general, las escritoras han evitado este tema tabú debido probablemente a un mecanismo de autocensura, ya que usualmente la exploración del tema madre-hija produce una imagen negativa, o al menos crítica, de la madre (Lagos, 1996: 137).

Sus palabras nos revelan el hecho de que existen pocas obras literarias relacionadas con la relación entre madre e hija; lo que se hace eco del punto de vista de Lawler. Él señala que la mayor parte de la investigación sobre las relaciones entre padres e hijos se realizó en hombres y en padres e hijos, menos en madres e hijos, con un interés notablemente escaso en las mujeres y menos aún en las relaciones madre-hija (Lawler, 1998). Adrienne Rich también señala que “Hay una sorprendente falta de descripción sistemática sobre la relación madre-hija” (Chodorow, 1989: 46). Desde que tantos académicos demuestran la ausencia de la relación madre-hija en la literatura, muchas voces han llegado a explorar las razones, llenar este vacío y crear un discurso y un significado donde ha habido silencio y ausencia. En la tesis doctoral de Miryam Criado López-Picazo, ella explica que este vacío “no se debe a la ausencia de figuras de madre en la narrativa sino que responde, realmente, a una clamorosa invisibilidad” (López-Picazo, 2000: 7). Es decir, la imagen de la madre era solo una sombra que apenas se perfilaba en un segundo o tercer plano. El mundo masculino y el femenino se oponen en la perspectiva de la dicotomía de la realidad, y el primero es evidentemente superior al segundo: “el masculino, sinónimo de razón y poder, y el femenino, sinónimo de la ignorada y la falta de control” (López-Picazo, 2000: 74). La

historia de la literatura está llena de imágenes de madre olvidada y “no importa nada”. Lucy Irigaray argumenta:

Una genealogía de mujeres dentro de nuestra familia: después de todo, tenemos una madre, una abuela, una bisabuela, hijas. Olvidamos demasiado esta genealogía de mujeres puesto que estamos exiliadas [...] en la familia del padre-marido; dicho de otro modo, nos vemos inducidas a renegar de ella. Intentamos situarnos dentro de esta genealogía femenina, para conquistar y conservar nuestra identidad. Y no olvidemos tampoco que ya tenemos una historia [...] que han existido algunas mujeres y que con demasiada frecuencia las olvidamos (Irigaray, 1985: 15).

No se puso en primer plano la representación de las relaciones entre las mujeres hasta el principio del siglo XX gracias a los movimientos feministas. Las escritoras modernistas profesionales invirtieron así este tema con un nuevo significado, que no se enfocaban solo en los aspectos creados por la hegemonía social patriarcal a través de la maternidad, como ocurre muchas veces en *El segundo sexo* (1949), sino que, por el contrario, exploraban la potencialidad del vínculo femenino en la trama madre-hija. Como resultado, la trama madre-hija se convirtió en esencial para muchos de los trabajos de estas autoras. Es la inquieta y tensa relación entre hija y madre lo que realmente impulsa el desarrollo de la historia femenina en la literatura. En la segunda mitad del siglo XX, el tema de la relación madre-hija resurge como recurrente en la literatura escrita por mujeres: “Existe una serie de textos producidos por escritoras españolas contemporáneas que se centran parcial o totalmente en la relación madre-hija durante el período 1950-2000” (Minero, 2015: 2). Según Laura Freixas, el motivo principal del resurgimiento y la recurrencia del tema de la relación madre-hija en las últimas décadas es el aumento de escritoras que han entrado exitosamente en el mundo literario:

Es lógico que la aparición del tema madre-hija esté asociado al ingreso, en números significativos, de las mujeres en la escena literaria. Si acaso habría que preguntarse por qué no apareció antes. Seguramente, porque sólo cuando su derecho a escribir estuvo bien establecido, empezaron a aventurarse las mujeres a tratar temas que no forman parte de la tradición recibida (Freixas, 1996: 12).

Tras la dictadura de Franco, las mujeres españolas tuvieron la oportunidad de expresar su voluntad libremente. Asimismo, un año después de la muerte de Franco, en 1976, Adrienne Rich publicó un libro que conmocionó al mundo, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976), que causó sensación tanto en el ámbito literario como intelectual e influyó profundamente en la creación de las escritoras españolas.

Adrienne Rich nos alerta sobre el silencio que ha rodeado la relación más formativa en la vida de cada mujer: la relación madre-hija: “El catecismo entre madre e hija -esencial, distorsionado- es la gran historia no escrita. Probablemente, no hay nada en la naturaleza humana más resonante que el flujo de energía entre dos cuerpos biológicamente similares, uno de los cuales ha estado en la dicha amniótica dentro del otro, uno de los cuales ha trabajado para dar a luz al otro” (Rich, 1976: 225). Esta gran feminista, poeta, socióloga y psicoanalista sostiene lo siguiente:

Toda la vida humana en el planeta nace de la mujer. La única experiencia unificadora e incontrovertible que comparten todas las mujeres y los hombres es ese período de meses que pasamos despleándonos dentro del cuerpo de una mujer (Rich, 1976: 11).

El análisis de Rich de la maternidad como una institución en el patriarcado -una experiencia femenina que está conformada por las expectativas y estructuras masculinas, y prácticamente no registrada por las propias mujeres- es revolucionario, no solo en su contenido sino también en su metodología. La voz de Rich, tanto

personal como académica, que se basa en la investigación en diversos campos académicos, así como en su propia experiencia como madre e hija, ha ayudado a crear una forma novedosa de discurso feminista que ha liberado a las escritoras para que consideren experiencias extremadamente personales como objetos válidos de investigación académica. Al recurrir a la literatura, la teología, la psicología, la antropología, el mito y la historia, este libro de Rich divulga el contenido que ha seguido sobre las relaciones madre-hija. El análisis con conocimientos de múltiples disciplinas permite a la gente comprender cómo las leyes que constituyen y sustentan el patriarcado juegan un papel en cada rol femenino, las peculiaridades del desarrollo de las mujeres y cómo afectan a la relación entre madre e hija. Las teorías de Adrienne Rich inspiran a miles de escritoras de todo el mundo a crear historias sobre las relaciones madre-hija, expresando su intimidad, distancia, pasión y violencia de la manera más clara y detallada. Son las más personalizadas y, a la vez, las más habituales. Su estudio abre un camino para una serie de investigaciones más profundas.

En España, un nuevo grupo de escritoras emprendió la tarea de crear producciones literarias que mostraran lo que realmente es una mujer. Cuando habla sobre su intención original de crear su libro *Madres e hijas* (1996), en un artículo titulado *La literatura y mi madre: cómo y por qué nació "Madres e hija"*, Laura Freixas nos resume una lista de escritoras españolas que se han embarcado en relación madre-hija en los últimos decenios, desde Rosa Chacel, hasta Almudena Grandes o Luisa Castro (Freixas, 2009: 33). Luego, en las décadas de 1980 y 1990, el valor de la madre fue revaluado debido a los cambios en la estructura familiar tradicional en España y la familia se ha vuelto más diversa desde entonces. Aparecieron ideas de cambiar la sociedad a través de la escritura y, por lo tanto, en las obras de las escritoras se repetían temas como la lucha por la igualdad de género tanto en la vida diaria como en las áreas políticas y laborales, la relación madre-hija y temas asociados a problemas de esa época, como el abuso de drogas, el acoso sexual, etc. Estas razones juntas explican la conclusión que saca Laura Freixas en este artículo: "Madres e hijas nace veinte años después de la muerte de Franco" (Freixas, 2009: 33). Veinte

años después de la muerte de Franco, es decir, desde mediados de la última década del siglo XX, el círculo literario español, especialmente el círculo narrativo femenino, muestra una creciente pasión por la relación entre madre e hija. Miryam Criado López-Picazo, en su tesis *De Electra a Persefone: La relación madre e hija en obras de narradoras hispanoamericanas y españolas contemporáneas* (2000), enumera un grupo de escritoras destacadas que surgen después de 1995 y sus trabajos relacionados con las relaciones madre-hija: *Lo raro es vivir* (1996) de Carmen Martín Gaité, *Desde el mirador* (1996) de Clara Sánchez, *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) de Lucía Etxebarria, *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera, etc. (López-Picazo, 2000: 16).

En las obras de estas escritoras, la relación madre-hija se ha convertido en un tema central, los movimientos feministas han contribuido en gran medida a su consolidación al alentar a las mujeres a dar sus propias versiones como madres e hijas. Se muestran diferentes perspectivas sobre la relación madre-hija que se reflejan tanto en las autoras como en las mujeres españolas. Estas escritoras tienden a describir la familia y prestan especial atención a la historia de varias generaciones de mujeres. Sus obras reflejan los conflictos y cambios vividos por la mujer española en el transcurso de la revolución y la reforma social. Sus protagonistas suelen ser chicas jóvenes y solitarias que se encuentran separadas física o mentalmente de sus familias. Sus madres han muerto o están lejos y el impacto sobre ellas es mínimo. Por lo tanto, la ausencia de madres y la inestabilidad de la relación entre madres e hijas les hace pensar que las madres son obstáculos y perjuicios para su crecimiento. Debido a que, para las hijas, las madres son la encarnación de los valores tradicionales, estas chicas, que tienen sus propias ideas y estilos de vida, critican fuertemente los estereotipos que existen en la sociedad, pero esto no significa que tengan un objetivo claro en la vida. Esto les conduce a vacilar entre la rebelión y la huida de la realidad, porque no encuentran una identidad reconocible en sus madres, por lo que los conflictos con sus madres son inevitables. Pero también hay algunas obras que replantean la relación entre madre e hija, en las que la heroína y su madre avanzan hacia la reconciliación. En definitiva, en las últimas décadas de la literatura española, los trabajos sobre la relación entre madre e hija se han vuelto más abundantes. Al escribir obras desde

estas perspectivas, presentando a la mujer en el escenario literario, estas escritoras están creando una nueva forma de escritura. Ellas crean obras centradas en la mujer que subvierten el canon masculino y muestran a las mujeres bajo una nueva luz. Gracias a ellas, “queda restablecida la continuidad, la filiación o genealogía, entre las madres e hijas, las abuelas y nietas, de la literatura española del siglo XX” (Freixas, 2009: 33).

### **2.1.3 Introducción general de la relación madre-hija en las obras de Lucía Etxebarria**

Siendo una de las escritoras feministas contemporáneas más destacadas de la década de 1990 hasta hoy en día, el tema de la relación madre-hija es recurrente en la narrativa de Lucía Etxebarria. Nacida en 1966, es testigo del fin de la dictadura y los cambios en la organización de la vida productiva de las mujeres le ofrecen nuevas perspectivas que le permiten redefinir lo materno y lo doméstico. Debido a la gran influencia de la dictadura sobre las mujeres, el análisis de la relación madre-hija que se observa en la narrativa de Lucía Etxebarria es fundamental para repasar la historia moderna española desde una perspectiva femenina y ofrece a los lectores una visión panorámica de la vida de las mujeres. Como sostiene Manuela López Ramírez: “The experience and institution of motherhood is key to the female self” (Ramírez, 2014: 152). De hecho, como nos recuerda Cristina Palomar, la glorificación del amor materno tiene vigencia durante todo el siglo XIX y se extiende hasta los años setenta del siglo XX (Palomar Vereja, 2005: 42). Bajo el patriarcado, las mujeres, generalmente, se definen a sí mismas como madres e ignoran sus identidades como individuos. En palabras de Hirsch, la experiencia materna es “untold”, lo que impulsa a las feministas a cambiar su lealtad política de padre a madre (Hirsch, 1989a: 200). Lucía Etxebarria intenta mostrar las historias de la madre y la hija, al tiempo que destaca que la maternidad puede ser muy diversa, puesto que la mujer no se limita a

asumir la imagen de una madre sumisa. Ella establece una alternativa a la metáfora de la paternidad común en el discurso masculino y muestra que la maternidad tiene cada vez más opciones para ejercerla. Nuestra autora explora el vínculo madre-hija que, como modelo clave de conexión femenina, permanece, tal y como ha argumentado Adrienne Rich, durante mucho tiempo invisible, inexplorado o, simplemente, tabú en literatura. Etxebarria es una de las escritoras que, según Gilbert, comienzan a centrarse en sus propias experiencias, contadas a través de sus voces propias (Gilbert, 1986: 299).

La relación madre-hija en las obras de Lucía Etxebarria ya no es única, sino que existen diferentes tipos. Tanto las madres tradicionales como las contrarias a los modelos ideales de su época son tópicos entrelazados que fundan su narrativa y se extienden por todas sus obras para funcionar como un vínculo que une o aleja a la madre y a la hija. En este capítulo intentamos analizar la relación madre-hija en dos obras suyas desde la perspectiva feminista para obtener una comprensión más profunda de la manera particular que nuestra autora elige para aproximarse a este tema central en la vida de las mujeres: la relación entre madre e hija.

En su narrativa, parte de la relación madre-hija confirma el punto de vista de Marianne Hirsch cuando crítica la postura de ciertas tendencias feministas y los planteamientos de “matrofobia” del psicoanálisis freudiano (Hirsch, 1989b: 4). En ellos, las hijas siempre acaparan el discurso, mientras que las madres casi siempre se ven privadas del derecho a hablar. Brenda O. Daly y Maureen F. Reddy también están de acuerdo en que “uno de los mayores problemas con los que se enfrentan al analizar en la literatura la relación madre-hija es precisamente el “hijacentrismo” (López-Picazo, 2000: 23). En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) esta relación siempre se examina desde la perspectiva de las hijas, pero en *Un milagro en equilibrio* (2004), combinando su propia experiencia, esta relación se reflexiona también desde la perspectiva de la madre.

En las dos primeras novelas, las madres e hijas son prisioneras de una relación manipuladora y destructiva. Esta disfuncionalidad atrofia cualquier crecimiento emocional, cualquier posibilidad de que la hija o la madre alcancen por completo la



madurez. La figura de la madre ocupa un lugar central, mientras que el padre juega un papel secundario. Como la figura paterna está poco presente<sup>16</sup>, ni siquiera existe un intermediario que regule la relación entre madre e hija. La relación madre-hija es muy tensa, desarrollándose en una dirección irreconciliable.

En el trasfondo histórico de España, la madre representa la voluntad del país bajo el régimen de Franco. María José Gámez Fuentes indica en su tesis doctoral *Las representaciones de lo materno en narrativas literarias y filmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995* (1999): “En la retórica del nacional-catolicismo, personificada en el ideario de la Sección Femenina, [...] la negación de la mujer como persona es total, su vida no tiene sentido si no está subyugada y sacrificada al cuidado del marido, los hijos y la patria” (Fuentes, 1999: 25); mientras que las hijas nacidas en la época de democracia abogan por la libertad y persiguen el desarrollo personal. Madres e hijas, como individuos en diferentes períodos históricos, pertenecen a dos grupos generacionales diferentes. Entonces, la oposición generacional entre las madres que han sido educadas tradicionalmente en la época franquista y pretenden convertirse en ángeles abnegados de la familia y sus hijas nacidas en la era democrática, libre de las ataduras de ética tradicional, ocurre naturalmente. Gloria Morejudo argumenta:

El sujeto colectivo de las mujeres mayores de treinta y cinco años se construye respecto a un *ellas* que no se define, tanto por sus características propias o por sus similitudes con los hombres como por sus diferencias respecto a nosotras. Y, a la inversa, el sujeto colectivo de las mujeres jóvenes se construye en oposición a las características propias de las mujeres de las generaciones de sus madres y, en ocasiones, a una generación mítica de mujeres, *la del sesenta y ocho*, intermedia entre ambas y diferente de las dos (Fuentes, 2015: 2-3).

---

<sup>16</sup> Tomemos como ejemplo las tres obras que vamos a analizar. En la primera obra, el padre de las tres hermanas Gaena abandonó su casa cuando eran muy pequeñas; el padre de Beatriz apenas aparece en la novela; en casa de Eva, su padre da órdenes como un rey, incluso golpea a su madre. En resumen, la imagen del padre en su narrativa es negativa, violenta y ausente.

Los grandes cambios ideológicos y sociales españoles en el siglo XX afectan profundamente a las mujeres españolas. La evolución de la mujer se produjo rápidamente en un corto período de tiempo, lo que exacerba las diferencias generacionales entre madres e hijas. Por un lado, los cambios experimentados por las mujeres no han sido absorbidos por completo por las madres. Del mismo modo, la experiencia de la madre durante la dictadura no fue claramente comprendida y restaurada por las hijas. Las madres no pueden entender por qué sus hijas están tan decididas a rebelarse contra ellas, en consecuencia, proyectan su desilusión sobre ellas. Precisamente esta actitud de complacencia mezclada con reproche es lo que provoca a sus hijas. El único mecanismo de defensa de las hijas reside en la manifestación de la ira. Cuanto mayor es el sentimiento de impotencia, mayor es la frustración y el desprecio. Y aunque las madres parecen resignarse a aceptar esta situación, las hijas no lo hacen. Las hijas luchan desesperadamente por el reconocimiento y el respeto, aunque harán pocos progresos, ya que todas están atrapadas en un círculo vicioso del cual es difícil escapar. La ambivalencia de Lucía hacia las relaciones madre-hija reside en su comportamiento aparentemente contradictorio en sus historias. Ella no escribe con el propósito de denunciar, sino de retratar su entorno tal y como lo comprende. Es posible que Lucía nunca haya podido resolver sus sentimientos contradictorios sobre los lazos de madre e hija, pero, al menos, se dirige a ellos.

La conclusión es que en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), de Lucía Etxebarria, tanto la madre como la hija son rivales y que cada una trata de ejercer su poder sobre la otra. La madre siempre intenta enseñar a su hija a encajar haciéndola cumplir con sus propios valores. Durante la adolescencia, cuando una niña se acerca a la feminidad, se produce una lucha por el poder entre las dos; una etapa necesaria en el proceso de desarrollo. Sin embargo, Lucía lleva esta confrontación a extremos. Es común que una adolescente sienta resentimiento hacia su madre, pero la muestra de desprecio entre madres e hijas en su narrativa es tan aguda que parece dudoso que tenga lugar una evolución positiva. La hija lucha con vehemencia contra lo que se

espera de ella por su madre y la madre se decepciona tanto que, al final, ni siquiera quiere prestarle a su hija la mínima atención.

El comportamiento de las madres de Lucía puede justificarse, en parte, si tenemos en cuenta su contexto sociohistórico. Las madres, en general, inevitablemente, se esfuerzan por imponer su propio valor a sus hijas; en una relación saludable madre-hija, esta imposición se concibe como una forma de proteger a los niños del peligro (Ruddick, 1983: 215). Sin embargo, uno es escéptico sobre el propósito de las madres en su ficción, ya que son presentadas como mujeres débiles, conservadoras y amargadas.

Para explicar este fenómeno, según el psiquiatra Aldo Naouri:

La madre es una omnipotente fuente de vida, es el primer objeto de amor absoluto que la une. El varón sabe que es diferente de su madre y puede escapar de esa relación. La niña, en cambio, percibe la similitud sexual y se siente como una reproducción: una miniatura de su mamá. Durante largo tiempo, va a luchar para no serlo (Naouri, 1998: 75).

Esto quiere decir que las hijas luchan para no vivir como sus madres. La relación madre-hija siempre será, de este modo, contradictoria: la hija necesita a la madre en su proceso de crecimiento, pero, al mismo tiempo, necesita la libertad, lo que provoca choques que dejan huella en las conductas de la hija cuando se haga adulta. La forma en la que la madre trata a la hija puede tener consecuencias de por vida: si la madre y la hija mantienen una mala relación, la última puede acabar confiando en cualquier persona que le dé un poco de cariño, en tanto que es algo de lo que carecía. Y, al revés, si la hija tiene una relación íntima con su madre cuando es pequeña, tendrá menos problemas en el futuro.

Las novelas de Lucía revelan las complicadas ideologías contemporáneas de ser madre y mujer. Estos cambios generacionales en las construcciones femeninas afectan tanto a la propia imagen de una mujer joven como a la experiencia con su madre. Al describir estas luchas, ilumina las formas en que se crean las construcciones sociales

de la maternidad y la feminidad, al tiempo que limitan las identidades de las mujeres en la España contemporánea. También evalúa la importancia de la relación madre-hija como parte esencial de la auto-definición de la mujer, ilustrando su importancia particular para las mujeres en España. En esto consiste el tema principal de la tercera novela que vamos a analizar: *Un milagro en equilibrio* (2004).

Aquí vemos una transformación de la relación madre-hija en su creación literaria. En su etapa inicial de creación, es decir, en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), ella presta más atención al modo de ruptura del vínculo madre-hija, y en *Un milagro en equilibrio* (2004) se centra en la redefinición de la relación madre-hija y la búsqueda de la autodefinición de las mujeres. En esta novela, Etxebarria desafía las nociones y estereotipos preconcebidos de la madre, así como en las representaciones tradicionales y románticas de la maternidad. A través de la descripción del impacto destructivo de la separación entre la heroína Eva y su madre, describe la opresión de las mujeres por parte de la sociedad patriarcal, lo que tiene terribles consecuencias para sus subjetividades, pues según Chodorow, ciertas características de la relación madre-hija se internalizan universalmente como elementos básicos de la estructura del “yo” femenino (Chodorow 1975: 44). Gradualmente se da cuenta de que solo reintegrando y aceptando tanto a la madre como a la hija pueden desarrollarse plenamente. Finalmente acepta y elige comprender a su madre, lo que es un paso crucial hacia la verdadera plenitud. La maternidad también puede ser una herramienta para el empoderamiento de las mujeres. Ella desafía la opresión patriarcal al mostrar el amor por su hija y luchar por su protección, por lo que se niega a ser una víctima impotente.

En resumen, a través de diferentes relaciones madre-hija, en las dos novelas, Etxebarria nos muestra el viaje de la mujer desde el “abandono” a la autodefinición. En sus novelas, las mujeres muestran su humanidad y fuerza y sacuden los cimientos del sistema patriarcal. En el siguiente apartado, analizaremos de manera más concreta la relación madre-hija en dos novelas de Lucía desde diferentes aspectos, concretamente en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y *Un milagro en equilibrio* (2004).

## **2.2 La relación madre-hija en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998)**

En *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), Beatriz, la protagonista, comienza un viaje de regreso desde su infancia hasta el momento de la escritura. Este recorrido por el pasado se transforma en un análisis de las relaciones que han marcado su vida. Beatriz abandona a su pareja Cat con la intención de retomar su relación y ser perdonada. Sin embargo, durante este tiempo, muchas cosas han pasado. Beatriz vuelve a su ciudad natal, Madrid, de la que salió hace cuatro años, se pone en contacto de nuevo con su familia y reestablece la relación con Mónica, su única amiga del colegio y su primer amor de la vida. El abuso de las drogas obliga a Mónica a ingresar en un centro de rehabilitación. La imagen idealizada de Beatriz desaparece, reemplazando una realidad que incluso Beatriz se ve obligada a aceptar. Después de completar este viaje importante de autoafirmación, regresa a Edimburgo y al amor abandonado.

La ruptura decisiva con el pasado no solo se refleja en la futura fuga a Escocia, sino también en la disolución completa de cualquier relación emocional previa, incluido el vínculo materno. Pero hace falta aclarar aquí que el alejamiento de la madre ocurre mucho antes en la novela, y, pese a los esfuerzos de Beatriz por entender a la madre, ocurre una ruptura definitiva, que se puede juzgar como resultado de una racionalización de la experiencia materna. Esta racionalización también rechaza el vínculo con la madre de una manera claramente contradictoria, eliminando así cualquier posibilidad de incorporar los recuerdos a través de la línea materna.

Lucía enfatiza la importancia del papel de la madre en el crecimiento de su hija y muestra un tipo inusual de relación madre-hija entre Beatriz, una joven de la España posfranquista, y Herminia, su madre conservadora. Viviendo bajo el mismo techo, se supone que son una pareja que se ayudan y comparten intimidades, sin embargo, su relación es insalubre, alienada, conflictiva y negativa. Por ello, cuando el padre de Beatriz le sugiere que se vaya a estudiar a Escocia, ella acepta de buen grado, porque, con esta excusa, puede alejarse de ella y convertirse en madre:

Abandoné Madrid a los dieciocho años por iniciativa de mi padre. Puesto que yo no tenía muy claro lo que quería hacer con mi vida, y teniendo en cuenta que las tensiones entre mi madre y yo comenzaban a hacerse insoportables, ¿no me vendría bien marcharme a estudiar inglés un año? Por una vez, una sola, me mostré de acuerdo con sus opiniones, porque yo también quería marcharme, quería dejar mi casa y perder por fin de vista a mi padre y a mi madre. Lo había estado deseando durante años y no iba a rechazar aquella oportunidad ahora que me la servían en bandeja (Etxebarria, 1998: 20).

Partiendo del abandono de Madrid, Lucía nos relata las historias de tres personajes femeninos: Beatriz, Mónica y Cat, profundamente atrapadas, en parte porque han llevado relaciones extremadamente dependientes en una gran necesidad de amor. Por otro lado, frente al mundo adulto, todavía son jóvenes muy confundidas, tal vez porque cada una de ellas se opone a las madres excesivas y a los padres, ausentes o abusadores, por lo que carecen de modelos a seguir. Nuestra investigación de esta parte va a centrarse en esta novela, donde las madres aparecen en la narración porque su aparición causa una completa distorsión de la forma en que se construye la relación con la hija. La imagen de la madre, en lugar de brindar el soporte fundamental para la estabilidad y seguridad de su hija en el proceso de obtención de identidad, suele describirse como un estereotipo absurdo. En esta novela, la autora nos revela dos tipos de figuras de madres y las relaciones relativas: 1. Madre indiferente, 2. Madre que

quiere controlar la vida de su hija. Sin embargo, estas dos imágenes están entrelazadas y superpuestas, los límites no son claros, y podemos ver contradicciones en la figura de la madre, como en la de Beatriz, pues es la madre indiferente y controladora a la vez.

### **2.2.1 La madre indiferente**

En *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), veremos varias madres indiferentes que prefieren no participar en el proceso de maduración de su hija. Esta indiferencia es exactamente un símbolo del desarraigo y distanciamiento de las heroínas de sus madres. Es la indiferencia de la madre la que provoca la fragilidad psicológica y la soledad de las protagonistas, que carecen de un modelo que se identifique y funcione como guía en el proceso de su crecimiento. La primera madre indiferente que aparece en esta novela es la de Cat, que es “una madre permanentemente malhumorada” (Etxebarria, 1998: 37). Cat le cuenta una anécdota a la protagonista principal, Beatriz, sobre una noche en invierno, oscuro, húmedo y frío, en la que su madre le obligó a salir a la cuadra para comprobar si las vacas estaban bien. La niña Cat no había cumplido once años, resbaló en la escarcha y se hizo un corte en una ceja, pero a su madre no le importó nada su dolor. No fue solo a Cat, pues la actitud de su madre hacia el mundo era bastante indiferente. Cuando su padre murió, su madre se casó rápidamente con un hombre debido a la necesidad de mano de obra en la granja. La madre de Cat era indiferente y dura, tanto si trataba a su hija como a su amante, así que, irremediabilmente, las tensiones con su madre se agudizaron y provocaron que, a los dieciocho años, Cat se marchara a Edimburgo, donde conoció a Beatriz. A su madre le daba totalmente igual cómo le iba a su hija la vida en una ciudad nueva, de tal forma que ni siquiera se interesaba por saber dónde vivía; algo que confirmó su

amiga Beatriz: “Su madre no la llamó ni una sola vez mientras vivimos juntas” (Etxebarria, 1998: 247).

Esta relación enfermiza entre Cat y su madre determina su inseguridad, baja autoestima, sensibilidad y vulnerabilidad durante la transición a la vida adulta. La indiferencia de la madre deja una huella profunda en la niñez que condicionará el comportamiento adulto, dando lugar a graves conflictos de identidad en la edad adulta; para ello, con el fin de vivir una vida más libre y satisfactoria, Cat no tiene otra salida que escapar y abandonar la hegemonía de su madre.

La madre de Mónica no es nada mejor que la de Cat. Del primer novio, a los doce años, Mónica obtuvo el cariño que nunca recibió de su madre. Beatriz comentó: “Y fue gracias a ese chico como Mónica reparó en que su madre no le había cogido la mano ni una sola vez en la vida. Ni una” (Etxebarria, 1998: 107). La falta de comunicación entre madre e hija empeora la relación porque: “la comunicación familiar es un factor determinante de las relaciones que se establecen en el núcleo familiar y las relaciones que se establecerán con los demás” (Sánchez de Amo and Marqués, 2011). Por lo tanto, Beatriz opina que, aparentemente, la rivalidad entre Mónica y su madre Charo no es tan evidente como la de su madre y ella, pero “precisamente por eso creo que resultaba mucho más peligrosa” (Etxebarria, 1998: 108). La indiferencia de Charo hacia su hija incluso hizo que Beatriz contemplase la intuición de que, si esta pudiera volver a elegir, no habría tenido a su hija: “Sin una hija de esa edad, Charo hubiese podido mantener eternamente la ilusión de unos treinta y tantos mal llevados. O eso debía creer ella” (Etxebarria, 1998: 108).

Charo cree que su hija la privó de su juventud. A este respecto, Simone de Beauvoir ha descrito repetidamente la maternidad como momento de pesadilla que priva al cuerpo de una mujer que se convierte en madre: “Con frecuencia no parece maravilloso sino más bien horrible que un cuerpo parásito crezca dentro de su propio cuerpo; la mera idea de esta monstruosa hinchazón la atemoriza... es presa de imágenes de hinchazón, desgarramiento y hemorragia” (de Beauvoir, 1983: 336). Como su madre está tan ocupada en su trabajo, apenas le dedica tiempo, la pobre Mónica no tiene quien le guíe en el camino de la vida: “Por muy Mónica que fuera no



contaba con un Ángel de la guarda especialmente encomendado para su custodia” (Etxebarria, 1998: 64). Como la madre “mantuvo a Mónica bien apartada de su mundo y de sus relaciones”, la niña nunca espera obtener ninguna ayuda de la madre. Por eso, Mónica, poco a poco, desarrolla una personalidad independiente, nunca se le ocurre acudir a su madre. Beatriz la conoce tan bien que, aun teniendo mucha curiosidad sobre el mundo de moda<sup>17</sup>, no quiere insistir en que su amiga le pida a su madre un pase para la pasarela Cibeles, porque conoce de sobra la relación que mantienen y sabe bien que Mónica no puede permitirse suplicarle nada a su madre (Etxebarria, 1998: 107).

En la narrativa de Beatriz, vemos la indiferencia de la madre de Mónica y de Cat y cómo la suya pasó por un proceso de transformación. Cuando Beatriz era niña, su madre era cariñosa, cuidadora, pero, a medida que Mónica creció, su madre todavía la trataba como a una niña pequeña, tratando de controlar todo de ella. Esperaba que Beatriz pudiera ser siempre tan amable, educada y callada como cuando era niña, lo que desembocó en desencuentros o riñas domésticas. Como Paula Bennet argumenta:

The mother- daughter bond is unquestionably a bond of tremendous strength, but as long as mothers participate in and help perpetuate the social and sexual arrangements that abuse them, this very strength will make it dangerous to their daughters (Bennet, 1991: 136).

Negándose a desempeñar el papel social que su madre le impone, el conflicto entre ellas se vuelve tan feroz que su madre ya no quiere prestarle la mínima atención, por lo que comienza a ignorar a su hija y se convierte en una madre indiferente. Al principio de la novela, Beatriz nos describe una cena navideña. Tras mudarse a Escocia, quedó con sus padres en París para pasar la Navidad juntos, sin embargo, en vez de ser una cena feliz de reunión familiar, esta fue muy incómoda:

---

<sup>17</sup> La madre de Mónica trabaja en una editorial de revista de moda.

No teníamos nada que decirnos, y al cabo de media hora los tópicos se habían agotado. De aquella cena solo recuerdo el tintineo de los cubiertos sobre la loza y las lágrimas asomando en los ojos de mi madre (Etxebarria, 1998: 27).

A diferencia de las madres de Cat y de Mónica, que tienen sus propias profesiones, la de Beatriz no tiene una formación profesional, pues sus padres la enviaron a un internado de monjas:

Así que la enviaron a Madrid, a estudiar a un internado de monjas francesas donde las señoritas de *familia bien* aprendían francés, costura, bordado y economía doméstica, preparándose para convertirse en buenas esposas y madres el día de mañana (Etxebarria, 1998: 157).

La educación que recibió Herminia es cómo ser una buena mujer, una buena esposa y una buena madre, o sea, una educación muy tradicional. Y antes de casarse con el padre de Beatriz, su madre “«trabajaba» (es un decir) en la Sección Femenina enseñando cocina y organizando visitas caritativas a los barrios pobres” (Etxebarria, 1998: 157). Se educaba para dedicarse a esas tareas de casa, y lo hacía bastante bien cuando Beatriz era niña: “Sí, mi madre era el orgullo de la Sección Femenina, la santa patrona de la abnegación y el sacrificio. Cosía, zurcía, planchaba, limpiaba, hacía punto y cuadros de *petit point*” (Etxebarria, 2010: 84). Pero, poco a poco, a medida que aumentaba el grado de decepción con su esposo e hija, no le interesó en absoluto la labor doméstica. Ya no era un ama de casa atenta que mantenía el orden en la casa y apenas lo disimulaba. De hecho, su madre “se encerró en su cuarto durante días, pretextando jaqueca” (Etxebarria, 2010: 238). Su actitud principal en la casa consistía en estar durante horas sola, sin que le importara su hija lo más mínimo:

Un ejemplo: cuando regresé a casa, aquel último verano en Madrid, tal y como Mónica me había aconsejado, no hubo recibimiento de ningún tipo. No

parecía importarles un comino si yo estaba en casa o no (Etxebarria, 2010: 238).

Su particularidad no se da por sentada, sino que surge del resentimiento y el desprecio que su hija le suscita. En realidad, su madre ya llevaba mucho tiempo así, pues, antes de que se marchara a Escocia, ya estuvo un periodo encerrada en su habitación:

Supuse que mi madre, como de costumbre, se habría encerrado en su cuarto pretextando una de las jaquecas que le sobrevenían cuando se llevaba algún berrinche (Etxebarria, 1998: 123).

Cuando había un problema, su madre no lo afrontaba con valentía, al contrario, se evadía. La autora nos muestra una figura materna incompetente, inútil y frágil. Frente a la rebelión de su hija y la violencia y la indiferencia de su marido, eligió la forma más negativa de lidiar con todo lo que sucedía a su alrededor.

Avanzando en la trama, Beatriz confiesa que su madre se encerró y fingió estar enferma, se encerraba en su habitación todos los días, incumpliendo responsabilidades básicas que una madre se supone debiera cumplir.

Las madres e hijas están suspendidas en un estado permanente de no comunicación, se encierran en un sentimiento de ambivalencia que niega cualquier crecimiento espiritual o emocional. Las hijas perciben claramente esta deficiencia y reaccionan agresivamente tratando a sus madres con resentimiento, desprecio e, incluso, odio. Las madres no son provocadas por los ataques verbales de sus hijas, ni se molestan en pensar por qué su relación no funciona. Aunque las hijas a menudo son crueles y verbalmente abusivas con sus madres, la negación de la situación de estas últimas es igualmente censurable. Están “encarceladas dentro de sus propios mundos egocéntricos, y los límites estrechos de sus prisiones autoimpuestas se trazan por sus propias declaraciones absurdas” (Portch, 1985: 135). Tanto las hijas como las madres están atrapadas en un patrón cíclico de abuso que ofrece pocas posibilidades de

escapar. La posibilidad de alcanzar una etapa de reconciliación parece poco probable. Ambas mujeres están obstinadamente fijadas en sus roles antagónicos, cada una contraria a ceder a las demandas de la otra. Entonces, Beatriz no tenía más remedio que usar sus propios medios para despertar la atención de su madre.

Según Freud, el cachorro de los seres humanos nació en un estado indefenso y necesita la ayuda de otros que le permitan tener las primeras experiencias de satisfacción (1966). Señala Freud:

El organismo humano es al comienzo incapaz de llevar a cabo la acción específica. Esta sobreviene mediante auxilio ajeno: por la descarga sobre el camino de la alteración interior, por ejemplo el berreo, un individuo experimentado advierte el estado del niño. Esta vía de descarga adquiere así función secundaria, importante en extremo, la función del entendimiento o comunicación y el inicial desvalimiento del ser humano es la fuente primordial de todos los motivos morales (Freud, 1966: 362).

Esta experiencia viene de la necesidad de saciar el hambre. A partir de las acciones concretas de otra persona, recibe ayuda de este desamparo primitivo y constituye una sensación inicial de satisfacción. Los seres humanos nacen desvalidos para sobrevivir si no reciben cuidados durante un buen número de años.

Luego, en el año 1900, Freud en su famosísimo libro *La interpretación de los sueños* (1900) habla de las experiencias de satisfacción y también introduce el término alucinación: haciendo ver que el bebé tendría alucinaciones si no pudiera encontrar los senos de la madre. Pero el bebé no puede satisfacer sus necesidades con esta alucinación, necesita comida real para mantenerse, intenta pues llamar la atención de la madre a través de una serie de acciones: llanto, jadeo, etc., una serie de movimientos y manifestaciones para que la madre intervenga e interprete sus necesidades.

Por tanto, un bebé usa su propio llanto para llamar la atención de su madre. El llanto de un bebé es la primera arma que utilizan los seres humanos, tiene como

objetivo condenar la ausencia de la madre, su significado es el deseo de satisfacción y la necesidad de suplir esta carencia. Miryam Criado López-Picazo sostiene que:

Es la no-presencia de la madre lo que impulsa al ser humano a ese intento primario de comunicación a través del grito. A su vez, este grito está conectado con la reaparición de la madre, de modo que el bebé toma conciencia del poder del lenguaje, del poder para re-crear, re-animar, recuperar al ser que estaba ausente (López-Picazo, 2000: 115).

*Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) se basa en el mismo principio. La ausencia, la indiferencia y la distancia espacial de la madre hacen a Beatriz interpretar y crear la imagen de su madre a través del recuerdo que emerge en su mente. Según Silvia Tuber, la maternidad significa nutrir y dar a luz (Tubert, 1997). La madre de Beatriz es tan fría que ni siquiera cumple su deber de dar comida a su hija. Beatriz nos describe una madre a la que no le importa nada su hija:

Mi madre desayunaba y después se encerraba en su cuarto durante todo el día. Salía alguna vez —muy pocas— para jugar a las cartas con sus amigas, y en aquellas ocasiones ni siquiera se despedía de mí. Por lo visto, había decidido no tener nada que ver conmigo [...] No sé si mi madre esperaba que yo comiera sirviéndome yo misma algo de la nevera, no sé si le importaba algo si yo comía o no (Etxebarria, 1998: 238-239).

Beatriz tiene resentimiento hacia su madre y se queja de que su madre no la atiende en lo más mínimo. Según Bettina Pacheco Oropeza: “Madres posesivas, madres tiranas, madres indiferentes, madres incapaces de amar, son imágenes que se alternan, pero que resultan igualmente destructivas para sus hijas” (Oropeza et al, 2001: 155). No cabe duda de que gran parte del dolor que provoca la formación de la identidad de Beatriz es la indiferencia de la madre. Existe una relación entre la serie de comportamientos rebeldes de Beatriz con la ausencia de Herminia. Intentamos

explicarlo la teoría que sostiene Barbara Johnson sobre la relación entre el apóstrofe del bebé y su madre, apunta ella que según Lacan, el desarrollo verbal del infante comienza como una demanda dirigida a la madre, a partir de la cual se hila todo el universo verbal. Sin embargo, la madre a la que se dirige es “[...] una personificación de la presencia o ausencia” (Johnson, 1986: 38).

El llanto del bebé está condenando la ausencia de la madre y es, precisamente, esta no presencia la que provoca al bebé a intentar comunicarse a través del llanto. A su vez, este grito está relacionado con la recuperación de la presencia de la madre, haciendo que el bebé se dé cuenta de que el poder del llanto puede restaurar la existencia ausente. Es decir, debido a que la madre no está presente, el bebé pronuncia el llanto, y este llanto se produce por la necesidad de satisfacer dicha carencia y tiene el propósito de acabar con la ausencia de la madre.

Esta teoría es muy adecuada para explicar la serie de comportamientos de Beatriz que pueden parecer extraños y extremos: su ayuno, su aspecto masculino, su rebeldía e, incluso, algunas conductas de autolesión equivalen a los llantos de bebé destinados a llamar la atención de su madre ausente e indiferente y evocar su presencia para escucharla, nutrirla materialmente, consolarla espiritualmente, a fin de eliminar su sensación de vacío.

Beatriz no esperaba que su intento de despertar la maternidad de su madre a través de la culpa y la acusación fracasara por completo. Esto no produjo el efecto que ella deseaba, sino que intensificó el conflicto entre las dos y, finalmente, condujo a la desintegración espiritual de la protagonista porque existe una contradicción entre la obtención de voz y la “supuesta” necesidad de la ausencia de la madre, o sea la represión de su voz. Por un lado, si la hija quiere obtener el discurso, debe reprimir la voz de su madre. Por ejemplo, Beatriz solo quiere ser escuchada pero nunca escucha activamente a su madre, ese equilibrio nunca se equilibraría. Por otro lado, con el hija-centrismo, la hija se queja constantemente de la indiferencia de la madre, pero la madre es privada del derecho a defenderse. Esto oculta invisiblemente la verdadera imagen de la madre y lo que nos muestra es una imagen ficticia de madre loca, histérica o indiferente a los asuntos del mundo creada por la hija.

Beatriz acusa a su madre de ser cruel, indiferente y ciega a sus sentimientos. Dice Beatriz: “Desde que se acabaron las clases le molesta el mero hecho de tenerme por casa” (Etxebarria, 1998: 74). Nos expone una madre que no puede soportar el hecho de que su hija se quede en casa y, mucho menos, esperar que la escuche. Sin embargo, ¿qué cosas positivas hizo la hija en esta relación? La respuesta es nada. Así que al final de la novela, después de años de separación de su madre, cuando se dio cuenta de que la tragedia de su madre fue causada por el sistema patriarcal, ya que tanto su madre como ella misma son víctimas en una sociedad patriarcal, la ruptura de su relación y el daño que se hacen mutuamente son, en realidad, una agresión entre las víctimas. La estructura patriarcal se beneficiaba y se consolidaba de la desunión entre las mujeres. Por eso intentó entender a su madre y reflexionar sobre su actitud hacia ella:

¿Qué culpa tuvo mi madre de encontrarse de la noche a la mañana encerrada en un piso enorme junto a un hombre que nunca estaba y que no le hacía el menor caso? Nadie le había enseñado a valerse por sí misma, no la prepararon para lo que se avecinaba. No, no hay culpas, sólo causas (Etxebarria, 1998: 241).

Beatriz cree que el comportamiento de su madre es consecuencia de que nadie le ha enseñado a reconocer su propia valía y es la huella que les deja la educación tradicional a las mujeres. La narrativa de Lucía Etxebarria consiste en una metáfora explícita de la manipulación de las mujeres por parte de la sociedad patriarcal que silencia a las mujeres, hace que no se identifiquen consigo mismas y destruye la relación madre-hija.

Aunque el final de la novela es abierto, no sabemos si la madre y la hija, finalmente, se reconciliarán, pero lo cierto es que Beatriz ha madurado tanto físicamente como psicológicamente y su actitud hacia esta relación madre-hija también ha cambiado de rebelión extrema a apacibilidad.

## 2.2.2 La madre controladora

En el anterior epígrafe hemos analizado la figura de madre indiferente y, en el caso de la madre de Beatriz, mencionamos que hay un motivo de su transformación, mientras que en esta parte nos centraremos principalmente en la imagen de su madre cuando Beatriz era niña, en que controlaba todo de su hija, y analizaremos el motivo de tal transformación.

A Herminia le ha costado muchísimo tener a Beatriz: “me concibió cuando prácticamente no albergaba ya esperanzas, después de haber visitado a los mejores médicos de Madrid [...] Y a sus treinta y seis años nací yo, por fin, el fruto de sus entrañas que había estado esperando durante dieciséis” (Etxebarria, 1998: 84). De esta cita se desprende que la madre de Beatriz tiene esta obsesión por el embarazo y el parto, que está en línea con las expectativas de la sociedad hacia las mujeres. Como argumenta Silvia Tubert en la introducción de su libro *Figuras de la madre* (1996):

La mayor parte de las culturas, en la medida en que se trata de organizaciones patriarcales, identifican la feminidad con la maternidad, cercándola, y limitando el ser mujer a la función materna, y, claro está, no a cualquier función materna, sino a aquella que el discurso patriarcal convino que se instalara en pro y defensa de su hegemonía (Tubert, 1996: 7).

En la sociedad patriarcal, la guía sobre los valores universales de las madres es que su responsabilidad es criar hijos y estar disponible para sus necesidades. La maternidad es la misión más sagrada de la mujer, el único método de autorrealizarse en las normas culturales (Nash, 1994: 628). La sociedad propone el discurso de “la buena madre”, que despoja a las mujeres de sus valores sociales y culturales, e impone la maternidad como signo de sus calificaciones para existir en el mundo. La figura de la madre ideal siempre obedece al padre y es valorada a través de la crianza de los hijos. Para Jean Chevalier la madre es “abrigo”, “ternura”, “alimentación”



(Chevalier, 1986). La madre es la divinidad absoluta y el modelo ejemplar para los hijos. El amor maternal empieza a construirse como un elemento imprescindible para un niño recién nacido, y, si bien sirve como un buen código de conducta, se está convirtiendo en un valor civilizado.

En el caso de España, la representación de la maternidad y de la relación entre madres e hijas en la producción cultural española de la segunda mitad del siglo pasado está estrechamente relacionada con “la ideología de la patriarcal figura del Caudillo como exponente del Nuevo Régimen”, “es un aspecto que va a marcar la educación de las futuras generaciones adultas de la democracia, incluso las que no vivieron directamente la dictadura” (Fuentes, 1999: 25). El modelo de la madre y esposa obediente dictado por la Sección Femenina durante la dictadura refleja la ideología del Nuevo Régimen en su política de pronatalismo y silencio (Minero, 2003: 26). Por tanto, la maternidad es una construcción cultural en la cual cada época o, incluso, cada generación define las normas de funcionamiento de la misma. La figura de la madre solícita se contextualiza en el ideal de mujer de la posguerra española y, según muchas de estas escritoras, es el principal causante de la insatisfacción de muchas mujeres. Como sostiene Montserrat Roig:

La idea de que la única finalidad de la mujer es ser madre, crea mujeres frustradas que agobian a sus hijos. Cuando estos quieren independizarse ‘la madre se siente amenazada’ ya que ha dedicado su vida exclusivamente al cuidado de su hijo, ha renunciado a su propia independencia (Roig, 1986: 30).

Herminia es una típica representante femenina profundamente influenciada por la concepción de la mujer en el franquismo, según apunta María Teresa Gallego Méndez:

Desde la primera enseñanza de las niñas hasta el último de los cursos impartidos por la Sección Femenina, desde cualquier discurso religioso o

político dirigido a la mujer hasta las leyes de distinto rango elaboradas por el Estado, todo, incluyendo los valores sociales y culturales del franquismo, respondían a una concepción de la mujer cuya esencia era la maternidad (Méndez, 1983: 143).

Tan extrema era la obligación de “ser madre”, que para evitar ser considerada como “enemiga” y “culpable”, según como Méndez define a las mujeres no prolíficas (Méndez, 1983: 166), probó varios métodos. Al final, cuando consiguió que naciera Beatriz, le quiso dar todo el amor que pudo:

Y por consiguiente, me mimó todo lo que supo. Procuraba estar a mi lado todo el tiempo posible. Me compraba libros, caramelos y juguetes, y respondía a todas mis preguntas. Yo la adoraba, de pequeña (Etxebarria, 1998: 84-85).

Su infancia la pasó bajo el cuidado meticuloso de su madre, a la que amaba tanto cuando era niña:

Mientras transcurrió mi infancia, nada hacía prever que nuestra relación iba a acabar por deteriorarse de semejante manera. Yo quería mucho a mi mamá, hasta tal punto que cuando las niñas del colegio me preguntaban que a quién quería más, a mi padre o a mi madre, yo contestaba sin dudarle: a mi madre. Siempre. Y las niñas que respondían «a los dos por igual» me resultaban muy sospechosas. No me fiaba de nadie que viviese en las medias tintas, que no tuviese decidido a qué bando pertenecía (Etxebarria, 1998: 86).

Este amor materno es valioso para ella cuando es pequeña, la protege tan bien que ni puede tolerar que su hija esté fuera de su vista ni un segundo. Simone de Beauvoir señala, en su obra *El Segundo Sexo* (1949), que el mundo para la niña es

como un matriarcado potente, ya que el pequeño espacio donde vive está bajo el control por la figura de su madre (De Beauvoir, 2011: 283). La madre representa lo que Nancy Chodorow define como “controlling, invading mother who does not allow her daughter to develop a secure sense of her separate body and separate self” (Chodorow, 1978b: 50). La madre quiere controlar a su hija firmemente y restringirla a su propio mundo. Simone de Beauvoir escribe sobre la psicología de las madres:

[...] para la madre, la hija es su doble y otra, la madre la aprecia y al mismo tiempo es hostil con ella; ella impone su propio destino a su hija; es una forma de reclamar con orgullo su propia feminidad y también vengarse de ella, están empeñadas en transformarlas en mujeres como ellas con celo y arrogancia mezclados con resentimiento (de Beauvoir, 2011: 295).

Etxebarria también señala que algunas madres quieren que sus hijas sean su réplica: “Y también las madres suelen mostrarse contentas porque la niña se está esforzando en parecerse a ella” (Etxebarria, 2005: 124).

Herminia fue educada para ser buena madre y esposa, lo que la lleva a aceptar estar en una posición inferior y que la dedicación a otras personas es el objeto en su vida. Hay dos aspectos en la formación de imágenes femeninas por la estructura patriarcal: el físico y el psicológico. Físicamente, la mujer es un hermoso adorno, por eso, Herminia está obsesionada con controlar la apariencia de su hija: “Acto seguido pasamos a su disertación habitual, la que constituye su monotema desde hace años: mi aspecto” (Etxebarria, 1998: 33). Como resultado, Herminia se empeña en imponerle a Beatriz el modelo educativo que ha recibido y ejerce un estricto control sobre ella en todos los aspectos: “qué ropa debía ponerme, a qué hora debía irme a dormir, con qué gente debía relacionarme, qué música debía escuchar, qué sitios debía frecuentar” (Etxebarria, 1998: 100-101). Psicológicamente, las mujeres tienen que interiorizar la conducta supeditada de una esclava obediente. La vida en la casa de Herminia significa adherirse a sus reglas y cualquier intento de romper el círculo y alcanzar la individualidad termina en muerte o locura. Pero, a medida que crecía y desarrollaba

gradualmente su propia personalidad independiente, se dio cuenta de que la educación que había recibido de su madre fue un paso indispensable para repetir el papel de ella, que era lo último que deseaba. Es por eso por lo que, a medida que crecía, comenzó a rechazar todas estas reglas que se le imponían. De Beauvoir cree que el rechazo a desempeñar el rol femenino es una característica general durante la adolescencia de las chicas. Para ellas, la trascendencia condena el absurdo de la inmanencia, no les gusta ser intimidadas por las reglas de la decencia, molestadas por su ropa, esclavizadas a los cuidados del hogar (De Beauvoir, 295). Por tanto, la madre aparece ante su hija como opresora y un obstáculo para su desarrollo como existencia trascendente. Hermán indica que el mayor deseo de las mujeres jóvenes es ser diferentes de sus madres y su mayor temor es llegar a ser como sus madres (Hermán and Lewis, 1989: 156). Virginia Woolf también dice en su obra *Una habitación propia* (1929) que la peor fantasía de su madre es que acabará como su madre. Su peor fantasía es que terminará como su madre y sabe que en cuanto tenga esa fantasía ya estará atrapada. Esto muestra que este miedo a convertirse en su madre es la norma en la psicología de la mujer. Como muchas otras mujeres, Beatriz rápidamente aprendió a deshacerse del papel que tenía que desempeñar según su madre porque su madre la estaba asfixiando. El amor solo obstaculizará su desarrollo. La hija no consideraba a la madre como un sujeto independiente, sino como un objeto. Esta objetivación llevó a la hija a negar a la madre.

La buena y obediente niña se convirtió de repente en una pesadilla para su madre tras entrar en la pubertad; su rebelde hija se escapó gritando y se fue a una ciudad lejana a vivir sola. Muchos académicos feministas creen que la sobreprotección obstaculiza el desarrollo de la mujer y que las mujeres deben cortar la relación entre madre e hija si quieren realizarse. Por ejemplo, *And the one doesn't stir without the other* (1981), de la feminista francesa Luce Irigaray, es un retrato fiel de la relación negativa madre-hija. La sobreprotección de la madre hace que su hija se sienta asfixiada y su condición de vida también la angustia, la hija pesimista tiene que cambiar para seguir una imagen más enérgica. Le dice a su madre con voz de hija: “Adiós, madre. Nunca llegaré a ser como alguien tú” (Irigaray, 1981: 62). En opinión

de Freud, las mujeres, inevitablemente, critican a sus madres en el proceso de establecer la conciencia de sí mismas y su relación se caracteriza por la hostilidad (Von Prondzynski, 1999: 1-3). Esta influencia de Freud se refleja en la relación madre-hija entre Beatriz y su madre. Beatriz comienza a echar todas las culpas a su madre. De esta manera, la responsabilidad de Beatriz por su fracaso en la vida ya no depende de ella misma, sino que se relaciona con la relación con su madre, que la convierte en su chivo expiatorio. Según lo que apunta Debold, vivimos en un mundo donde acusar a las madres parece la manera más fácil y alcanzable para ser saludables y adaptarse activamente a la sociedad (Debold et al, 1993). Caplan también comenta que “Mother-blaming is a cornerstone of the current structure of our society” (Caplan, 1989: 61). En una relación donde madre e hija se culpan mutuamente, Beatriz no tiene escapatoria de este encarcelamiento. Este tipo de encierro y control ha engendrado tedio, soledad y aislamiento, así como también ha producido deseos reprimidos que se han convertido en compulsión y agresión. Este comportamiento no solo no logra acortar la distancia entre madre e hija, sino que también provoca una serie de conflictos irreconciliables entre ellas: “A mi madre no le hacía ninguna gracia ver cómo yo me iba alejando de ella gradualmente, y fue precisamente en aquella temporada cuando comenzaron nuestras discusiones a gritos” (Etxebarria, 1998: 152). Beatriz expresa repetidamente su deseo de deshacerse del control de su madre y su anhelo de libertad. Si su madre quiere que ella sea un adorno bonito, se niega a ponerse la ropa que su madre le regaló: “dejé que me obsequiara con un jersey azul, cuyo precio equivalía a un mes de alquiler de mi habitación, y que yo sabía que nunca iba a ponerme” (Etxebarria, 1998: 27). Si la madre intenta educarla, Beatriz la ignora: “yo intento abstraerme y no dejar que su cháchara me enrede, no ceder a la tentación de sentirme de nuevo feúcha y poca cosa, y fracasada” (Etxebarria, 1998: 53). Desde su admiración por Mónica, también expresó su esperanza de que su madre le diera más espacio personal:

A mí, lo que me parece genial es que te dejen la casa. Mi madre se muere antes que dejarme sola en la mía. No se fía nada de mí. Si se va ella, me voy yo. Y si me quedo yo, ella se queda... (Etxebarria, 1998: 76).

Las diversas restricciones de su madre fueron interpretadas por Beatriz como un comportamiento egoísta con el objetivo de asfixiarla y convertirla en una repetición de sí misma.

Así, la relación entre ambas muestra una historia de dominación y dependencia que ilustra tanto la violencia física como psicológica que puede ejercer una figura materna y el comportamiento sumiso-rebelde de la hija. Para hacer más evidente su rebelión, Beatriz no solo mantiene una relación sexual con chico extranjero, sino que también convive con su novia lesbiana. En realidad, esta es una táctica utilizada por Beatriz y su amiga Mónica para provocar y rebelarse contra sus madres. Veamos un diálogo entre Beatriz y Mónica:

—¿Pero a ti te gusta?

—Sí... no... como todos. No sé, a veces creo que a mí me molan este tipo de tíos sólo porque sé positivamente que a la Charo le daría un infarto si me ve con uno (Etxebarria, 1998: 78).

Incapaz de escapar del control de su madre, Beatriz logra la libertad y la independencia a través de las relaciones con aquellos del mundo exterior que son opuestos a su madre en carácter, apariencia o ideología. Sus acciones claramente enojan a su madre y desafían los valores tradicionales que representa y, naturalmente, su relación se ha desarrollado en una dirección peor. Beatriz usa una metáfora para revelar la relación intensa entre las dos:

Era como si mi madre y yo estuviéramos jugando un sogatira, cada una estirando de un extremo de la cuerda, intentando atraer a la otra hacia su

terreno, sabiendo que, en cualquier momento, una de las dos podía estirar demasiado y la otra daría con sus narices en el suelo (Etxebarria, 1998: 83).

Esta metáfora muestra vívidamente una relación de confrontación: la hija quiere separarse de su madre, pero la madre no la deja. Están en dos extremos de la soga y ninguna quiere rendirse. La madre no sabe o, mejor dicho, no quiere aceptar la realidad de que separarse de ella es beneficioso para el desarrollo físico y mental de la hija y también es la única forma de crecer. Como señala Debold, la separación de la madre, para las mujeres es la manera de lograr la configuración adecuada de su rol sexual adulto (Debold et.al., 1993). Esta teoría se ve confirmada por la actitud vaga e indecisa de Beatriz a la hora de elegir pareja y decidir su orientación sexual.

La presión que le impone su madre, además de causarle problemas de identidad, lleva a madre e hija a convertirse en desconocidas íntimas, lo que dificulta formar una relación armoniosa. De hecho, ambas mujeres están encerradas en casa. Pero la diferencia es que Herminia se autoconfina voluntariamente en su casa y Beatriz es obligada por su madre. La intimidad que Herminia quiere mantener entre las dos partes muestra características de la etapa predípica. Aunque Beatriz ya es adulta, Herminia no cambia su forma de tratarla; interfiere en la vida de su hija todo el tiempo y, una vez que la hija no hace lo que quiere, la madre se trastorna. En un monólogo, dice Beatriz: “A mí madre no le gustaba nada lo que yo hacía, nada en lo que ella no pudiera intervenir. No le gustaba que afirmase una personalidad propia, independiente de la suya” (Etxebarria, 1998: 102). Debido a que la madre no puede superar el hecho de que su hija haya crecido y tenga la necesidad de desarrollar una personalidad independiente, para ella, Beatriz tiene que seguir siendo la hija obediente y de buen comportamiento, como si aún fuera niña.

Sin embargo, esta relación armoniosa se romperá inevitablemente a medida que Beatriz desarrolle gradualmente su personalidad e identidad. Un incidente al verle el cabello teñido marcó el final de esta armonía:

En cuanto me vio entrar por la puerta, sus ojos empezaron a soltar chispas aceradas, su cara tornó a un color púrpura intenso y empezó a gritar como una posesa [...]. Los gritos continuaron, progresivamente íbamos aumentando el tono, para ponernos cada una por encima de la otra, hasta que a la media hora me harté de tanto berrido inútil y me metí en mi cuarto pegando un portazo (Etxebarria, 1998: 120- 121).

Obviamente, la madre no puede soportar la decisión de su hija sin su consentimiento, y lo que el padre le dice también muestra que la madre no puede soportar el cambio de su hija, pues ha llegado a un punto de locura: “¿Qué pretendes? ¿Volvemos locos? Tu madre ya no sabe qué hacer contigo. La estás volviendo loca a ella y ella me está volviendo loco a mí” (Etxebarria, 1998: 122). Este conflicto emergente se convierte en una confrontación total que transforma el vínculo madre-hija en una lucha materna por el dominio y un intento de hacer de la hija una extensión de su propia personalidad. Por lo tanto, Herminia intenta inculcar en Beatriz los principios que ella misma ha interiorizado con éxito, quiere convertir a su hija en una continuación de sí misma, creando una forma de encarcelamiento para ambas mujeres. Relacionándolo con su experiencia personal, no nos extrañan sus conductas de intentar controlar a su propia hija, ya que hemos hablado de las carencias personales de Herminia, entre otras, la falta de reconocimiento y la ausencia de un espejo social en el que se reconoce de forma independiente. Su personalidad y sus sentimientos siempre se han ocultado, por lo que entendemos que su control sobre Beatriz es una liberación para ella.

Hay que mencionar el inadecuado proceso de desarrollo de la personalidad de la madre, que en la novela se interpreta en varios lugares. Por una parte, la madre no confía en su hija: “No se fía nada de mí” (Etxebarria, 1998: 76) y, por otro lado, evita que Beatriz contacte con el mundo exterior y mantenga relaciones con los demás, mostrando una dependencia absoluta. Esto se refleja en la actitud de Herminia hacia Mónica, pues está celosa de la vida que Beatriz vive sin ella: “Y sobre todo, no le gustaba que quisiese a otras personas como la había querido a ella. No hace falta decir



que odiaba a Mónica y que no perdía oportunidad de desacreditarla” (Etxebarria, 1998: 102). Molly Walsh Donovan sugiere en su estudio:

[...] a reverberating cycle of envy and rejection in the troubled mother-daughter relationship, in which differentiation is taken as rejection and differentness leads to envy and to attempts to sabotage the growth of the other and reestablish the merger (Donovan, 2013: 139).

La madre de Beatriz, Herminia, es una madre típica que necesita a su hija para mantener sus necesidades emocionales y la trata con un estado de ánimo complicado. En la relación existente entre ellas la dedicación y la exigencia de madre e hija se han invertido. Entre ellas, la hija tiene la responsabilidad de atender las necesidades insatisfechas de la madre. Sus celos por el potencial y la libertad de su hija, así como el sentimiento de alienación cuando Beatriz la deja pueden transmitirse a su hija. Estas emociones negativas están más allá de los límites del amor maternal, por lo que se obstaculiza el desarrollo de la hija, por ello ni la madre ni la hija están felices.

En este caso, la permeabilidad de obstáculos en la personalidad femenina tiene algunas implicaciones negativas, porque no asumen un claro reconocimiento de la identidad de la hija debido a la presencia excesiva e inadecuada de la madre y la ausencia en el proceso psicológico del desarrollo de la hija. Morgan Forbes, en su libro *Questioning feminine connection* (1997), indica que el nuevo desafío de la madre es tratar de encontrar el medio feliz entre la sobreprotección y la privación materna, equilibrando lo que Chodorow llama «conexión femenina» y «separación masculina» (Forbes, 1999: 140). Aparentemente, su madre no logró este “medio feliz”. Un comentario que hace Beatriz sobre su madre refleja la relación establecida entre las dos:

Esa mujer va a acabar con mi salud mental. Desde que se acabaron las clases le molesta el mero hecho de tenerme por casa. Lleva tres días gritando a todas horas, quejándose por todo. Porque no me levanto pronto,

porque no ayudo en casa, porque me voy a la piscina... Y esta mañana se ha puesto a berrear porque no le gustaba cómo había hecho la cama, que si había dejado arruguitas, que si nosequé, y de pronto se me ha subido la sangre a la cabeza y la he montado. He empezado a estampar cosas contra la pared, todo lo que he pillado en el salón. Ya sabes cómo soy: aguanto tres días o así, pero al tercero me ciego y entonces la monto, pero la monto de verdad. Me quiero morir, en serio. Ni aguanto esta vida, ni la aguanto a ella, ni me aguanto a mí misma (Etxebarria, 1998: 73-74).

Esta escena la entendemos como la esencia de esta relación, en el sentido de que puede haber una relación sofocante entre madre e hija en vez de ser lo que dice Chodorow, que lo considera necesario con el fin de que se desarrolle una identidad en la relación de “dos seres interactuando” (Chodorow, 1985: 7). Por lo tanto, los vínculos familiares resultan nefastos, al igual que los de su mejor amiga Mónica con su madre Charo.

De lo anterior podemos inferir que, en esta novela, en cierto modo, se echa la culpa a la madre de la inapropiada identidad personal y la inestabilidad mental tanto de la protagonista como de su amiga. La imagen de la madre en esta novela es bastante negativa. En este sentido, coincide mucho con la madre en la historia literaria que siempre está en sombras y representa una figura nociva y pavorosa, algunas perdidas en la locura o la enfermedad, algunas se suicidan o mueren prematuramente.

Desde que Herminia era una niña, el estrés y la organización social han cambiado y formado su vida. Herminia sufrió el primer ataque de epilepsia cuando apenas contaba cinco años, sus padres decidieron enviarla a Madrid en lugar de dejarla a su lado para cuidarla con amor porque, para ellos, lo más importante para una niña es casarse:

Cuando la niña creció, su madre, su padre y sus tías se pusieron de acuerdo por una vez. La niña no debía quedarse en Oviedo, porque allí todo el mundo

sabía lo de su enfermedad, y resultaría imposible casarla (Etxebarria, 1998: 156-157).

Según Eichenbaum y Orbach, en una sociedad patriarcal, las mujeres deben casarse y cuidar a sus hijos. Por lo tanto, las niñas crecen sin satisfacer sus propias necesidades y, además, “deben” aprender a descifrar los sentimientos de los demás (Eichenbaum and Orbach, 1983). La sociedad refuerza este rol que le ha asignado a las mujeres induciéndoles a ser constantemente conscientes de los sentimientos y necesidades de los demás a costa de continuar reprimiendo los propios. En Madrid, Herminia no tenía a nadie sino a su tío que “se trataba del único contacto con el que mi madre contaba en Madrid” (Etxebarria, 1998: 157). Herminia no recibió suficiente amor en su familia de origen y, mucho menos, el cuidado y el amor de su madre. La falta de relación emocional entre Herminia y su madre ha afectado a su actitud con su hija. Está ansiosa por hacer todo lo posible para compensar a su hija por el amor maternal que ella no ha recibido sin saber que ese amor empeorará la relación entre las dos. Las dos personas son totalmente incompatibles para ofrecer y recibir amor, ya que la primera es quién actúa y la segunda es la que tolera, pero anhela la libertad e independencia para desarrollarse, la ruptura de la matrilinealidad resulta razonable.

Como declara Chodorow: “Women mother daughters who, when they become women, mother” (Chodorow, 1978b: 208). Debido a que la relación principal con la madre siempre ha existido, se reproducirá en la hija después de convertirse en madre. Como Herminia tiene “strong needs for emotional support” (Chodorow, 1978b: 213), la hija parecía ser su único sustento espiritual. Ella se aferra desesperadamente a su hija, sin saber que cuanto más la oprime, más quiere escapar, lo que explica los conflictos y confrontaciones en su relación madre-hija.

En la adolescencia y la edad adulta de Beatriz, Herminia aparece como un ser negativo, una madre controladora, una figura opresora, un obstáculo y un poder que reprime cualquier intención de su hija de ser una existencia independiente. Quiere controlar por completo la vida de su hija como si todavía estuviera en el útero. Aquí la madre se presenta como un estereotipo de una clase social que representa los valores

que la hija rechaza. El espacio cerrado de esta metáfora narrativa refleja el deseo de la madre de evitar que su hija se independice y le hace desempeñar su rol subordinado. La presentación del deseo del control a la hija y los conflictos entre las dos está limitada en el espacio por su casa. La casa de Beatriz es como un útero enorme, en el que se siente segura y protegida, pero, al mismo tiempo, la asfixia. De esta manera, se convierte en un feto adulto terrible, que, mientras se aprovecha de su madre, la odia y espera destruirla, porque ella no puede quedarse más tiempo en ese espacio. Así es como Beatriz describe esta relación tan compleja:

En cierto modo, no habíamos cortado el cordón umbilical, y habíamos crecido hasta convertirnos en dos mujeres extrañas entre sí, pero tan necesitadas la una de la otra que nuestra comunicación sólo se hacía posible mediante un absurdo juego de trampas, miedos y humillaciones que transitaban en doble dirección por el espacio que se abría entre nosotras. Se trataba de una relación tan distorsionada y tan dependiente como la de la rosa que acoge amorosamente en su seno al gusano que acabará por comérsela (Etxebarria, 1998: 83).

La madre es la encarnación de la presión de la sociedad que contribuye a la herencia de los roles sexuales. Por la presencia de su madre, Beatriz se siente atrapada y asfixiada. La relación no igualitaria entre madre e hija, el resentimiento surgido del deseo de dominación y del rechazo de la dependencia, todas estas causas, entre otras, provocan su deseo de eliminar desesperadamente la existencia de su madre. Es decir, ella ha caído en el mito de matricidio. Intenta lograr este tipo de matricidio simbólico deshumanizando a la madre, cortando su conexión biológica para deshacerse de su control. Sin embargo, la ruptura de la relación con la madre controladora no solo no logra la independencia que siempre ha anhelado la hija, sino que la hace insegura y, al mismo tiempo, la madre no sabe cómo salir de ese dilema. Entonces, madre e hija, confusas, pierden sus propias identidades y, por lo tanto, pierden la posibilidad de establecer una relación íntima entre ambas.

### **2.2.3 Vínculo roto madre-hija y conflictos de reconocimiento de identidad y subjetividad**

Ya sea una madre indiferente o una madre controladora, Lucía Etxebarria muestra cómo dicha figura, en esta novela, nunca responde a las características consideradas como las de una “buena madre”, representando todo lo que define a una “mala madre”, una existencia terrible. Esta novela construye la imagen de la madre a partir de la relación matrilineal como elemento de supresión de la sociedad patriarcal. Aquellas mujeres que no responden a esta imagen son etiquetadas como antinaturales y anormales. Esta estructura imaginaria ha sido asimilada por nuestra sociedad en la medida en que ha sido aceptada como ley natural más que como resultado sociocultural. La narración de los recuerdos de Beatriz pretende mostrar que su madre y las madres de sus amigas nunca actúan como una madre “buena”. En todas las partes donde aparecen, las acusaciones en su contra siempre existen en los conflictivos infinitos. La culpa echada a la madre no se expresa claramente con palabras, sino que se basa en una perspectiva idealizada construida por una sociedad patriarcal, es decir, lo que debería ser una madre y cómo debería comportarse, en marcado contraste con la imagen de su propia madre.

Cuando se trata de cómo el patriarcado interrumpe el vínculo entre la madre y la hija, *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) ofrece un posible ejemplo del vínculo roto madre-hija en el que la madre se ha acostumbrado a su posición impidiendo la independencia necesaria a su hija. Según Eichenbaum y Orbach, las mujeres no saben mantener el equilibrio entre ser independientes y mantener el vínculo a la vez (Eichenbaum and Orbach, 1983). A la vista de Irigaray, la madre, ya ha sido “asesinada” para garantizar la continuidad del orden patriarcal. El “asesinato” no significa la eliminación de la madre como una existencia física, sino la anulación de la madre de las responsabilidades sociales, el silenciamiento del discurso y, por ende, la represión de los deseos de la madre. La madre ha sido marginada y sus necesidades se

reducen a sublimar estas carencias conforme a las necesidades y deseos masculinos. Tradicionalmente, las mujeres están orgullosas de su maternidad porque la maternidad representa el origen de la vida, por lo tanto, parecen tener un poder que los hombres no tienen. Sin embargo, en la sociedad patriarcal, el papel de la madre no otorga a las mujeres el debido poder y autoridad. Bajo el sistema patriarcal, la madre ya no es poderosa sino débil. La maternidad se ha convertido en un rol social impuesto por el sistema patriarcal y en una traba que obliga a las mujeres a encontrar su identidad y un sistema en el que las mujeres se destruyen a sí mismas.

Irigaray rastrea la raíz de la interrupción de la línea femenina y descubre cómo la cultura patriarcal dominante oprime a la madre e interrumpe la relación madre-hija. Asimismo, insta a las personas a prestar atención al estado de la madre que ha sido durante mucho tiempo abandonada del discurso patriarcal. Ella plantea la interpretación radical de que la madre es expulsada del centro del poder, silenciada y reprimida en sus deseos por la civilización occidental que construyó el hombre. La cultura patriarcal borra la contribución de la madre y corta el vínculo madre-hija. La madre de Beatriz, Herminia, es silenciada intencionadamente por el poder patriarcal. Su marido la trata con indiferencia y se niega a hablar con ella. Según los recuerdos de Beatriz, sus padres “Siempre durmieron en habitaciones separadas y jamás se permitieron, al menos ante mí, ningún tipo de proximidad física: ni cogerse de la mano ni besarse. Ni siquiera se miraban a los ojos” (Etxebarria, 1998: 83). El discurso femenino de Herminia, por tanto, es forzado al silencio. Como víctima de la represión patriarcal, Herminia no puede construir su identidad sino depender de otros y desperdiciar su vida en una espera interminable.

Como madre, diría Irigaray, Herminia queda fuera del orden simbólico legítimo: «El orden social, nuestra cultura, el mismo psicoanálisis, así lo quieren: la madre debe permanecer prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre» (Irigaray 1985: 38). De este modo, como manifiestan innumerables fragmentos de la novela, es el padre/patriarcado el que convierte a la madre en un sujeto prohibido a la sombra de la locura, mientras que la hija está confundida en buscar un vínculo cuerpo a cuerpo con la madre.

El grave problema entre Herminia y Beatriz se debe, principalmente, a su falta de comunicación, lo que les impide entenderse. La hija nunca ha intentado entrar en el mundo de la madre mientras que la madre nunca ha tratado de entender a la hija. Han estado viviendo juntas durante más de diez años, pero no se conocen muy bien. La intención de suicidio de Beatriz revela que la relación entre las dos es de desconocimiento mutuo. A Beatriz se le ocurre la idea de lanzarse por la ventana de vez en cuando: “Vivíamos en un quinto. Dos o tres veces al día me asomaba a la ventana de mi cuarto e imaginaba un último salto” (Etxebarria, 1998: 240). Sin embargo, su madre es ajena al deseo suicida de Beatriz, naturalmente debido a que se recluye en la habitación sin importar qué ocurra fuera. De una conversación entre Beatriz y su amiga Mónica, se desprende que la actitud de la madre hacia ella es de indiferencia: “¿Preocupada? Todo lo contrario: ella es feliz con tal de no verme” (Etxebarria, 1998: 82). Su conversación exterioriza que, a pesar de que viven juntas durante tanto tiempo y están físicamente cercanas, ambas están espiritualmente distantes, pues, para Beatriz, la conexión con su madre no es un vínculo familiar sino un accidente, se niegan a hablar la una con la otra, su madre opta por aislarse en la casa y Beatriz por irse y mantenerse alejada de su madre. Por lo tanto, Beatriz vive en una soledad no solo externa sino también interna. Debido a que la incapacidad de conseguir un modelo de su madre con el que ella esté de acuerdo le permite descubrir su valor o papel en la sociedad, su soledad nace de su corazón.

La falta de comunicación activa es una causa importante de la problemática relación madre-hija, tal como Irigaray señala, la madre y la hija “have never speak to each other” (Irigaray and Burke, 1981: 67). La ruptura de la relación madre-hija es fundamental para que las mujeres guarden silencio y, viceversa, el silencio es crucial para romper la relación madre-hija. Herminia, frecuentemente, llama a Beatriz según el estado de su cabello: “siempre era «ven aquí, trencitas» o «dame un beso, ricitos»; dependiendo de si mi melena estaba suelta o recogida” (Etxebarria, 1998: 83). Y no solo eso, a ella le gusta usar oraciones imperativas para hablar con Beatriz. El uso frecuente de la forma para llamar a su hija y las oraciones imperativas significa que Herminia no respeta los dos lados de la conversación “tú” y “yo”, desconoce por

completo la diferencia entre Beatriz y ella, por lo que la cuestión de la hija se ha reducido al estado de la misma demanda. Beatriz está hablando con una madre dominante o una madre protectora, la comunicación de los verdaderos sentimientos se ha transformado en una comunicación de cosas y la conversación en una nota informativa.

Según la afirmación de Winnicott, cuando una madre cumple con el deber de mantener al niño, pero no puede ceder el control de él, el bebé tiene dos opciones: “O debe permanecer permanentemente en regresión y fusionarse con su madre, o debe rechazar totalmente a su madre, a pesar de que esta madre, hasta ahora, ha sido una “buena madre” desde el punto de vista del bebé” (Winnicott, 1969: 84).

Obviamente, Beatriz elige la segunda. La madre que se alinea con el patriarcado provoca una respuesta antagónica por parte de la hija que busca su propia identidad y lucha por romper con ese orden que representa su madre, procurando mantenerse alejada de esta. Por su parte, su madre se enoja por su alienación y se pone histérica. Mientras más enojada está su madre, Beatriz se queda menos tiempo en casa, hasta el punto en que el conflicto llega a tal extremo que decide irse de Madrid a Edimburgo. La actitud de Beatriz hacia su madre refleja una típica relación madre-hija de esa época. Como dice María de la Cinta Ramblado Minero:

Para Bea, su madre intenta agarrarse a ella porque, en su infeliz matrimonio, su hija es lo único que le queda. Asimismo, el conflicto entre estos dos personajes se acentúa debido a la actitud rebelde de Bea, que comienza a desarrollarse en sus años adolescentes y que viene a representar la típica rebelión joven en la España de los ochenta y mucho más radicalmente en los noventa, rebelión muy distinta a la de los años anteriores, pues está marcada irremediabilmente por los efectos de la desmemoria política: “Al fin y al cabo ésa era la idea, ¿o no? Escuchar una música determinada, vestir de cierta manera, arreglarte el pelo de un modo absurdo. Cosas que tus padres no entendieran, o no aprobaran. Si no conseguías escandalizarles, sería señal



de que te habías equivocado, de que no eras lo bastante *cool*” (Minero, 2003: 29).

Beatriz se rebela para enojar a su madre. Especialmente, rechaza la forma en que la trata, su rebelión es parte de su lucha para separarse de su madre y no quiere vivir una vida de ama de casa como ella. Pero Herminia no quiere que su hija viva la vida que ella misma elige, por lo que se convierten en enemigas: “parecía evidente que mi madre y yo no íbamos a soportarnos la una a la otra encerradas en la misma casa” (Etxebarria, 1998: 87)

Como se ha dicho anteriormente, la influencia que ejerce el papel materno sobre una hija tiene grandes consecuencias en la vida futura y en las relaciones con otras personas. Ejemplo de ello es que, en Escocia, la protagonista se enamora de Cat, pero, en un momento dado, decide dejarla porque le recuerda demasiado a su madre: “Supongo que Cat me recordaba demasiado a mi madre, así que en seguida empecé a distanciarme e hice todo lo posible por no quererla.” (Etxebarria, 1998: 40). No quiere vivir a la sombra de su madre ni por un momento ni repetir su vida anterior, por eso esta novia, que tiene demasiadas similitudes con su madre, la asusta. Rechaza por completo el modelo materno de sumisión y abnegación, tanto a nivel personal como generacional, rompiendo por completo con el pasado simbolizado por su madre:

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 (Etxebarria, 1998: 22).

Lucía escribe sobre una mujer tradicional y su hija que busca una identidad independiente. Herminia, la encarnación del ideal masculino estereotipado de lo femenino, contrasta fuertemente con Beatriz. Ella tiene que vivir bajo los valores

morales patriarcales, es una víctima de la sociedad patriarcal y, al mismo tiempo, una protectora porque acepta los valores y el orden de la sociedad patriarcal como “an agent of patriarchy” (Paige, 2005: 99). Piensa que su hija debe vestirse de acuerdo con las normas sociales, si no, ella la regaña severamente: “He escuchado interminables peroratas de mi madre sobre mi aspecto y sobre la necesidad de que compre faldas y me deje crecer el pelo” (Etxebarria, 1998: 53). Ella misma es la defensora fiel de la norma social, lo cual se refleja con la actitud hacia su marido, pues, a pesar de que no hay amor entre ellos, opta por no separarse:

    Mi madre no pensó jamás en separarse. Faltaría más: ella era católica practicante. Su religión era lo más importante en su vida [...] Su marido no la quería (o no la quería como ella hubiese querido que él la quisiese) y ella sólo podía ser esposa y madre: ni había deseado ni le habían enseñado otra cosa (Etxebarria, 1998: 23).

Herminia es una mujer trágica por su incapacidad para hacer cambios. Se engaña a sí misma y a los demás. Se obliga a sí misma a creer que su matrimonio sin amor no importa: “Cuando por fin me concibió hacía tiempo que daba por perdido el amor de su marido, pero pensó que ya no importaba” (Etxebarria, 1998: 160). Beatriz no quiere convertirse en su madre. Beatriz quiere interrumpir el mismo destino que pasa de madre a hija. Por ello, se niega a seguir la guía de su madre y vivir en el mundo creado por su madre, ya que siente que vivir en un mundo enmascarado no le da el sentido de la existencia y, mucho menos, realizar sus ideales en la vida.

Al poner a madre e hija en el espacio cerrado donde están confinadas, Lucía nos descubre cómo el poder patriarcal suprime a la mujer. Cuando las mujeres se esfuerzan por su propia liberación, tienen que atravesar múltiples obstáculos, entre los cuales resistir a la cultura patriarcal es el primer paso para buscar la subjetividad. Lucía, intencionadamente, oculta a los personajes masculinos en esta obra para subrayar la influencia inmutable del poder patriarcal en la vida de Beatriz y Herminia. El poder de los hombres se hace visible, como el del padre de Beatriz, porque, aunque

solo existe en los recuerdos de Beatriz, es un hombre de autoridad en la obra. Sin embargo, en el proceso de autoconstrucción de las mujeres, necesitan un modelo a seguir. La disyuntiva para Beatriz es que puede identificarse con la madre y ser marginada y excluida de la sociedad o identificarse con el padre y oprimir su feminidad para ser incluida en la sociedad patriarcal. En la realidad, resulta que no puede establecer su equilibrio sin importar si sigue al padre o a la madre, que es la situación presentada por Lucía de que la mujer se enfrenta a la misma situación cuando persigue su igualdad. Ser hija de la madre o del padre es uno de los dilemas de Beatriz en su camino hacia la independencia. La relación madre-hija es crucial en la forma de identidad de la hija y, desafortunadamente, la relación entre Beatriz y Herminia es extremadamente mala, es extremadamente difícil para las mujeres obtener una identidad independiente.

Solamente las niñas recién nacidas se salvaron del exterminio. Mientras ellas crecían, los asesinos les decían y les repetían que servir a los hombres era su destino. Ellas lo creyeron, sus hijas y las hijas de sus hijas (Galeano, 2010).

Al ser hija, una mujer tiene un fuerte vínculo emocional con la madre y el padre, pero cuando se da cuenta del estado inferior de la madre, ella puede cambiar de opinión y seguir a su padre. No importa si es hija de la madre o del padre, ninguna de las dos opciones ganará la subjetividad femenina. Haciéndose eco de la voz de la teoría feminista, Lucía nos presenta el dilema de las mujeres también.

Como mujer tradicional, la filosofía de vida de Herminia es escapar de la realidad. Ella no quiere enfrentarse a la vida real: “Mi madre se encerró en su cuarto durante días, pretextando jaqueca, y mi padre nunca estaba” (Etxebarria. 1998, 238). “Mi madre desayunaba y después se encerraba en su cuarto durante todo el día” (Etxebarria. 1998, 238-239). Mientras tanto, abusaba de las drogas: “Allí estaban todas las cajas de pastillas de mi madre. Aloperidol, Tranquimazín, Neorides, Luminaletas, Tegretol, Diazepán, Benzodiazepina, Luminal” (Etxebarria. 1998, 124). Ella espera que las cosas sucedan y espera que alguien la ayude. Para ella, la vida está

hecha para esperar. Aunque su marido no la amaba, ella todavía está esperando que suceda un milagro. A través de ella, podemos tener una comprensión básica de la obediencia a los roles de madre y esposa establecidos por la sociedad de las mujeres españolas. Simone de Beauvoir ha declarado: “No se nace mujer, se llega a serlo”. Herminia se ha convertido en una mujer dependiente y hace que su hija viva inconscientemente la misma vida dependiente. Sin embargo, Beatriz se desespera por la nulidad de la personalidad de su madre. Identificarse con la madre es correr el riesgo de rechazo, tal como lo ha experimentado Herminia.

Irigaray también habla por la hija sobre su decisión: “I’ll turn to my father. I’ll leave you for someone who seems more alive than you...I’ll follow him with my eyes, I’ll listen to what he says, I’ll try to walk behind him” (Irigaray, 1981: 62). En la relación negativa con su madre, Beatriz se asfixia por la sobreprotección de Herminia y las condiciones de vida de esta preocupan y desesperan a su hija, le crean la duda de seguir a la madre, por lo tanto, recurre a su padre con la esperanza de encontrar su propia identidad. Ser la hija de la madre y seguir la forma tradicional ha sido la elegida por la mayoría de las mujeres, mientras que, en la obra, Beatriz se ha dado cuenta de la limitación de ser una mujer tradicional, por lo que recurre a su padre e intenta determinar su propia vida. No obstante, Beatriz no puede obtener su identidad independiente al seguir a su padre, ya que él también es representante del poder patriarcal. Comprende que nunca será admitida por la cultura patriarcal, pues, al fin y al cabo, su padre la trata como una persona subordinada bajo su autoridad y con los mismos esquemas mentales con los que trata a Herminia. Por tanto, no logra establecer su personalidad, ni siendo la hija de la madre ni la hija del padre.

Irigaray dice que es “completely pathogenic and pathological” que la hija renuncie a su amor por su madre para ingresar en el sistema patriarcal. Si la hija sigue al padre, al hacerlo, termina perdiendo su independencia (Whitford, 1991: 44). Mientras Irigaray enfatiza la importancia de la subjetividad tanto para la madre como para la hija, Lucía descubre el dilema de Beatriz: está casi asfixiada por el amor abrumador de Herminia y decepcionada por la pérdida de sí misma, por lo que quiere escapar. También está claro que terminará siendo mediatizada si sigue a su padre.

Para lograr la subjetividad, Irigaray piensa que la hija todavía necesita a la madre porque “the one doesn’t stir without the other” (Irigaray, 1981: 62), es decir, la una no se mueve sin la otra y solo juntas pueden moverse, solo cuando ambas permanezcan independientes como mujeres pueden moverse juntas y evitar ser mediatizadas por los hombres.

Como suele ser el caso, el patriarcado convierte a las mujeres en prisioneras de sus cuerpos, negando su acceso al orden simbólico. Como mujer, Herminia y Beatriz reflejan los mismos problemas: el rechazo y el abandono de la sociedad y la falta de autonomía. La madre tiene que apoyar el proyecto de autonomía de su hija. Sin embargo, la madre es la imagen que Beatriz quiere rechazar para ganar una posición activa y autónoma en el mundo. Ella muestra su descontento con su progenitora por no poder obtener suficiente alimento espiritual, está enfadada con esta por no proporcionarle un ejemplo de mujer independiente y por controlar su vida sin darle sentido, y necesita separarse de ella. En realidad, cuando se aplica a las relaciones madre e hija adulta, la teoría de Bowen sugiere que es deseable que las dos mujeres mantengan cierto grado de distancia, pues un mayor grado de cercanía puede ser indicativo de una dependencia no deseable. Niveles más bajos de emocionalidad, baja dependencia y jerarquía en la relación indican una relación más fuerte (Kerr and Bowen, 1988).

En fin, Herminia es el prototipo de la madre castradora que perpetúa el modelo de mujer patriarcal que su hija no comparte y desafía abiertamente. De hecho, la educación que proporciona a su hija se basa en una serie de reglas restrictivas y prohibiciones: “Una mujer, me decía mi madre, no debe ir sola a un bar” (Etxebarria, 1998: 20); y también en un código de apariencia relacionado directamente con la forma de vestir. Herminia representa el colectivo de las madres franquistas, educadas según los valores de la Sección Femenina, resignadas y pasivas, mientras que Beatriz representa el colectivo de hijas que protagonizan la revolución de los años noventa en España. En palabras de Minero, en definitiva, madre e hija están colocadas en dos generaciones destinadas a no entenderse y a demostrarse irreconciliables (Minero, 2003). Existe una relación de oposición entre las dos generaciones. Esta relación

complicada refleja conflictos interiores de la hija que provocan la constante búsqueda de su propia identidad. Para Beatriz, estos conflictos con la madre son el resultado de sus ganas de encontrar una identidad personal diferente a la de su progenitora. Como todas las adolescentes, ella siempre intenta apartarse de la figura de la madre con el fin de conseguir su propia identidad. De este modo, se aprecia la preferencia de la hija por romper con los valores transmitidos de generación en generación, que son representados por la madre. Para lograr la identidad con la que sueña, Beatriz se reforma a sí misma al negar su conexión biológica con su madre, mientras la demoniza. Herminia simboliza una clase social que representa la política opresiva en el poder en España, por lo que la demonización de su madre se ha convertido en una rebelión política, en una postura política que ya no depende de Beatriz sino de Lucía Etxebarria. Por eso, esta novela refleja la actitud de nuestra autora que busca cambios políticos y sociales.

Sin embargo, a lo que hay que prestar atención es que cuando Lucía propone este tipo de cambio, al mismo tiempo, sí daña la imagen de la madre, lo que la devuelve al sistema patriarcal que espera eliminar su voz. Ella construye la figura de madre a través del hijacentrismo. En este caso, la formación de la madre se logra a través de la memoria de la hija, eliminando la posibilidad de que la madre hable. Las pocas voces que se le dan a la madre pueden provenir de la imaginación de la hija o, incluso, son fabricadas. Es Beatriz quien, a través de su memoria, niega la posibilidad de que su madre hable, y las pocas palabras que le da a su madre son, en realidad, de la imaginación de su hija o, incluso, inventadas. De esta forma, responde a las exigencias del patriarcado, es decir, la separación de la madre es el requisito previo para que la hija madure y se desarrolle en una existencia independiente y sea aceptada por el orden simbólico masculino. La única forma que tiene una hija de escapar de la dependencia emocional con su madre es convertirla en “otra” negando su personalidad, así como identificándose con ella de forma antinatural y demonizada.

Al condenar el mecanismo opresivo que intenta defender los valores patriarcales, demuestra su conciencia feminista, pero cayó en la trampa de “matar a la madre” como un medio de liberación sin ser consciente de que el matricidio contribuye a la

base del sistema patriarcal. Este sistema asocia el valor positivo con la figura del padre, el negativo con la madre, según Dorothy Dinnerstein, porque la madre ha asumido la responsabilidad de la educación de los hijos. El contacto frecuente con su madre hace que ella pierda su personalidad misteriosa, por el contrario, debido a la larga ausencia de su padre, él mantiene un carácter mítico. Además, debido a que la madre transmite constantemente a su hija los valores patriarcales a los que esta última se resiste, la hija empieza a rechazar su propio sexo. El resultado es el disgusto de la madre y la ruptura de la relación madre-hija. Por tanto, las hijas y las madres se convierten inconscientemente en partícipes de la consolidación del sistema patriarcal (López-Picazo, 2000: 90).

En esta novela, Lucía usa el método del hijacentrismo, que es un método bastante recurrente en la narrativa contemporánea escrita por narradoras españolas. Tomemos como ejemplo las tres obras de Esther Tusquest, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité analizadas en el artículo de María Sergia Steen, Si bien sus protagonistas femeninas destacan que saben expresarse, las voces que se escuchan son las de las hijas en vez de las de las madres:

En los tres cuentos la hija habla, no la madre; lo que nos lleva a deducir que en la comunicación es quien toma la iniciativa. Es una niña o mujer que mira, observa, piensa y puede contar al ser capaz de iniciar un diálogo y ofrecer un punto de vista por la escritura (Steen, 2009: 2).

Solo estando en la posición de la hija puede obtener el poder de juicio y condena. Por el contrario, desde la perspectiva del rol de madre, las mujeres son seres completamente obedientes, como un objeto decorativo, cuyo propósito es ser obtenido por los hombres. La madre es impotente porque su rol se limita al ámbito familiar y es inferior porque tiene la sensación de no ser digna de la mujer buena que debe representar; por tanto, sigue siendo objeto de críticas o burlas. La madre que está tan subestimada se ve privada de la oportunidad de tener voz.

Esto nos conduce al tema de la siguiente sección: La madre obtiene su voz y escapa de la demonización mediante el uso de estrategias literarias. En el análisis de su otro trabajo, publicado seis años después, *Un milagro en equilibrio* (2004), mostraremos su estrategia de intentar darle voz a la madre. A través de estas estrategias, la madre puede obtener su propio discurso. En esta novela, veremos que la protagonista Eva es hija y madre a la vez, pero narra desde la perspectiva de la madre, lo que significa que el discurso ha pasado completamente a la madre. Para descubrir y valorar la voz de la madre, los lectores debemos dejar de colocarnos en el papel de la hija, es decir, abandonar el hijacentrismo para empoderar a la madre. En el análisis de la próxima novela, nos centraremos en la transformación y remodelación de las imágenes de las madres y la revaloración de la relación madre-hija.

### **2.3 La relación madre-hija en *Un milagro en equilibrio* (2004)**

Uno de los aspectos más significativos de la relación madre-hija en la prosa de Lucía Etxebarria consiste en un cambio del rechazo a la madre a volver a escuchar su voz para reconstruir su verdadera identidad cuando la hija madura. Su trabajo es también un proceso de desarrollo coherente. Si las hijas en las dos primeras obras representan la pubertad y la etapa inmadura de una niña en sus veinte, la protagonista en la siguiente novela es una figura madura. Es cuando la hija intenta conocer y comprender a su madre, cuando sucede la reconciliación verdadera. La voz de la madre ya no está reprimida, pues nuestra autora se pone en el lugar de una madre y habla desde la perspectiva materna, recuperando conexiones que piensa que han desaparecido y explora una nueva definición de la maternidad. La novela *Un milagro del equilibrio* (2004) supera el típico discurso hijacéntrico de las dos novelas analizadas en el apartado anterior, redefine la relación madre-hija como una relación igualitaria entre sujetos que pueden hablar y espera extender esta visión a la próxima generación.



Galardonada con el prestigioso premio literario Planeta, en 2004, *Un milagro en equilibrio* (2004) consagra a Lucía Etxebarria entre las figuras literarias españolas más destacadas, al tiempo que inaugura una nueva personalidad autoral, la de madre. *Un milagro en equilibrio* (2004) dramatiza la lucha de una joven madre por el reconocimiento frente a su propia madre moribunda y a su pequeña hija, la receptora de la historia de su vida. Esta narrativa en primera persona, que afronta el tema de la subjetividad materna implica asumir una identidad inesperada, en aparente contraste con sus “imágenes” anteriores. La narración gira en torno a la muerte de la madre, la hija intenta descubrir la naturaleza humana de su madre a través de conversaciones con familiares o amigas de su madre y, luego, analizarlo con madurez. En el proceso de reinterpretación de ese recuerdo, la hija se da cuenta paulatinamente de las similitudes entre su vida y la de su madre, lo que la impulsa a replantearse su situación actual y a afrontar la relación que afrontaba con su propia hija recién nacida. La escritora retrata el auto establecimiento de la mujer en el contexto de los roles tradicionales de madre e hija, lo que refleja plenamente el papel importante de la relación madre-hija. En esta novela, la protagonista Eva es hija y madre a la vez, desde la perspectiva de estos dos roles, describe los sentimientos emocionales en la relación con su madre y con su hija y, al mismo tiempo, registra su proceso de redefinición y búsqueda de su identidad. La muerte de su madre la sume en una crisis de identidad propia, y lo que la salva de esta crisis no es otra cosa que su hija, o, mejor dicho, la responsabilidad materna y la reflexión sobre su madre. Según O’Reilly, las mujeres pueden tener la capacidad de influir en la vida de uno, de tener el poder de controlar su propia vida y explorar cómo las mujeres pueden empoderarse a través de la maternidad (O’Reilly, 2010: 698). Es el nacimiento de la hija lo que le da a Eva el poder. La fusión con su hija durante el período de gestación ofrece la posibilidad de superar la rivalidad entre sus dos “yo”: “Me escindí en dos entonces, pero no en dos enfrentadas sino en una que crecía dentro de otra” (Etxebarria, 2010: 22). El nacimiento de su hija marca un evento crucial en la vida de Eva, un punto de inflexión, una cura y una experiencia que lo abarca todo, por lo que es uno de los temas principales de su escritura. Al cuidar de su hija y de su madre moribunda, pasa

de ser una mujer egoísta, insensible, vacía y confusa a una persona más completa que ama y valora la vida. En este proceso, su madre parece ser la fuente de su poder para explorar su identidad, y, gradualmente, se va dando cuenta de sus habilidades y se entiende claramente a sí misma, al mismo tiempo que empodera a su hija y a una generación de jóvenes españolas. La identidad de la madre cambia su actitud hacia la vida y la ayuda a encontrarle el sentido y un “yo” más completo. Como indica Eva Agulló casi al final de la novela: “Nadie puede cambiar las cosas que le han pasado, pero sí puede cambiar su actitud, la forma que tiene de sobrellevar tanto los recuerdos como el presente” (Etxebarria, 2010: 436).

En esta novela, la voz de la joven madre resuena con el silencio de su anciana madre agonizante. La madre de Eva es retratada como la perpetradora y víctima del orden patriarcal. Este papel negativo tiene una influencia maligna sobre su hija. El orden simbólico representado por la madre moribunda es un fantasma que la hija escritora quiere expulsar. Para evitar esta imposibilidad de tener un diálogo madre-hija entre ella y su propia hija, Eva expresa su subjetividad y su deseo mediante la escritura. Benjamín nos indica que la madre amorosa que reconoce la propia subjetividad de sus hijos debe poseer ella misma una subjetividad (Benjamín, 1988: 17). La búsqueda de su propia subjetividad constituye así el subtexto de esta narración materna e implica una exploración de su propia relación con su madre. Esto la impulsa a establecer un canal de comunicación con su pequeña hija. Por tanto, la imagen de la madre ya no es silenciosa. La novela logra su objetivo de “interrumpir la narrativa tradicional de la maternidad” que, según Andrea O’Reilly, es uno de los objetivos de una práctica feminista de la maternidad (O’Reilly, 2006: 326). En las novelas anteriores, como ya hemos visto, además de negar el discurso de las madres confinándolas al espacio limitado de la familia y degradando la sabiduría de las mujeres, la sociedad patriarcal considera el silencio de la mujer como una virtud, que, junto con la obediencia, la bondad, la generosidad, el autocontrol y el sacrificio constituyen las cualidades básicas de la mujer. Cuando una mujer se convierte en madre, esta negación del discurso femenino se vuelve más obvia. Como individuo, una mujer desaparece bajo su rol sexual y la sociedad ahoga su deseo y capacidad de

expresar. Si dice algo, se lo considera sin sentido y nada interesa. Y la hija contribuye inconscientemente a silenciar a su madre cuando está de acuerdo con la noción de que la sociedad patriarcal propone que debe romper con la madre para desarrollar la individualidad. Las protagonistas que hemos analizado de las otras dos novelas de Lucía Etxebarria, partiendo del hijacentrismo, participan activamente en la supresión de la voz de la madre y rechazan los valores que representan sus madres, menospreciando su inteligencia. Sin embargo, en *Un milagro en equilibrio* (2004), nuestra autora ha construido un espacio para que la madre exprese su voz y restaure su autoridad y prestigio. Su narrativa vuelca conceptos principales del patriarcado mediante la perspectiva y la voz materna. El papel de la maternidad en esta novela puede basarse en la propia voluntad, no como una herramienta para la reproducción según las normas de la sociedad patriarcal.

### **2.3.1 Revalorización de la relación madre-hija en *Un milagro en equilibrio* (2004)**

*Un milagro en equilibrio* (2004) ha suscitado una amplia atención debido a su tratamiento transformador de la relación madre-hija. La vida de su madre es una tierra incógnita para Eva, quien admite que nunca llega a conocer a su madre: “yo vivía en mi propio mundo y era incapaz de darme cuenta de que ella tenía un mundo ajeno, personal e intransferible, del que yo no formaba parte” (Etxebarria, 2010: 412). De hecho, el silencio de su madre simboliza su cancelación como sujeto. Su invisibilidad y pasividad es, precisamente, lo que su propia hija quiere evitar. La madre moribunda se constituye como un espacio en blanco donde la hija, que acaba de adquirir su rol maternal, cuenta su experiencia y transmite su historia a su descendiente. A través de su narrativa, Etxebarria resiste la opresión en la institución de la maternidad. La maternidad para ella es como una experiencia exclusivamente femenina y que se convierte en una característica positiva para la joven madre protagonista que narra en

primera persona de la novela. Y, así, Etxebarria revaloriza la relación madre-hija desde una mirada feminista contemporánea.

Esta novela, publicada poco después del nacimiento de su propia hija y dedicada a su madre, en cierto modo se basa en la propia experiencia de la autora, pues la imagen de la madre joven tiene un componente autobiográfico porque refleja la experiencia de Etxebarria. Como confiesa la autora en el prólogo de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997):

Sí, estaba acostumbrada a que me trataran como ganado. Sí, tomaba éxtasis [...] Sí, podía pasar noches y noches sin dormir. Sí, era muy promiscua. Sí, una de mis mejores amigas era anoréxica. Sí, yo misma era bulímica [...] Sí, casi todo lo que leas aquí sucedió en el mundo real (Etxebarria, 2020: 7)

De este prólogo que escribió para su primera novela, podemos observar claramente las similitudes entre ella y la heroína Eva: una Eva alcohólica, una Lucía drogadicta; una Eva que no tiene autoestima y sucumbe a su novio, una Lucía que puede soportar que otras personas la traten como un “ganado”; una Lucía bulímica, una Eva preocupada por su forma corporal. Eva es como un espejo de la Lucía de sus veinte que refleja verdaderamente su estado de una vida caótica. Después de que Lucía diera a luz a su hija Allegra, descubrió que su hija nació con un defecto físico. Debido a esta extraña enfermedad, su hija fue ridiculizada por sus compañeros de clase en la escuela:

Mi hija, como muchos sabéis padece una enfermedad rara, debido a la cual no tiene oreja, y debido a la cual padece un defecto de audición y tiene un problema serio de equilibrio. Pero lo peor de todo ha sido, todos estos años, bregar con sus propios compañeros de colegio, que se reían de ella porque solo tiene una oreja.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Cita recogida de la publicación de Lucía Etxebarria en Facebook del día 23 de febrero de 2012. Disponible en: <https://www.facebook.com/149885159988/posts/282739495127141/>

Aunque sufre por la enfermedad, ella espera que su hija pueda crecer feliz y con autoestima, por lo tanto, lo que Eva le enseña a su hija en el diario es, en realidad, lo que Lucía quiere expresar a su Allegra:

Ha costado mucho inculcar a la niña autoestima para que entienda que ella no tiene que depender de la opinión ajena. Por esa razón escribí un libro «La Fantástica Niña Pequeña...», que realmente fue de enorme ayuda. Y me consta que no solo en mi caso, sino para muchos otros niños que sufrían problemas similares. Cuando mi hija vio que no solo había un libro sino incluso un corto en el que ella era la protagonista, se dio cuenta que no había nada de vergonzoso en no tener oreja, o brazo, o lo que sea, que todo el mundo tiene el derecho a ser diferente. Hoy tres personas diferentes me acusan de «utilizar a mi hija para vender libros» y me doy cuenta de que la vida es un enorme patio de colegio, y que todos los que nos sentimos diferentes por la razón que sea, tenemos que esforzarnos cada día por reivindicar nuestro derecho a la diferencia, ignorando los ataques que vamos a recibir.<sup>19</sup>

Esta obra es, sin duda alguna, un constructo textual que recoge elementos de las vivencias filiales de la autora, bebiendo de su experiencia previa. Como señala Mario Vargas Llosa, la ficción no es nunca “una fabulación gratuita, una prestidigitación sin trascendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta” (Vargas, 1984: 274). Por tanto, la ficción es una exposición de la realidad. Su propia experiencia de la maternidad promueve a la autora a la creación literaria que lleva el movimiento de la reconstrucción de la genealogía de las mujeres. Extebarria superpone su propia imagen de autora a su narradora ficticia Eva Agulló y le otorga discurso. Así,

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

constituye una narrativa materna, en la que la subjetividad de madre e hija es producto de su discurso. La narrativa de la madre conecta a la madre con su hija y, de esta manera, subvierte la narrativa centrada en el hombre que está “omnipresente en la civilización literaria occidental” (Kerr and Bowen, 1988: 4). De esta manera, esta forma narrativa encuentra un punto de intersección con la autora. La novela, con contenido autobiográfico en la trama madre-hija, es una forma de abordar las subjetividades que son abandonadas y silenciadas por la sociedad y la familia, y son consideradas como figuras marginales. Al hacer eco con la protagonista de la ficción, la autora obtiene su subjetividad en el mundo real.

En *Un milagro en equilibrio* (2004) se abre la ficción en tres ciudades: Madrid, Nueva York y Alicante. Eva Agulló, una escritora con éxito de unos 30 años, vive en Madrid y acaba de dar a luz a una niña llamada Amanda. Como la protagonista nunca se ha llevado bien con su madre, Eva Benayas, ahora Eva le escribe una carta-diario a su hija para mejorar la comprensión entre madre e hija. La novela se divide en tres partes. En la primera, Eva cuenta su vida infantil de manera caótica, mencionando su crecimiento, sus sueños y fracasos. Nos revela su sensación de inseguridad sobre su nuevo papel, preocupada por no ser una “madre buena” y, al mismo tiempo, sentimos su amor profundo por Amanda.

En la segunda parte, Eva une sus sentimientos sobre la posible muerte de su madre y su relación con su familia. Eva se siente rechazada por su familia y nunca se siente amada. Cuenta su verano en Nueva York, donde se separa del sufrimiento de su pasado, la adicción y las relaciones destructivas que se revelan a mitad de la narración.

La primera y la segunda parte se articulan a través de una narración que mezcla eventos presentes, es decir, posteriores al embarazo, con detalles de la vida de Eva antes de su embarazo. La parte segunda y también la central prueba que la historia de vida de una madre joven está entrelazada con la de su propia madre; por tanto, su propia narración biográfica integra necesariamente la de su madre. La madre de Eva fue ingresada en el hospital por pancreatitis severa. A medida que su estado empeoraba, Eva se dio cuenta de que iba perdiendo a su madre. Esto desencadenó sus muchos recuerdos y pensamientos y también la hizo pensar en el vínculo vital en la

vida de las mujeres: la relación madre-hija. Su pasado personal -su estancia en Nueva York, su experiencia amorosa y su vórtice de adicción al alcohol- se entrelaza, así, con fragmentos de la historia de su madre a través de la narración de sus tías.

En la última parte, escrita dos meses después de la muerte de su madre, Eva restablece su relación con su familia en Alicante. La larga enfermedad de la madre de Eva revela los aspectos oscuros de una mujer misteriosa que nunca es realmente conocida y comprendida por su hija. De hecho, la madre de Eva se conforma con el modelo tradicional de madre silenciosa, humilde, que niega su propia subjetividad y es privada del derecho a hablar. Su silencio evidencia el “matricidio simbólico”, que es el núcleo de la tradición filosófica occidental, según Irigaray. Su estado de coma y su desvinculación de hablar con su familia pueden interpretarse como una prohibición de la expresión de la voz materna. Las consecuencias de borrar la historia de su madre pesan mucho sobre Eva, por lo tanto, ella se decide a grabar para su Amanda sus experiencias con el objetivo de cultivar la autoestima de su hija y protegerla del trauma que marca su propia existencia.

En esta parte registra cómo acepta su pasado y comprende que no hay una familia perfecta en el mundo. Tras cortar el vínculo sofocante con su familia en el pasado, encuentra su nueva identidad, desde el desequilibrio de la familia original hasta el equilibrio con la nueva familia, donde vive feliz con su marido Antón, su hija Amanda, sus tías postizas y sus amigos homosexuales, contraria a una sociedad mayoritariamente conservadora en lo moral, permitiéndose presentar el punto de partida para la reforma feminista que España necesita llevar a cabo. Es importante saber que la intención de Etxebarria consiste en mostrar la situación de las mujeres en la sociedad española del siglo XXI, sus roles de género, la desigualdad, la injusticia, la dificultad de combinar profesión y maternidad, etc.

La estructura narrativa de la novela consiste en registrar la historia de la nueva madre, la convivencia con su hija y la enfermedad terminal de su madre, explorando cómo una madre joven se posiciona en relación con su hija y con su propia madre, resaltando la importancia del modelo autobiográfico para la construcción de la

identidad de una mujer / madre. Eva le cuenta a su hija Amanda las circunstancias del nacimiento de ella. Eva Agulló identifica el texto como una carta/diario:

[...] estoy sentada aquí, enredada en esta larga carta a la Amanda futura, este diario de tu vida que llevo yo por ti porque ahora tú no puedes escribirlo y de mayor tampoco podrás recordarlo (Etxebarria, 1998: 46).

Eva empieza a escribir un diario a su hija de once días alrededor del primero de octubre y termina en enero, dos meses después de la muerte de su madre. En su diario, Eva relata el comportamiento y desarrollo de Amanda, así como también la forma en que conoció al padre de Amanda. Según el relato de Eva, desde que nació su hija, una serie de acontecimientos, aparentemente casuales, conducen al fin de la fase auto-destructiva y alcohólica de la vida de Eva. El nacimiento de su hija y la posterior enfermedad y muerte de su madre guían a Eva a comprender la relación con su madre y con su hija como elemento crucial en la construcción de sí misma; lo cual revela a Amanda en su diario.

Además, Eva describe sus reacciones a los ajustes físicos, mentales y emocionales de su reciente embarazo y su nueva maternidad. También relata su propia infancia y la mala imagen de sí misma, sus intentos de escapar del dolor de su conflicto de identidad por el alcoholismo y el escaso conocimiento sobre su propia madre: “Mi madre ha muerto y lo único que sé es que nunca supe mucho de ella” (Etxebarria, 2010: 437). Para evitar que su hija repita los mismos errores, Eva intenta generar un vínculo entre su hija y ella en el diario, mientras explora la relación con su propia madre como un eslabón perdido en su identidad, revalorando la maternidad. Silvia Bermúdez concluye que “Etxebarria offers a story of psychic rebirth that contributes to the reimagining of the symbolic by foregrounding the relationship between women, language, and authoring” (Bermúdez, 2008: 103). Eva lamenta la muerte de su propia madre, a la que siente que nunca conoció: “Mi madre ha muerto, ya está fuera de mi alcance [ . . . ] y me he quedado sin saber la razón última de sus silencios y sus melancolías” (Etxebarria, 2010: 414).



Una parte del deseo de Eva de saber acerca de su madre fallecida surge al darse cuenta de que su madre, Eva Benayas, no estaba actuando como una persona completa: “Años enteros en los que ella vivió persiguiendo la aprobación de otros como quien persigue el horizonte” (Etxebarria, 2010: 409) y que ella estaba ocultando la parte condenada por una cultura patriarcal que ya había logrado absorberla. Saber que su madre era solo el accesorio de su padre separó a Eva de un modelo arquetípico desequilibrado que también fue destructivo para su madre e hizo imposible que madre e hija vivieran juntas armoniosamente. Por eso, Eva rechaza el modelo de la madre sumisa, accesoria, representada por su madre. Pero cuando se enteró de las posibles pasiones secretas fuera del matrimonio de su madre y de la parte rebelde y antitradicional ocultada profundamente en el carácter de esta, en lugar de culparla, se alegró por ella porque descubrió una cara oculta de su madre que la religión y la sociedad patriarcal se esforzaron en condenar, que, para Eva, era el camino a seguir con el fin de establecer un nuevo modelo de apertura, visibilidad y fuerza para las mujeres.

Su doble visión de su madre significa que la novela basada en la perspectiva de Eva, que es madre e hija a la vez, se mezclan con influencias multiculturales y, por lo tanto, surgen discursos contradictorios que apoyan o cuestionan la relación madre-hija y distintas caras de la maternidad. Marianne Hirsch interpreta estas contradicciones del siguiente modo: “En la medida en que una madre es a la vez hija y madre, mujer y madre, en la casa y en el mundo, poderosa e impotente, protectora y nutrida, independiente y dependiente, el discurso materno es necesariamente plural” (Hirsch, 1989: 196). Por lo tanto, su interpretación de su madre también es plural y con múltiples ángulos. En cuanto al tema de nombrar a su hija, usar o no el nombre “Eva” que su madre y ella comparten, tiene su propia opinión. El nombre de Eva -reflejando el de la portadora del pecado original- indica que su escritura será un contrapeso subversivo a la tradición católica patriarcal en España, pues el nombre de Eva sirve como antítesis del modelo pasivo mariano<sup>20</sup> establecido para las mujeres españolas.

---

<sup>20</sup> En el cristianismo el paradigma mariano o el espejo mariano es, para las mujeres y para los hombres, la Virgen María porque es una referencia o modelo de comportamiento. Ese espejo reflejó, en la Edad

Como Lucía Etxebarria señala en *La Eva futura. La letra futura* (2000): “María es la antítesis de Eva: si Eva es la pecadora, María es la santa, la que viene a arreglar el desaguisado cometido por su predecesora” (Etxebarria, 2000: 114). La iglesia católica enfatiza que Eva fue la mujer que cometió el pecado original, mientras que María salvó a la humanidad. Eva y María juntas se equilibran entre sí. Etxebarria explica, además, que “María y Eva son dos caras de la misma moneda: <Eva/Ave>, de forma que el saludo a María, Ave, cierra o sana la tradición pecadora de las mujeres, puesto que si fue una mujer la que cometió el primer pecado, fue también una mujer la que concibió a aquel que lo redimiría para toda la humanidad” (Etxebarria, 2000: 114). Nuestra escritora dice que las mujeres españolas de su generación han crecido como hijas de tres madres: “la primera, la nuestra biológica; la segunda, Eva, madre de toda la Humanidad; y la tercera, María, madre de todos los católicos” (Etxebarria, 2000: 114). Pero luego cita la opinión de Barbara Rigney: “la imagen de María resulta poco atractiva para las feministas, puesto que aparece como una composición diseñada por una cultura fuertemente patriarcal cual es la hebrea. Por lo tanto, algunas de nosotras hemos elegido, conscientemente, ser pecadoras” (Etxebarria, 2000: 114). Al igual que el significado de su nombre, Eva Agulló elige conscientemente ser una pecadora, en lugar de seguir el decoro normal de silencio sobre sus pensamientos íntimos, actividades sexuales, errores personales, neurosis etc., Eva revela toda esta información “prohibida” a su hija, rompiendo así las barreras de comunicación entre madre e hija con toda su sinceridad.

Sin embargo, aunque Etxebarria señala en *La Eva futura. La letra futura* (2000) que Eva es la antítesis de la Virgen María, la protagonista Eva le dice a Amanda que no quiere que su hija tenga las características negativas asociadas con ella. Eva explica que su homónimo bíblico es “suplantadora, porque es la sumisa que le quitó su puesto a la primera esposa, a aquella Lilith que no nació de la costilla de Adán, la que fue creada a la vez que su compañero y modelada a partir del mismo barro” (Etxebarria, 2010: 158). Por eso, después de huir de Adán, el Señor Dios le quitó una

---

Media, la imagen de aquellas virtudes que se atribuían a María porque se consideraban virtudes femeninas.

costilla a Adán, puso carne en su lugar, y, así, Adán obtuvo su segunda mujer (Etxebarria, 2000: 111). Y Lilith “fue burdamente reemplazada por una Eva segundona de Adán, una Eva como la que no te llamas, porque tú nunca vas a ser una segundona” (Etxebarria, 2010: 158). En la última frase de su primera novela, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), tomando prestado el deseo de la protagonista Cristina, nuestra autora expresa su esperanza de que las chicas tengan los rasgos de carácter de Lilith en lugar de los de Eva:

No os lo he dicho todavía: mi madre se llama Eva. Pero espero que nosotras seamos hijas de Lilith” (Etxebarria, 2020: 352). Porque en comparación con Eva, “Lilith representa, por tanto, el derecho de la libertad de elección inherente a cada mujer (Etxebarria, 2000: 112).

También, según Sandra Gilbert y Susan Gubar, Lilith representa el modelo de las mujeres creadoras y un símbolo de la autoridad femenina que Eva no posee (Gilbert and Gubar, 1998: 35).

Además, al llamar a su hija Amanda, también siguió el ejemplo de su bisabuelo ateo, que les puso a sus hijas nombres romanos en vez de nombres de santas católicas:

El abuelo de mi madre, que era ateo y masón, llamó a sus tres hijas Palmira, Flora y Sabina, nombres romanos y no de santas, pues no quería que ninguna de ellas pasase por la pila bautismal o tuviera nada que ver con el santoral católico, y a mí siempre me encantó aquella idea, y me ha hecho ilusión recuperarla y darte un nombre pagano que explica que tu madre te concibió en abstracto y en concreto, como concepto y embrión, para amarte (Etxebarria, 2010: 156).

La ruptura de Eva de los precedentes religiosos y su proceso de pensamiento sobre nombrar a su hija enfatiza que considera a Amanda como un individuo distinto de los modelos restrictivos. Por todas las razones anteriores, no quiere que su hija

continúe usando este nombre que ha sido usado por dos generaciones. Ella es Amanda, “porque Amanda, en latín, es la forma de gerundiva dativo femenino del verbo amar, es decir, que Amanda significa «para ser amada»” (Etxebarria, 2010: 156). Eva subraya a lo largo de su diario lo importante que es Amanda para ella y quiere amarla tanto como sea posible: Yo nunca me he querido, Amanda, y por eso he sentido la tentación de volcar sobre ti ese amor que nunca he sabido volcar sobre mí” (Etxebarria, 2010: 435). Por lo tanto, no quiere ponerle un nombre cualquier, ni quiere darle nombre de Eva para que seas “la tercera de la familia que lo llevaras (tu abuela, tu madre y tú)” (Etxebarria, 2010: 157).

Eva desea que Amanda tenga un nombre distinto del suyo, pues, según ella, tener el mismo nombre que su madre la hace estar “en permanente búsqueda de una identidad que desde el principio me fue negada pues ni mi propio nombre tenía” (Etxebarria, 2010: 158). La depresión de Eva antes de que naciera su hija se puede atribuir a los intentos de sus padres de convertirla en alguien que no es, proyectando sus propios deseos en ella. Eva ha leído que nombrar a la descendencia de la misma manera que sus padres puede obstaculizar que el niño desarrolle su propia personalidad, por eso ella le dice a Amanda: “quería crearte, y crearte distinta a mí” (Etxebarria, 2010: 157). En su propio nombre, Amanda, graba el amor que le brinda su madre como una promesa de nueva subjetividad femenina, que sienta las bases para la comunicación activa con su madre. El anhelo de entablar un diálogo con su hija responde al deseo de Eva de compensar el daño que le impone una educación patriarcal tradicional que censura el vínculo madre-hija. Aunque Eva estuvo marcada por el pecado original, fue expulsada del paraíso y estaba destinada a sufrir en la tierra, Amanda está llevando un futuro mejor con el apoyo de su amada madre.

Jessica Benjamín plantea que “el Deseo de Diferenciación en el vínculo madre-hija existe entrelazado con su opuesto, el Deseo de Fusión, entonces la relación se desarrolla en un dispositivo vincular que contiene estos opuestos” (Bella Rossi and Gutiérrez, 2005: 81). Según el análisis del apartado anterior, hemos visto la importancia de la separación de los múltiples fracasos de las madres que intentan fusionarse con sus hijas, como las madres controladoras en sus novelas anteriores.

Para Alicia Lombardi, la separación de la madre es sumamente importante: “es importante darnos cuenta de cómo la diferenciación se transforma en una gigantesca empresa, en algo que ofrece las vías de solución a un conflicto aparentemente cerrado” (Bella Rossi and Gutiérrez, 2005: 101). En el caso de Eva, llevando el mismo nombre que su madre, además de ser indistinguible de su madre y causar confusión sobre su identidad, también la hacía sentir frustrada debido al gran contraste entre las expectativas de la sociedad y la familia sobre ella y su situación real. Porque, de acuerdo con la doctrina de Sección Femenina, como declaró Pilar Primo de Rivera en el discurso inaugural del II Consejo Nacional, celebrado en Segovia, en 1938: “Un verdadero deber de las mujeres para con la Patria es formar familias con una base exacta de austeridad y de alegría, en donde se fomente todo lo tradicional, en donde se canten villancicos el día de Navidad, alrededor del Nacimiento”<sup>21</sup>. La responsabilidad de las mujeres debe ser construir una familia feliz y voluntariamente, y desempeñar un papel fundamental en la familia. Eva actúa de manera poco convencional y no tiene nada que ver con el papel de esposa y madre felices prescrito por la Sección Femenina. Esta nueva madre que acaba de dar a luz a una hija no es ama de casa, su familia tampoco es una familia en el sentido tradicional, ya que ni siquiera conocemos la existencia del padre de su hija hasta ese entonces. Evidentemente, no cumple con las expectativas de una madre en la sociedad tradicional. La contradicción entre su “yo” esencial y las expectativas de la sociedad se intensifica, se siente más dividida. En casa, si no cumple con las expectativas de su madre, se le llama “desastre”, por lo que, gradualmente, comprende que, si no quiere ser tratada como una “rara”, tiene que esconder su verdadero yo y desempeñar el papel que le asigna su madre y la sociedad. El mundo le comunica que su verdadero “yo” no es aceptable, por lo que Eva aísla su personalidad y adopta máscaras para esconderse. La percepción de Eva de la división entre su verdadero “yo” y el que la sociedad le exige es una reminiscencia de la división esquizofrénica de la personalidad.

---

<sup>21</sup> Extracto del artículo de Ana Cebreiros Iglesias titulado *La Sección Femenina. Aproximación a la ideología de una organización femenina en tiempos de Franco* para el I Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, 2009, p. 1.

Al ver el dolor que su madre soporta en silencio, Eva está aún más confundida, porque el comportamiento de su madre muestra que las mujeres deben satisfacer pasivamente las demandas de los demás y reprimir sus necesidades propias. Lo que su madre le muestra a Eva es siempre una imagen femenina pasiva. Siente que necesita conocer a su madre, porque eso la ayudará a comprender por qué trata de ser lo que los demás quieren en lugar de ser ella misma.

A medida que avanza la novela, la madre de Eva Agulló se puso enferma, y Eva Agulló, por lo tanto, asumió la responsabilidad de cuidar a su pequeña hija y visitar a su madre, que estaba en coma tumbada en la cama del hospital debido a una pancreatitis severa. Es, precisamente, la enfermedad la que le ofreció a Eva una oportunidad para conocer los detalles prohibidos e íntimos de la vida de su madre y también para conocerse a sí misma. La joven Eva se vio obligada a pensar en el pasado y el futuro; cuando ella se concentraba en lo primero, se dio cuenta de lo poco que sabía sobre la mujer “misteriosa” frente a ella: “Mi madre siempre ha sido un misterio” (Etxebarria, 2010: 329). La larga enfermedad de su madre revivió algunos aspectos de esta que Eva no conocía. El conocimiento de su madre se limitaba a que era débil y al insignificante papel secundario que desempeñaba en una familia disfuncional dominada por su padre. Eva le confesó a su hija que nunca se comunicó realmente con su madre: “Al acabar de leer el trabajo me di cuenta de que no sé nada de mi madre, de tu abuela. Peor aún, de que nunca me he parado a escucharla” (Etxebarria, 2010: 169).

Echando una mirada a las otras dos novelas de Lucía Etxebarria que analizamos, ya sea la madre de Beatriz o la de Mónica o la de Cristina, las ha retratado como madres tradicionales que reprimen a sus hijas y que son políticamente conservadoras y la actitud de sus hijas hacia ellas es, indudablemente, rebelde, sin ningún entendimiento ni ganas de entenderlas. Las dos novelas nos dejan un final abierto sin saber si la relación madre-hija va a mejorar o empeorar. Sin embargo, *Un milagro equilibrado* (2004) muestra un cambio en su representación literaria de la figura de la madre y de la relación madre-hija.

Eva, al igual que otras protagonistas de Lucía Etxebarria, retrataba acriticamente a su madre Eva Benayas como una madre opresiva y se negó a comunicarse con ella, pero una enfermedad repentina creó una oportunidad para acercarse a ella. Había usado la puerta cerrada para comparar su conocimiento de su madre, y, ahora, su enfermedad era como una oportunidad: “y ahora que de pronto parece que alguien ha abierto una rendija en la puerta del hasta ahora hermético sanctasanctórum del pasado” (Etxebarria, 2010: 329). Por ello, decidió no dejar pasar esta oportunidad de explorar a su madre: “no voy a dejar escapar la ocasión” (Etxebarria, 2010: 329).

Al reconstruir partes de la historia de su madre, Eva se da cuenta de que el estereotipo que ha creado a partir de ella está equivocado y que ha ignorado su vida fuera de su papel de esposa y madre. Lamenta profundamente no haber conocido bien a su madre cuando estaba viva y no fue hasta su muerte cuando supo cuánto la amaba. Estaba deprimida y lamentaba la vida desafortunada de su madre y su propia impotencia:

[...] y sólo en aquel instante me di cuenta de que aquello ya era irreversible, de que a partir de ese momento ya sólo me quedaría recordar cómo era el tono de su voz, de qué manera sus gestos, sus palabras o sus silencios se grababan en las retinas de la interpretación ajena y dejaban algo escrito en la involuntaria memoria de los otros [...] Mi impotencia ante la imposibilidad de verla feliz, sana, contenta. Mi impotencia al sentir que ella no era otra cosa que un apéndice de mi padre (Etxebarria, 2010: 359).

Eva, después, se entera de que, inconscientemente, se embarca en el mismo camino que su madre. Por ejemplo, acepta el abuso emocional y físico de su padre, hermanos y parejas en la misma forma que su madre aguantaba a su padre. Se siente obligada a romper este ciclo por su hija y, al mismo tiempo, por ella misma, y, dejando a un lado los malentendidos, rechaza la comprensión unidimensional e intenta comprender a su madre en profundidad.

Entonces, Eva comienza a investigar el pasado de su madre a partir de cuatro fuentes: los recuerdos en su infancia sobre su madre, los deberes escolares escritos por su sobrina sobre su abuela, los recuerdos de su tía Reme y una conversación con la amiga más íntima de su madre, Eugenia. La autora configura deliberadamente estos personajes femeninos y les da voces, lo que también refleja que *Un milagro en equilibrio* (2004) prioriza las voces y vivencias de mujeres silenciadas, ignoradas y olvidadas en la posguerra. Como argumenta Sandra J. Schumm: “Las madres españolas durante la dictadura de Franco claramente no tenían voz, porque las leyes y condiciones sociales les quitaban muchos derechos, dejándolas invisibles y silenciadas” (Schumm, 2011: 119).

Después de leer el ensayo escolar de su sobrina, Eva descubre que su madre ha escondido tantos secretos que ella no conocía y cómo no puede conectar el pasado personal de su madre con el pasado del país. Se sorprende al conocer la vida de su madre después de la Guerra Civil:

Después de entrevistar a mi madre, Laura-Laurita escribió cinco páginas en las que contaba los rigores de la posguerra y en donde aparecían un montón de anécdotas que yo desconocía [...] Tampoco sabía que la playa del Postiguet fue el escenario de los primeros amores de tu abuela con un veraneante madrileño [...] Yo nunca había oído hablar de todo aquello ni conocía tampoco detalles del hambre que tu abuela había llegado a pasar pocos años antes de iniciar aquellas relaciones [...] cuando los agricultores vendían de estraperlo la mayor parte de sus cosechas en connivencia con los altos cargos de la jerarquía franquista, enriqueciéndose de forma rápida a costa del hambre de media España Y mucho menos sabía que tu abuela se había pasado casi toda la juventud vestida de negro (Etxebarria: 166-167).

La historia de su madre registrada en el ensayo de Laurita le permite a Eva comprender finalmente algunos de los comportamientos de su progenitora que ella despreciaba, como guardar paquetes de azúcar en las cafeterías y sus manías de



almacenar latas (Etxebarria, 2010: 168) y abre la reconstrucción de la historia de su madre. Tía Reme le aclaró esta afirmación a Eva Agulló, destacó la delicada situación de la familia de su madre tras el fin de la guerra, detallando las represalias políticas sufridas por su tía abuela cuando no había cumplido los dieciséis: “[...] a la pobre Sabina, tu tía abuela, la raparon y la purgaron con aceite de ricino” (Etxebarria, 2010: 266). Ella revela con valentía la incómoda conexión entre las representaciones maternas y el franquismo. El franquismo se opone a la autonomía de la mujer española y prohíbe su elección de identidad en múltiples formas. Como dice Eva: “Claro que, según los artículos vigentes por aquel entonces en el Código Civil sobre esta materia, para cualquier acto de disposición relativo a los bienes parafernales se necesitaba licencia marital” (Etxebarria, 2010: 177). Como mujer restringida y reprimida por el franquismo en esa época, Eva se da cuenta de que el análisis de su madre debe combinarse con el trasfondo de la época, y la imagen de la madre se vuelve complicada influenciada por conflictos personales, familiares y nacionales. A continuación, fue a visitar a la amiga íntima de su madre, Eugenia, con la esperanza de conocer el pasado de su madre.

Al hablar con ella, Eva se entera de que la historia familiar reprimida y silenciada se centraba en la infertilidad que se creía que tenía su madre. Cuando era joven, el marido de la tía Reme: Miguel, había estado persiguiendo a la madre de Eva. Sin la intervención de su madre, su matrimonio se haría realidad: “el que fuera mi tío Miguel, marido de la Reme, fue —antes de casarse con ella— novio de mi madre durante muchos años” (Etxebarria, 2010: 268). La madre de Miguel se opuso fuertemente porque no aceptaba el matrimonio de su único hijo con una mujer que sufría de una cardiopatía congénita y posiblemente infértil. Como resultado, Miguel se casó con Reme Agulló y Eva Benayas se casó más tarde con el hermano de Reme: Vicente. Eugenia le reveló a Eva: “Miguel se casó con Reme porque creía que Eva no podía tener hijos, y ya ves, al final la Reme no tuvo ninguno y la tuya cuatro” (Etxebarria, 2010: 329). Aquí la importancia de la maternidad en la sociedad española es evidente. Eugenia también reveló un sorprendente rasgo de personalidad que Eva no había observado en su madre: “(A) tu madre se le veía que tenía mucha fibra, muy

de mi cuerda, y la otra (Reme) parecía más fácil de llevar, poquita cosa. Siempre fue sosona, y de joven más” (Etxebarria, 2010: 332-333). Los comentarios de Eugenia sobre la fuerza e integridad de Eva Benayas contrastan fuertemente con el comportamiento débil que Eva siempre vio. Eva odiaba a su madre “porque no conseguía entenderla y porque me exasperaban sus suspiros, sus enfermedades, sus cansancios y sus lágrimas” (Etxebarria, 2010: 415). Pero saber que su madre, probablemente, había estado enamorada de su tío durante tantos años explica en parte su actitud derrotada, el resentimiento de su tía Reme, el alcoholismo, la muerte (posiblemente suicidio) de su tío Miguel y los insultos de su padre de que su esposa era “mercancía utilizada” (Etxebarria, 2010: 401). Según los recuerdos de Eva, cuando su padre discutía con la madre, repetía incansablemente “el favor que le hizo al casarse con ella trayéndola a Madrid” y daba a entender que “en el tiempo en que él la conoció ya era ella mercancía usada, de saldo, que se le había pasado el arroz y que sólo un viudo viejo podía querer llevársela” (Etxebarria, 2010: 401-402). Eva se da cuenta de que la desgracia de su madre se debe a la persecución de su familia por el entorno histórico de la época, así como a la presión emocional de las expectativas sociales que su madre tenía que soportar tras formar su propia familia. Pero su madre siempre se negó a confiarle ni una palabra a su hija. Si su madre hubiera revelado todos los secretos guardados a medida que Eva maduraba, su relación podría haber sido muy diferente. Eugenia también desveló el indicio de que la madre de Eva tenía pasiones secretas fuera de su matrimonio, lo cual intrigó a Eva. La revelación de las pasiones fuera del matrimonio por parte de Eva Benayas ha quebrantado el ideal del matrimonio que la Sección Femenina esperaba de todas las mujeres porque este comportamiento está lejos de los requisitos normativos del modelo de identidad general descrito por los principios de la ideología familiar. Estas pasiones están relacionadas con el abandono del hogar familiar y la pérdida de la maternidad. En este sentido, constituye una figura de madre que también ha transgredido el arquetipo de consagrar el matrimonio ante una imagen, en este caso, la Virgen de la Asunción. Eva se sorprendió al descubrir que había una imagen religiosa con una imagen de la Asunción en la cabecera de la cama de su madre. Mirando hacia atrás en la vida de su

madre, estaba relacionada con la Virgen de la Asunción. Cuando los médicos juzgaron que era estéril, le rezaron y suplicaron protección a la Virgen de la Asunción: “se encomendó en las fiestas de Elche a la Virgen de la Asunción, que dicen que asegura la descendencia” (Etxebarria, 2010: 314). Cuando nació su primera niña, la llamó Asunción; cuando se quedó embarazada de Eva, debido al doble riesgo de vejez y enfermedades cardíacas, su madre “se pasó todo mi embarazo en la cama, rezando entre susurros y manoseando una estampita de la Virgen” (Etxebarria, 2010: 314). Después de preguntarle a la enfermera, se enteró de que su padre la había colgado. Cuando su esposa estaba a punto de morir, Vicente depositó su última esperanza en la Virgen de la Asunción en la que siempre habían creído, esperando que su mujer pudiera ser bendecida por ella. Incluso en el último momento de su vida, el padre de Eva hizo que su madre todavía estuviera estrechamente relacionada con una imagen religiosa. Este era un hecho muy peligroso porque, según Isabel Aler Gay, “mediante la sublimación religiosa (Virgen Madre), se construyen las bases para cercar a las mujeres y madres en la sociedad moderna, privándolas, vaciándolas de autoridad pública, valoración económica y reconocimiento político” (Gay, 2006: 26). Cuando los médicos ofrecieron dejar de administrar medicamentos analgésicos a Eva, justo antes de que muriera, “para que tuviera cinco minutos de lucidez antes del final y pudiera despedirse” (Etxebarria, 2010: 189), su padre, Vicente, prefirió negarse. Mientras que él dijo que no quería que sufriera innecesariamente, también eliminó cualquier posibilidad de que ella expresara sus propias preferencias. En contraste con el deseo de Eva de reevaluar a su madre con fuerza y pasiones ocultas, a Vicente le gustaría borrar la rebelión pasiva de su esposa, evidenciada por sus lágrimas y su depresión, lo que demostraba que no podía controlar sus sentimientos. Eva registra su impotencia ante la decisión de su padre, en el diario, el 26 de octubre:

Pero yo sí preferiría tener conciencia de la inminencia del fin, y preferiría disponer de la oportunidad de pronunciar todas las palabras no dichas, de marcharme en paz con los míos.

De todas formas, la opinión de mi padre es la que prevalece (Etxebarria, 2010: 189).

Obviamente, en esa familia, el padre desempeña el papel supremo y nadie puede cuestionar su autoridad:

En fin, que qué voy a decirte. Mi padre, tu abuelo, ha sido el rey de su casa, y sus deseos eran órdenes para todos los demás, muy en particular para mi madre, que nunca jamás le ha discutido ninguna de sus decisiones, expresadas en una voz masculina, tajante, posesiva, palpante como una mano y envolvente como una bofetada de calor, seductora o amenazadora según el matiz que su dueño le imprimiera, pero siempre, en sustancia, la misma. Se trata de un hombre que ha vivido acostumbrado a imponer disposiciones con el aplomo de quien se asombra de que no se cumplan aun antes de haber sido dadas (Etxebarria, 2010: 248).

La familia de Eva presenta una obvia combinación de dominación masculina y sumisión femenina, lo que lleva a madre e hija a ocultar y negar sus verdaderos sentimientos y que despierta emociones destructivas en ambos lados. Eva, incluso, cuestiona si toda la vida matrimonial de su madre es una forma de demostrar su valía en una sociedad que honra un concepto de maternidad irrealmente santificado. Eva le escribe a Amanda que nunca sabrá si su madre echaba de menos al tío Miguel, si su madre le amó de verdad a su padre o sólo le agradecía, si aguantó años y años los gritos de su padre es para demostrarle al mundo que vale mucho más que los demás pensaban (Etxebarria, 2010: 436).

Aunque no comprende la actitud de su madre y los verdaderos pensamientos sobre su matrimonio conflictivo, describirle todo a Amanda ayuda a Eva a respetar a su madre y a sí misma. Contar la historia de la madre a través de la boca de otros, en realidad, indirectamente, dota a la voz de la madre. Como Isabel Aler Gay menciona:

Las voces de las madres cuando se escuchan remueven profundamente nuestras co-razones humanas. La maternidad es y puede ser una gran-diosa transformación para recuperar una conciencia corporal que cuestiona radicalmente al moderno patriarcapitalismo, cuando las mujeres que desean ser madres deciden también aprender de los secretos generalmente enterrados en el miedo y en la desconfianza hacia su poder y su saber hacer biológico, social y cultural, para desenterrarlos generosamente (Isabel Aler, 2006: 26).

La fascinación de Eva por los detalles íntimos de la vida de su madre y su proceso de auto-investigación no son nuevos en la ficción española de las mujeres. María Sergia Steen, en su artículo *Tres cuentos y un tema: la comunicación entre madres e hijas* (2009), nos presenta tres cuentos de narradoras españolas desde la perspectiva del diálogo intergeneracional madre-hija: *Cuadernos para cuentas*<sup>22</sup> (1964) de Ana María Matute, *Carta a la madre* (1996) de Esther Tusquets y *De su ventana a la mía* (1996) de Carmen Martín Gaité. Estos tres cuentos tienen algo en común que es el énfasis de la importancia de la comunicación de sentimientos de las mujeres. Eva le escribe a su hija que, para conocerse a sí misma, tiene que conocer primero a su madre:

No puedes entender tu historia si no entiendes primero la mía, aunque en principio no parezca que tengan mucha relación estas líneas que escribo con tu vida (Etxebarria, 2010: 83).

Dado que Eva sufrió mucho cuando era joven debido a su falta de comprensión de su madre, esperaba que su hija entendiera a su madre a través de su relato, en lugar de a través de otros canales. Eva le contó sin reservas muchos pensamientos privados, errores que cometió en su juventud y algunos otros secretos a través de cartas para ayudar a Amanda a comprender su historia. Ella considera a la madre como un sujeto

---

<sup>22</sup> “Cuaderno para cuentas”, publicado en *Algunos muchachos*, 1964.

con sus propios deseos y anhelos, y revela las dificultades y frustraciones en la crianza de los hijos. Se distancia de la madre buena cuya subjetividad es atender las necesidades de sus hijos y presenta un retrato más realista de las madres contemporáneas. Según Carmen Martín Gaité, “La forma epistolar ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias. Con quien más gusta hablar de las tribulaciones del alma es con el causante de esas tribulaciones” (Gaité, 1987: 47). La información transmitida por Eva a través de cartas le brinda a su hija un conocimiento más completo. Ella muestra una nueva forma de maternidad: una mujer libre, se niega a reprimir sus deseos y pensamientos verdaderos y no tiene miedo de mostrárselos a los demás.

La crítica feminista ha enfatizado repetidamente la marginación o la manipulación de la experiencia de la madre en la filosofía occidental y la tradición literaria. Es extraño que los temas de nacimiento y la maternidad casi no surjan en el campo literario mundial cuando tienen el mismo estatus que la muerte, “pues ambos momentos son cruciales y definitivos en la historia del ser humano” (Mangas, 2011: 253). Pero, curiosamente, la literatura se caracteriza por una especie de “amnesia” sobre lo materno. Como Eva argumenta: “Pero es que tampoco encontré mucho más sobre embarazo o parto en la literatura moderna, porque hasta hace relativamente poco parecía que la mujer que escribía no paría y viceversa-cosa” (Etxebarria, 2010: 43).

Es la notable ausencia de narrativas sobre el embarazo, el parto y el puerperio lo que impulsa a Eva Agulló, la narradora protagonista ficticia de *Un milagro en equilibrio* (2004), a seguir los pasos de la, al parecer, primera escritora en España en escribir sobre esta particular experiencia de la feminidad: Carme Riera en su *Tiempo de espera* (1998). Como Eva dice: “y por eso agradecí tanto el libro de la Riera, por muy parcial que fuese o me pareciera, porque resultó ser el único que encontré sobre el tema escrito en español que no fuera una guía de divulgación sobre los aspectos médicos del proceso” (Etxebarria, 2010: 43). Además del tema, la expresión de Riera de la relación separada que tuvo con su madre también inspira el trabajo de Etxebarria. Por ejemplo, Riera se lamenta con María de que no sabe nada sobre el embarazo de su

madre y que su madre “parece poco propicia a las confidencias” (Riera, 1998: 38). En *Un milagro en equilibrio* (2004), la mala relación con su madre y la muerte de la última le hacen a Eva exponer y repensar la relación madre-hija en forma de autobiografía ficticia<sup>23</sup>, que es similar a la experiencia personal de Etxebarria hacia la maternidad. Esta novela de Etxebarria, publicada poco después del nacimiento de su propia hija y dedicada a su madre, por ello, siguiendo el camino de Carme Riera con *Tiempo de espera* (1998), llena el vacío del embarazo y del parto en la literatura española. Eva Agulló señala que la ausencia de tales narraciones en el canon literario es un resultado directo de la devaluación sociocultural de las experiencias de embarazo y parto, ya que el mecanismo de la estructura social patriarcal considera la maternidad como el objetivo final de la mujer: “lo que se entendía por normal era que la mujer casada renunciara a su vida en función de la de su marido” (Etxebarria, 2010: 43). El vacío es más revelador, ya que destaca la depreciación de la mujer y la devaluación de sus experiencias corporales. Entonces, esta omisión no es nada sorprendente “si se tiene en cuenta que el noventa y nueve por ciento de la literatura universal está escrita por hombres” (Etxebarria, 2010: 43). Precisamente porque la mayoría de los autores son hombres, se sitúan en una posición masculina y evalúan que este tipo de temática pertenece a la literatura de segundo nivel y, al igual que la novela rosa, que está dirigida a lectoras cuya capacidad, evidentemente, no era tan buena como la de los hombres (López-Picazo, 2000: 171). Riera también da una explicación de por qué los sistemas actuales de representación no reconocen el embarazo como una cuestión literaria válida, sosteniendo que, quizás, porque este hecho impresionante se considera el hecho más normal en la vida de las mujeres, porque su misión principal es la reproducción. (Riera, 1998: 14). Durante su

---

<sup>23</sup> Usando los poderes de enmarcado de los paratextos, Etxebarria especifica que el bebé que aparece en la portada de la edición de bolsillo de *Un milagro en equilibrio* (2004) no es otro que su propia hija: “Y hablando de partos, el modelo de la imagen de portada es mi hija, en foto tomada a las escasas cinco horas de vida por mi amigo Jaime Losa Romay” (446). Y, como lo demuestra convincentemente Jorge Pérez, el uso inteligente de los paratextos de Etxebarria —ya sea antes o después del cuerpo de la novela— es una estrategia de autor particular que le permite ejercer control sobre sus producciones mientras subraya la agencia (224-225) Fuente: Pérez, Jorge, “Nosotras que no escribimos como las demás: el proyecto autorial de Lucía Etxebarria a la luz de los prefacios a sus obras”, *Siglo XXI, Literatura y cultura españolas* 3, diciembre 2005, pp. 211-28.

encuentro con la prensa, ella ha lamentado: “las mujeres han estado ligadas a la procreación y no a la creación”. Asimismo, afirma Riera que “en el tema maternal todavía queda mucho”<sup>24</sup>. Laura Freixas indica que, últimamente, han comenzado a surgir libros que tratan de la maternidad con sentido crítico (Freixas, 2014), pero, aun así, obviamente, todavía tenemos muy pocos libros que nos puedan dar una idea de la maternidad ni saber sus perspectivas. Sin embargo, su deseo de la proliferación en el tema de la maternidad no se hizo realidad pronto, teniendo en cuenta que no fue hasta seis años después cuando apareció la publicación de *Un milagro en equilibrio* (2004), obra con tema similar a *Tiempo de espera* (1998). Por lo tanto, no ha cambiado mucho desde que Riera publicara su texto por primera vez y, después, comentara Magdalena Coll Carbonell, en *Mirada al espacio interior en Temps d’una espera de Carme Riera* (2010): “En realidad lo que Riera lleva a la palestra es una crítica a las mujeres [...] que no pudieron defender la maternidad como creación” (Coll Carbonell, 2011: 52). Todo ello contribuye a crear un valor simbólico para la novela de Etxebarria que permite dar sentido a lo que todavía es depreciado y rechazado incluso en hoy en día: la experiencia del embarazo, el parto y del puerperio.

*Tiempo de espera* (1998) es una adaptación de un diario privado escrito por Riera cuando estaba embarazada de su hija María (1986-1987). En el prólogo, la autora explica que, diez años después de la redacción de este diario, cuando asistió a un simposio literario en la Universidad de Boston, un grupo de profesoras y críticas norteamericanas la animó a publicarlo. Gracias a su sugerencia y el contexto de que no existían diarios de embarazo, lo publicó y obtuvo gran éxito. La composición intertextual forma un rasgo generalmente descubierto en el testimonio materno de la literatura. Riera afirma en el libro que la relación madre-hija confirma la conexión y continuidad de las mujeres. Etxebarria demuestra la importancia de *Tiempo de espera* (1998) a través de la obsesión entusiasta de Eva por este libro en su diario. La

---

<sup>24</sup> Carme Riera señala que las mujeres se han separado del campo literario durante siglos, porque la escritura “era una cosa de hombres”, y se veían obligadas a publicar bajo seudónimos masculino. Leer más en: <https://www.europapress.es/cantabria/noticia-escritora-carme-riera-propone-ver-mundo-ojos-maternales-20190712144902.html>.



protagonista Eva dice que ella compró el libro de Riera durante su embarazo, y “Lo leí —o más bien lo devoré— en menos de una hora” (Etxebarria, 2010: 40). La obsesión de Eva Agulló es comprensible porque ya sea que este libro se utilice como guía para mujeres embarazadas o como fuente de inspiración creativa, es un muy buen material para Eva. Además, Carme Riera siempre ha sido considerada como una escritora seria; por tanto, para Lucía, una escritora polémica que siempre lucha contra las voces que la cuestionan y aspira a ganar este prestigio cultural, Carme Riera no puede ser mejor predecesora.

Entonces, Lucía Etxebarria recibe el relevo de Carme Riera, retomándolo donde esta se detuvo: al final del embarazo y justo antes del nacimiento, por lo que saca a la luz el aspecto más desconocido de este proceso: la atención posparto. La autora narra cómo se siente ante cambios en su cuerpo y cómo reaccionan los demás ante su estado, mostrando cómo la sociedad ha pasado de la idealización a la desvalorización de la maternidad.

Pero Eva, inmediatamente, descubre la diferencia entre el sentimiento de embarazo descrito por Riera y el suyo: “cuando lo cerré, me quedé con la sensación de que un abismo se abría entre la percepción del embarazo según la Riera y la realidad que yo estaba viviendo” (Etxebarria, 2010: 40). Riera presenta el embarazo “con un discurso que glorifica el cuerpo materno, con un lirismo casi poético y una gran abundancia de imágenes y metáforas” (María, 2000: 337). Para Eva, el embarazo de Riera parece poco realista y no tiene nada que ver con el suyo (Etxebarria, 2010: 40). En una entrevista con Riera realizada por María Camí-vela, en 1999, Riera comentaba que “la mujer debe aprender a sentirse bien en su propio cuerpo (incluso en el cuerpo embarazado), a sentirse bien con sus hijos, a reivindicar el placer, no el dolor” (Camí-vela, 2000: 337). Ella mostraba un tipo de refugio idílico, una paz de la misteriosa conexión entre madre y bebé. Como sostiene la psicóloga Amparo Moreno Hernández, en la cultura occidental, la maternidad se ha convertido en sinónimo del sentido de logro, habilidad, calma, equilibrio y estabilidad de una pareja. “Ya desde el embarazo las mujeres deben adecuarse al estereotipo de la mujer que jamás estuvo tan hermosa” (Hernández, 2000: 3). Análogamente, las representaciones culturales de la

maternidad se inclinan a dar una figura ideal, desajustando lo que experimentan las mujeres con la percepción forzada por el discurso dominante. En realidad, es peligrosa la falsa idea de la maternidad como el culmen de la felicidad y la belleza de la mujer. Según declara Amparo Moreno Hernández, si no se impone el modelo ideal para ser madre, se podría aliviar muchos problemas: “El mito de una experiencia de maternidad completamente feliz sirve como un espejo que no refleja a la mujer y crea sentimientos de conflicto y desasosiego” (Moreno Hernández, 2000: 4).

A diferencia de Riera, Eva opina que embellecer o idealizar el proceso del embarazo no es la respuesta, en especial cuando este ideal oscurece los sufrimientos reales del embarazo, por lo que quiere hacerle las siguientes preguntas a Riera: “Además, ¿acaso nunca había vomitado la Riera, no se había mareado, no se cansaba, no le dolían todos y cada uno de los huesos?” (Etxebarria, 2010: 41). Estas preguntas se colocan intencionadamente justo antes de que Eva Agulló debatiera su lectura de *Tiempo de espera* (1998) porque, mientras alaba lo bellamente escrita que está *Tiempo de espera* (1998), hay cierto esfuerzo de la autora ficticia e, implícitamente, de Etxebarria, para distanciar sus experiencias del idílico acontecimiento narrado por Riera. Para romper esta falsa ilusión de maternidad, Eva le describe argumentos a Amanda, desde náuseas matutinas hasta cambios hormonales, destacando, nuevamente, el lado oscuro de casi todo, y revelando las falacias en libros y revistas, intercaladas con imágenes falsas de madres que ocultan dificultades. Ella retrata fielmente las diversas molestias que le trae el embarazo:

Hoy me he levantado con una náusea pegajosa en el estómago como si me hubiera comido un kilo de toffees. Además, me dolía cada hueso de mi cuerpo. Cuando de alguna manera he conseguido arrastrarme hasta el cuarto de baño me he encontrado en el espejo con una réplica de mi persona a la que por poco no reconozco, porque no me acordaba de que las tetas me llegan hasta el ombligo. Y la verdad, no sé cómo había podido olvidarme, porque me duelen tanto que se me hace imposible obviarlas. En fin... ¡qué bonito es estar embarazada! (Etxebarria, 2010: 39-40)

Esto significa que la autora madre de *Un milagro en equilibrio* (2004) cuenta que durante su embarazo se siente demasiado enferma para disfrutar. En otro artículo, en *El Mundo. Magazine*, Etxebarria desvela también la confusión de las mujeres cuando no tienen éxito en la forma de ejercer la maternidad representada en la cultura actual. Destaca también las limitaciones y pérdidas con la maternidad ocultas por el discurso social: “Nadie previene a la mujer del cambio y la revolución que supone la maternidad para su vida, para su pareja, para su trabajo, para su cuerpo” (Etxebarria, 2009). El alegato no se refiere a la dificultad de la maternidad, sino al ocultamiento de sus condiciones, pues en la declaración de las madres había una queja de que “nadie advierte a la mujer”. La filósofa francesa Badinter indica el bajo grado de preparación de las mujeres para este cambio fundamental. La futura madre solo sueña con la alegría y el amor ignorando el otro lado de la maternidad que contiene cansancio, decepción y desilusión (Badinter, 2011: 17). En este punto crítico, Lucía Etxebarria hace visible los abusos del discurso dominante. En el papel de Eva Argulló, vemos una actitud de protesta personificada que cuestiona la visión idílica de reproducción. La narradora enfatiza que no está de acuerdo con el modelo de “buena madre”. Dice Eva:

El doctor González se olvida de que en el mundo hay muchas madres solteras o madres con compañeros en paro [...] madres que no pueden quedarse en casa cumpliendo el papel tradicional de esposa sumisa y abnegada, apéndice del varón que proveedor. Y quizá tampoco querrían hacerlo aunque pudieran (Etxebarria, 2010: 121).

En otro libro de Lucía Etxebarria, *El Club de Las Malas Madres* (2009), también declara varias veces que ella no es buena madre: “Yo no soy una buena madre. Y probablemente usted, que me lee, tampoco [...] Yo no soy buena madre. Trabajo fuera de casa y además viajo [...] No soy una buena madre, como no lo somos ninguna” (Etxebarria, 2009: 19-20).

Eva revela las dificultades y frustraciones provocadas por su inevitable responsabilidad de madre. Por ejemplo, la noche en que tuvo que abandonar su plan de pasar la noche con amigas para quedarse en casa con su hija llorando, confesó “Te odio” (Etxebarria, 2010: 274). En su reconocimiento, se mantiene a distancia de la idealización de la madre y presenta un retrato más realista de una madre contemporánea. Una vez más, Eva incluye el lado marginal o de sombra de la cultura, derribando las santas expectativas de las mujeres que el régimen de Franco exigía. La dictadura de Franco redujo los derechos de las mujeres y les impuso un modelo beato y sumiso que, esencialmente, silenciaba cualquier sabiduría o autoridad que pudieran haber expresado. Por tanto, las mujeres quedaron relegadas a un rol subordinado que las confinó en el ámbito doméstico a cuidar a su marido y a sus hijos, como Lucía Etxebarria afirma en *Ya no sufro por amor* (2005):

La sociedad anima y espera de la madre que sea la que dé de comer al bebé, lo cambie, lo bañe acuda a las reuniones de padres en el colegio...si el niño se pone enfermo la sociedad espera que sea la madre y no el padre quien se quede en casa cuidándolo (Etxebarria, 2005: 121-122).

Contrariamente a las disposiciones cada vez más igualitarias de la época anterior a la Guerra Civil, el régimen liderado por Franco impulsó una legislación que excluía a las mujeres de muchas actividades con el objetivo de mantenerlas en papeles altamente convencionales. En el marco de la cultura católica imperante, su espacio se redujo a la familia y jugaron el papel fundamental de “dar hijos a la patria” en la familia (Heras, 2006: 3). El diario de Eva comunica los detalles más íntimos, controvertidos y reales de su experiencia, y abandona la fantasía de la perfección materna, que es descartada por la narradora, quien le explica a su hija:

[...] tampoco quiero convencerte de que te ha tocado una madre estupenda ni pretendo que de mayor me idealices a base de ocultarte lo peor de mí

nunca [...] no tienes que esperar el tener una madre perfecta, porque yo no lo soy, ni de lejos (Etxebarria, 2010: 41-42).

Como señala Jessica Benjamín, “este tipo de idealización de la maternidad promueve la desexualización de la mujer y la falta de agencia, es una artimaña que ratifica el poder masculino” (Benjamín, 1988: 92). Reconociendo sus defectos como madre y como ser humano, Eva Agulló desenmascara el retrato idealizado de la maternidad al establecer a la madre como sujeto. A este respecto, Lucía Etxebarria es más realista que Carme Riera. Al narrar en detalle las experiencias del embarazo, el parto y el cuidado posparto, Etxebarria materializa “embarazo”, “parto” y “puerperio” como temas literarios dignos de atención. Como la madre-autora se dirige a la hija, el tema de esta obra es registrar verdaderamente la vida de su hija y de ella:

Hace poco, días antes de que tú nacieras, pensaba que nunca más podría escribir [...] Lo que sé es que ahora mismo me resulta imposible hablar acerca de algo que no seas tú. Y yo [...] Desde este carrusel hormonal y vital al que de pronto me encuentro subida, no me veo capaz de escribir de otra cosa que no sea lo que estoy viviendo (Etxebarria, 2010: 22-23).

*Un milagro en equilibrio* (2004), de Etxebarria, así como el diario de embarazo de Riera, son narrativas típicas interesadas en exponer el posicionamiento de la madre. Ambas escritoras han contribuido a esclarecer la subjetividad materna. Aunque las dos tienen diferentes actitudes, tienen algo en común y es que se dirigen a sus hijas con el objetivo de inspirar a las lectoras posteriores. Los diarios de ambas son un regalo para las futuras generaciones de mujeres como textos que reevalúan la relación madre-hija.

Al igual que Riera respondió a la solicitud de ese grupo de profesoras norteamericanas y publicó *Tiempo de espera* (1998), la autora ficticia de la novela de Etxebarria también, finalmente, decide escribir y publicar sobre su embarazo en respuesta a la solicitud del público. Esto está representado en la novela a través de la

nota que una joven lectora llamada Nuria le dio a la autora. En la nota, Nuria confesó que estuvo enganchada a la coca mucho tiempo y se identificó por completo con un capítulo de la revista, por ello, le pidió a Eva que escribiera sobre su estado:

Sé que estás embarazada y quiero felicitarte de corazón. Yo tengo ahora treinta años y a veces pienso en tener un hijo, pero me asaltan un montón de dudas: ¿Se me deforma el cuerpo? ¿Perderé mi libertad? ¿sabré quererle? Por eso me parece importante que una mujer como tú escriba un libro sobre la experiencia, porque sé que no harás nada cursi ni lleno de tópicos ¡Anímate a empezarlo! Y luego anímate a acabarlo, claro. Por favor... muchas te lo agradeceríamos (Etxebarria, 2010: 38).

Eva reconoce que su escritura no es solo para ella y para Amanda en el futuro, es también para sus lectores y parte de la sabiduría colectiva sobre la maternidad. Las peticiones continuas de sus lectores, sobre todo de las lectoras, de que escribiera sobre su estado fueron también una de las motivaciones que la inspiraron a escribir. Nuria no era la primera que se lo había pedido: “Ya he dicho que no era la primera vez que alguien me decía que escribiera sobre el embarazo, o sobre mi embarazo” (Etxebarria, 2010: 39). Eva espera responder a las preguntas y dudas de los lectores sobre el embarazo y la maternidad a través de sus propios escritos y también desea romper la extensa barrera de la ausencia y el silencio maternos:

¿Por qué, me preguntaba yo, si los dos acontecimientos límite en la vida del ser humano son, lógicamente, el nacimiento y la muerte, la una está tan tratada en la literatura mientras que el otro prácticamente no está descrito? Apenas hay descripciones de partos ni embarazos en los clásicos [...] pero nada se cuenta de esos largos nueve meses que pasó embarazada ni de las doce horas de parto que tuvo que esperar (si es que no fueron más) ni del mes de puerperio que debió pasar en la cama (como cualquier otra burguesita decimonónica). No recuerdo ningún párrafo que detallara sus

vómitos matinales o sus problemas con el corsé cuando el pecho empezó a crecerle y la cintura a ensancharse (Etxebarria, 2010: 42-43).

A pesar del malestar del embarazo, Amanda le aporta a la madre un sentido del “yo” que faltaba en la generación anterior, ya que Eva hija solo tiene una sensación de estar incompleta con respecto a su madre ahora muerta. Aquí, claramente, la hija siente que no fue criada suficientemente bien: “No, yo no fui muy feliz en la infancia [...] Tampoco fui feliz de mayor [...] De pequeña hubo una temporada en la que odié a mi madre con toda mi alma” (Etxebarria, 2010: 411-415). Pero, en lugar de continuar lo que Flax describe como la cadena de mujeres atadas ambivalentemente a sus madres, que replican esta relación con sus hijas (Flax, 1990: 37), la autora elige salir de esta cadena al sumergirse en la creación de un libro. Lo que produce termina siendo no solo un diario para la hija, sino lo más importante, la propia autobiografía de la madre. Eva Agulló opta por brindarle a su hija toda la información que pueda para acabar con la serie de desinformación y desconocimiento que asola su relación con su madre:

Por eso no quiero que tú en un futuro tampoco sepas nada de mí, de dónde vienes, por qué naciste, por qué te engendró precisamente tu padre y no otro, por qué tu madre apostó por la vida a pesar de que confiaba tan poco en ella (Etxebarria, 2010: 437).

Al buscar el placer a través de la escritura, la madre se erige en autora del relato que ayuda a su hija comprender su vivencia como madre y a hacer patente su visión sobre la maternidad. Las palabras de Eva a su hija rompen la falta de comunicación matrilineal que ha existido durante generaciones en España. Eva amplía aún más la idea de Riera sobre la importancia de los pensamientos de la madre y el deseo de establecer una mejor comunicación con ella, así como con Carme Riera, en este estudio, que también expresa un deseo de intimidad materna. Al darse cuenta de la importancia de establecer una relación positiva y abierta con su hija, Etxebarria

transmite un fuerte mensaje de maternidad en el texto, revelando cómo la maternidad liberada del patriarcado puede empoderar y liberar a las mujeres. La madre de Eva, que creció bajo la dictadura de Franco, necesitaba borrar todas las características subjetivas y sacrificar su identidad para adaptarse a un papel de madre socialmente aceptable. Era silenciada y apenas se la veía, por lo que su existencia era como un misterio. Carecía de personalidad y capacidad para expresar sus propias ideas. En el último momento de su vida, estaba inconsciente en la cama del hospital. Para conocer la historia de su vida, su hija tenía que preguntarle a su tía. La falta de comunicación entre Eva y su madre recuerda una forma especial de relación madre-hija descrita por Adrienne Rich, que es “matrofobia”. Ella cree que esto depende de la influencia negativa de las madres sobre sus hijas. Las hijas creen que sus madres no les traen ninguna influencia positiva sino que les enseñan a comprometerse y a odiarse a sí mismas (Rich, 1997: 235). Por lo tanto, para evitar caer en esta trampa como su madre, le cuenta francamente a Amanda su experiencia pasada. Ella cree que el poder de la comunicación es la base para lograr la autoestima. A través de su diario, Eva espera que su hija no experimente la misma tristeza que la lleva a la autodestrucción.

En lugar de eliminar a la madre, Etxebarria reevalúa su papel en *Un milagro en equilibrio* (2004) y ofrece un nuevo paradigma de apertura y honestidad para la comunicación femenina. Disminuir la influencia del modelo de la Virgen María aumenta las cualidades y fortalezas individuales de las mujeres, también incide en ampliar lo que John Ward Anderson llama un “cisma” entre la Iglesia Católica y la sociedad española (Anderson, 1993). En una unión de nacionalismo y religión conocida como *nacionalcatolicismo*, durante los dos últimos siglos, se han producido en España reacciones violentas, guerras, conflictos sociales y, desde luego, una misoginia que durante muchísimas décadas dejó a las mujeres en un plano jurídico e inferior a los hombres. Encontrar el equilibrio entre el dogma religioso patriarcal y la individualización femenina podría ser un verdadero milagro.

Quizás el “milagro” más práctico que Eva le efectúa, a través de su diario, a su hija es que comienza a reexaminar a su madre y la relación madre-hija, ya no considera a su madre como un objeto sin voluntad personal, sino un sujeto vivo. Eva



ha comenzado a efectuar la “integración” de su madre al reconocer sus posibles sentimientos y lamentando su pérdida. Además, Eva transmite esta idea de integración a su hija, Amanda, así como a sus lectores.

Al comienzo de la novela, Eva culpa a su madre por la disfunción de su familia, pero después del funeral de su madre, con una serie de investigaciones y recuerdos, ella logra localizar el centro de opresión desde su madre hasta su padre y la sociedad patriarcal que él representa. Aunque, en orden cronológico, las escenas del abuso de su padre a su madre o los recuerdos de trato sufrido por su madre deberían aparecer antes en la obra, su posición al final de la novela muestra cómo Eva aprende del pasado de su madre. Eva Benayas recibe un retrato cada vez más claro, la transformación de los roles maternos demuestra la propia evolución de Etxebarria en las representaciones maternas en su diálogo con trabajos anteriores. A medida que va conociendo más a su madre, más lástima siente por ella y también por la irreparable comunicación perdida entre las dos:

Por eso quizá me dolió más que a nadie que se muriera, porque al dolor de la pérdida se mezclaba el de la culpa y ahora estoy pagando el no haber tenido la decencia ni la valentía de decir que mejor me iba por mi cuenta al funeral y lloraba a mi madre a mi modo y como a mí me diera la gana, y lloraba de paso la posibilidad de una comunicación irrecuperable y que nunca se dio, y lloraba la infancia que no tuve y habría querido tener y la cantidad de cosas no dichas que se han quedado para siempre a este lado de la vida (Etxebarria, 2010: 415).

La exploración de Eva Agulló de su madre y su relación con ella la impulsa a tomar medidas decisivas para evitar que ella y su hija repitan su historia. Al final de la novela, Eva forma una nueva familia española en el centro de la cual está la diada madre-hija, representada por Eva y Amanda. Esta nueva familia también incluye a la pareja rumana de Eva, Antón, que es una figura enigmática, la mayoría de las veces sin nombre a lo largo de la narración. Una gran cantidad de “tías postizas” que son

amigas que apoyan a Eva, así como varios hombres homosexuales que la apoyan, componen además a la familia de Agulló y Amanda. Esta nueva familia rompe con los ideales franquistas de casticismo y heterosexualidad forzada al incluir a una mujer soltera independiente, un padre extranjero y los lazos de amistad. En esta familia, Eva es una mujer completa con pensamiento propio, puede expresarse libremente y vivir la vida que quiere sin depender de nadie. Y todo esto gracias a su revaloración de la relación madre-hija que le permite salir de las desastrosas experiencias anteriores y comenzar una vida nueva.

### **2.3.2 De la crisis a la reconstrucción de la identidad a través de la maternidad**

En el apartado anterior mencionamos que, debido a la idealización que la sociedad impone a las madres, ellas deben sacrificar la suya para cuidar a los demás. Esta estructura legitima a quienes aceptan ese perfil de mujer-madre a que viva para y a través de los suyos porque su deber principal es garantizar que la comodidad de la familia esté por encima de todo. Tristemente, esta abnegación sin fin sustituye sus necesidades internas y sus deseos. Del mismo modo, obstaculiza la construcción de su subjetividad, debilitando en gran medida su autoestima. No hay duda de que todo esto tuvo un impacto negativo en la autodefinición de una madre. Para Rich, el sistema de la maternidad aliena a las mujeres al definirse completamente como madres, viéndose obligadas a tener una vida materna de acuerdo con los valores del patriarcado. Se someten al rol de madres y este rol ni siquiera está constituido por ellas mismas, sino que la intentan conquistar y depositar como modelo de patriarcado. Ella sostiene que la madre tiene que ayudarse a sí misma en vez de aparecer ante su hija como una víctima (Rich, 1976). Su visión se opone frontalmente al amor sacrificado y su sugerencia es un cambio fundamental para hacer que cada mujer se dé cuenta de que

ella es una persona individual. Para lograr este objetivo, las mujeres deben dejar de ser utilizadas como herramienta de reproducción, ser capaces de tomar decisiones y participar en eventos sociales y ser un sujeto individual.

Es exactamente lo que sostiene Eva. El concepto de Etxebarria de “convertirse en madre” en esta novela es contrario a los patrones y conceptos tradicionales. Como un sujeto individual, elegir ser madre no es por la obligación de satisfacer las demandas de su pareja ni cumplir las normas sociales sino por su propia decisión, que ahora se toma de una manera más seria y voluntaria. La importancia de la experiencia materna en el trabajo de Etxebarria es completamente diferente del significado revelado por trabajos anteriores de la literatura contemporánea española. Ha surgido una variedad de nuevas formas de pensar y comportarse y la maternidad cuenta una nueva definición para la reconstrucción de identidad del individuo. Hace falta estudiar las razones que conducen al embarazo de la protagonista y cómo la experiencia de la maternidad, como una elección voluntaria, redefine la vida de la protagonista. Observaremos cómo, después de experimentar una crisis de supervivencia caracterizada por la autodestrucción, Eva se lleva bien consigo misma y se reafirma como individuo al decidir ser madre. Esta transformación está estrechamente relacionada con la reconstrucción de su identidad.

Al comienzo de la novela, describe su estado fragmentado y dividido y siente que tiene dos “yo” en su interior:

[...] yo siempre me he sentido dos. Una, mi yo esencial, la persona que verdaderamente soy [...] y la otra, la persona que no soy pero que siempre creí ser a partir de lo que los demás decían que era: un absoluto, auténtico y soberano desastre (Etxebarria, 2010: 16).

La coexistencia de su “yo” verdadero y su “yo” falso muestra que esta división define el conflicto de su identidad. El conflicto entre sus dos “yo” inspira su análisis de sí misma, a través del cual conocemos cómo resuelve este conflicto y, finalmente,

establece su propia identidad. Julieta Bareiro explica qué es el “yo” verdadero y el “yo” falso, según la teoría del psicoanálisis de Winnicott:

Cuando este encuentro entre lo potencial y lo histórico funciona bien, el niño logra la experiencia de sí mismo en términos de continuidad. Esta primera posibilidad se denomina verdadero self. En cambio, cuando el ambiente no se ocupa como debería, cuando omite o se entromete, expone al niño a situaciones de futilidad y de abandono. Para sobrevivir por sí mismo en un mundo que le es hostil debe ahora esconderse tras la máscara del falso self (Bareiro, 2011: 46).

Es decir, las personas con “yo” falso, a menudo, se encuentran en una posición pasiva, su objetivo es sobrevivir al malestar en lugar de poseer una identidad creadora. Por tanto, cuando nuestra protagonista esconde su “yo” verdadero para adoptar un “yo” ficticio, revela la fragilidad de su impotencia para mantener su posición frente a sí misma y a los demás. Si enfatizamos la fuente de esta divergencia de identidades, básicamente resumimos que las razones que llevaron a esta crisis de identidad de Eva y casi a la autodestrucción son su mala relación con su familia nativa, sus novios problemáticos y el alcoholismo. En otras palabras, su identidad radica en la definición de la relación con las personas que la rodean, lo cual explica por qué Eva tiene una continua sensación de frustración. En primer lugar, nos fijamos en la familia. Según Nancy Chodorow, citada por Luisa Consuelo Gutiérrez Corredor, las niñas tienen un proceso de identificación aprendiendo las características relacionadas con el papel familiar que desempeña la madre (Gutiérrez Corredor, 2015: 22). Asimismo, afirma Gabriela Castellano que otros miembros de la familia también juegan un papel importante en la conformación de la personalidad de la niña, ya que, a medida que crezcan, siguen buscando modelos que se puedan imitar o imágenes que se puedan copiar (Gutiérrez Corredor, 2015: 24). Ahora bien, considerando que la figura materna es “una figura de contención y traspaso del imaginario social como una red

de fuerzas e interconexiones que constituyen sujetos de maneras múltiples, complejas y multi-estratificadas” (Pérez Astete, 2008: 27), empezamos con ella.

Eva es la menor de los hermanos. Cuando nació su madre ya era muy mayor. Debido a su edad avanzada y su mala salud, unido a la mala relación con su marido, su madre vivía con dolor todos los días y no prestaba la menor atención a Eva. Siempre ha recordado la escena en que su madre lloraba, ya sea porque se peleaba con su padre o porque estaba demasiado cansada para levantarse:

Desde que tuve uso de razón vi llorar a mi madre al menos una vez por semana por una cosa u otra, bien porque se había peleado con mi padre o porque se trataba de uno de aquellos días en que se encontraba demasiado fatigada y no podía levantarse de la cama (Etxebarria, 2010: 411).

Lo que presenta su madre es una imagen femenina triste, frágil y encerrada en sí misma que se niega a comunicarse con el mundo exterior. Dice que su madre vive con “el puro cansancio de cargar cada día con la culpa, la amargura y la frustración a las espaldas” (Etxebarria, 2010: 411-412). La pequeña Eva tenía la sensación de que no importaba cuánto lo intentara, no pudo conseguir aliviar el dolor de su madre (Etxebarria, 2010: 412). Según Goodman, los niños pueden detectar fácilmente pequeños cambios en las emociones de su madre. Su depresión, su tristeza y su desesperación a largo plazo conllevarán una serie de problemas cognitivos y sociales en niños pequeños durante la infancia, la primera infancia (o los niños pequeños) y los preescolares (Goodman, 2007: 108). Debido a que la madre se encerró en su propio mundo, del que Eva no formaba parte, el desconocimiento de su madre hizo que la pequeña Eva creyera erróneamente que el malestar de su madre era causado por ella: “vivía convencida de que, si mi madre no estaba bien, de alguna manera yo había sido la causante, y así estar cerca de ella se convertía en una experiencia de culpa constante” (Etxebarria, 2010: 412). Siendo la culpable, Eva eligió estar lejos de su madre emocionalmente. De este modo, asistimos ante una madre que no se preocupa por su

hija y una hija que, conscientemente, aliena a su madre, cuya relación está empeorando naturalmente. Eva admitió que odiaba a su madre:

De pequeña hubo una temporada en la que odié a mi madre con toda mi alma porque no conseguía entenderla y porque me exasperaban sus suspiros, sus enfermedades, sus cansancios y sus lágrimas, y transformé mi amor en odio en un intento desesperado (Etxebarria, 2010: 415).

El impacto psicológico de la falta de amor y alimentación maternas es terrible y la alienación entre las dos dificulta seriamente la formación de la subjetividad de Eva:

Al final parecía que la única forma de tratar con ellos [sus padres] consistía en renunciar a ser yo misma, con lo cual reduje el contacto a lo imprescindible (Etxebarria: 2010: 414-415).

Según Mónica Álvarez, la buena comunicación y la creación de un entorno de crecimiento amoroso para los niños son esenciales con el fin de poder mantenerse tranquilos y controlados frente a conflictos y tensiones, lo cual les permite manejar adecuadamente las emociones (Álvarez, et al, 2004). Por el contrario, afirma Abarca que situaciones controvertidas, como la falta de cariño y el descuido parental hacia los niños, tendrán un impacto negativo en las emociones de los menores, lo que afectará su desarrollo personal y social (Abarca, 2003). De este modo, la mala relación con su madre le causa a Eva barreras cognitivas e inestabilidad emocional.

El caso es que no solo enfatiza las malas emociones de la madre, ya que, en su opinión, la pérdida de la memoria de su madre también es como un obstáculo para su desarrollo personal. La muerte de su madre es irreversible, su madre ya está “fuera de mi [su] alcance” (Etxebarria, 2010: 414) y se ha vuelto imposible obtener el recuerdo que ella desea de su madre. En consecuencia, su pasado infantil, adolescente y adulto carece de continuidad, el sentido de unidad de sí misma desaparece. No conoce bien a su madre ni a ella misma.

Según Maurice Halbwachs y Jan Assmann, citados por Jennifer Gronau, las personas adquieren recuerdos en el proceso de socialización (Gronau, 2011: 213). Por esta razón, la forma en que una sociedad recuerda los eventos pasados afecta a la forma en que los individuos usan la memoria para establecer su propia identidad. Por lo tanto, Jennifer Gronau sostiene que la cultura social es importante tanto en la memoria personal como en la social y se ha convertido en un factor clave para la construcción del futuro (Gronau, 2011: 213). Desde este punto de vista, la memoria no es innata, sino que se forma bajo la acción combinada de múltiples factores sociales. La memoria de una sociedad construye la identidad actual y la realidad de los individuos dentro de ella. Según Astrid Erll, la gente tiende a recordar lo que es coherente con la imagen que “se forjó de sí mismo, el propio yo y con los intereses que le impone el grupo” (Erll, 2012: 27). En este sentido, la sociedad patriarcal solo recuerda lo útil para fortalecer la posición central del hombre y cada acto que se hace es para consolidar el régimen, que olvida y borra intencionalmente la historia de la mujer.

Se puede decir que la madre de Eva fue deliberadamente olvidada por la sociedad. Ella representa a la mayoría de las madres de esa época, que no tienen nombre, ni derecho a hablar, ni estatus. Su pasado ha sido eliminado sin más trámite. Ella es un ejemplo que representa cómo la sociedad patriarcal elige los elementos que deben recordarse y los que no para la sociedad española, formando así la identidad de las personas.

Según Assman, solo repitiendo constantemente el mundo espiritual y el cultural, que se pueden transformar en símbolos, pueden ser reconocidos por todos y así logran construir un espacio de experiencia y transformarlos en valores e ideales en servicio a la sociedad (Assmann and Czaplicka, 1995: 128). La sociedad patriarcal borra a las mujeres, debilita su sentido de existencia y elimina la memoria sobre ellas al transmitir y fortalecer continuamente los valores dominantes que predicán. Este tipo de olvido afecta a la conformación de la identidad de manera constante y tiene consecuencias terribles para la protagonista Eva: si forma su “yo” principalmente a partir de la memoria de su madre, entonces, el recuerdo de las experiencias pasadas de

su madre es la garantía que permite que se forme la continuidad y unidad de sí misma, y parece lógico y coherente que al protagonista le falte el sentido de continuidad de su identidad acompañado de esta pérdida de memoria. En vista del bajo estatus de la madre de Eva en su familia, que es casi invisible, la pérdida resultante de la memoria de Eva y la cognición de ella ha provocado su crisis identitaria.

Obviamente, surge el primer problema de identidad de su relación con su madre, porque el desarrollo del “yo” no sucede en un entorno favorable. Además de su madre, el resto de los familiares también son particularmente importantes para el desarrollo personal y para la identidad de Eva. Veamos primero la imagen del padre, aunque la descripción de este ocupa un espacio insignificante en toda la novela y casi está ausente en la vida de Eva. Para ella, su padre es un dictador inaccesible que es omnipotente y domina su vida de manera imperceptible. Eva describe la tiranía de su padre así: “su carácter colérico que convertía cualquier intento de acercamiento en lo más parecido a avanzar por un campo minado: una nunca sabía cómo o dónde iba a explotar la bomba” (Etxebarria, 2010: 415). Además, es un hombre que no tiene ninguna ternura ni dulzura hacia sus hijos:

Se los pasaba encerrado en su despacho sin querer ni vernos porque decía que le molestábamos. Imposible entonces llamar su atención extrañamente ausente, esfuerzo inútil, pues de improviso no sólo dejaba de comportarse como un padre sino que casi parecía sentirse orgulloso de la falta de interés hacia su prole como si el hecho de engendrarla hubiera sido un accidente o un acto de magnificencia para con su esposa, al cual, por pura modestia, no quisiera volver a aludir. (Etxebarria, 2010: 256).

Además de ser de mal genio y carecer de sentido de responsabilidad hacia los niños, Eva también enfatiza que su padre la asfixia (Etxebarria, 2010: 416). La razón de este sentimiento es que lo que le gusta a su padre es exactamente lo que ella odia: “pero me ha querido cuando era una niña y por tanto una extensión de su persona sin personalidad ni autonomía propia, y me ha querido más mayor pero sólo cuando



mentía y me adaptaba a lo que él quería de mí” (Etxebarria, 2010: 416). Para una persona que pasaba toda la vida “persiguiendo inútilmente la aprobación familiar” (Etxebarria, 2010: 416), Eva tenía que fingir ser lo que a él le gustaba: se vestía como nunca se vestiría en otro lugar, lo visitaba con el pelo recogido y un traje de chaqueta, se portaba bien, no hablaba demasiado y ponía buena cara. Eva se disfrazaba de la chica que le gustaba a su padre para obtener su aprobación, según ella misma aseguraba: “Se me hacía muy difícil aspirar a conseguir la aprobación de mi padre, un trofeo por otra parte que se hacía más valioso a mis ojos por lo disputado: todos, menos mi madre, babeábamos tras él como perritos” (Etxebarria, 2010: 417); pero, en el fondo de su corazón, se torturaba y odiaba su propia hipocresía. De hecho, podemos ver que la forma en que Eva se lleva con su padre agrava la distorsión de su identidad, es decir, su “yo” falso. Porque, para ganar la atención y el amor de su padre, tiene que adoptar una identidad que no le pertenece, lo cual hace que su “yo” verdadero sea un problema.

Lo mismo se puede decir sobre vínculo con sus hermanos. La relación entre Eva y sus hermanos siempre ha sido muy mala y no se identificaba con ellos. Aunque Eva es la menor de los hermanos, no ha obtenido ningún cuidado y entre ellos solo hubo recuerdos desagradables: “El caso es que, desde que yo recuerdo, mis hermanos nunca han aprobado nada que yo haga” (Etxebarria, 2010: 154). Asimismo, fue excluida de su mundo: “Y a la sombra también, en mi caso, de unas hermanas unidas por una relación matemática y exacta que me excluía de su habitación y de sus juegos” (Etxebarria, 2010: 163).

Además, debido a la diferencia de edad entre Eva y los otros tres hermanos, antes de que ella naciera, la división del trabajo entre cada hermano de la familia parecía que ya estaba clara. Eva compara a su familia con una compañía de teatro donde cada uno cumple su papel. Su hermano mayor, Vicente, que manda y grita a todo el mundo en casa, es el galán. Su hermana mayor, Asunción, la mujer madura y sensata, es la actriz de reparto; y su hermana mediana, Laureta, la guapa y la atractiva, es la primera actriz, mientras que ella es “la desastre, gorda, inmadura e histérica —la cómica” (Etxebarria, 2010: 157). Eva siente que ella tiene un papel superfluo en su familia. En

comparación con sus hermanas, su apariencia no es tan sobresaliente como la de Laureta, tampoco es tan madura y digna como Asunción. Ella siempre vive a la sombra de sus hermanos, que la hacen sentir humilde, insegura e insatisfecha consigo misma: “A su lado me sentía incómoda y ridícula, poca cosa, insignificante, tonta. Y fea” (Etxebarria, 2010: 412). Sin embargo, la relación entre sus dos hermanas no es buena tampoco, como sostiene Eva: “mis dos hermanas se vieron condenadas desde pequeñas a competir por el afecto” y la rivalidad entre ellas es “bastante evidente” (Etxebarria, 2010: 257).

Por lo tanto, Eva crece en una familia sin hermandad ni amor paternal en absoluto, como ella argumenta: “¿El amor de mi padre? ¿El de mis hermanos? No sé si me quieren, no me atrevería a afirmarlo. Ni siquiera conozco si saben lo que es querer porque no creo que les hayan enseñado” (Etxebarria, 2010: 410). Es imposible adquirir asilo emocional, ni es propicio para su desarrollo personal. En esta familia no puede ni siquiera obtener el respeto más básico. Eva no tiene más remedio que esconder su “yo” verdadero y usa su “yo” falso como un medio de supervivencia y explica la confrontación entre sus dos “yo” innumerables veces. Según señala Marisol Zimbrón Flores, quienes tienen un “yo” falso carecen de cohesión y son particularmente propensas a sentimientos de insatisfacción y vacío, lo que, generalmente, las coloca en un estado de ansiedad constante causado por la incapacidad de encontrar satisfacción y felicidad (Flores, 2014: 4). Entonces, decidió salir de esta familia de “locos” (Etxebarria, 2010: 404) a los veinte años sin darse cuenta de que iba a caer en una crisis mayor.

La rígida relación entre Eva y su familia y el enfrentamiento entre sus dos “yo” la hacen sufrir mucho. Afectada por el suicidio de su profesor y también para aliviar el dolor interior, Eva decidió usar el alcohol para autodestruirse:

Quizá fuera la muerte de mi antiguo profesor la que disparó el mecanismo de autodestrucción, no sé cuánto tuvo que ver el dolor de ver morir a José Merlo con la saña destructiva de un yo contra otro yo, pero sí sé que fue más o menos a aquella edad cuando la cosa se recrudeció. Yo elegí, sin

saber siquiera que lo había elegido (y lo peor de todo es que las elecciones inconscientes son las únicas sinceras), matarme a base de copas (Etxebarria, 2010: 20).

Consecuentemente, el “yo” falso casi estaba a punto de asesinar al “yo” verdadero: “La verdad es que muchos días me quería morir. Eso sí, había elegido una forma lenta, disimulada y socialmente aceptable de conseguirlo” (Etxebarria, 2010: 184). Beber se convirtió en una costumbre suya: “Bebía a diario, y me había habituado de tal manera a despertarme con resaca que el dolor de cabeza ya era una constante en mi vida y no un malestar ocasional” (Etxebarria, 2010:183). Sin embargo, en un momento de sobriedad, se dio cuenta de lo incómoda que estaba consigo misma, pero, para borrar esta sensación, recurrió al consumo de más alcohol, por lo que se formó un círculo vicioso:

Nunca me había visto tan gorda ni tan fea, y esa convicción, que debería haberme animado a dejar el alcohol que tanto me había engordado, sólo provocaba que bebiera más para intentar olvidar en vano lo mal que me sentía conmigo misma (Etxebarria, 2010: 183).

Por lo tanto, aumentó su disgusto hacia sí misma y odiaba verse en el espejo. Equivalente al daño físico y mental causado por el alcohol eran psicológica y abrumadoramente caóticas las relaciones que la estaban destruyendo. Ella misma no las llamaría “relaciones” sino “sucesivos desastres emocionales” (Etxebarria, 2010: 183). Cabe señalar que la pérdida de la autoestima es la principal causa de la desgracia en el amor, porque, según Eva, si reconoces que como un bebedor generalmente atrae a otros bebedores, cuando uno no se ama a sí mismo, solo atraerá a personas que le amarán menos (Etxebarria, 2010: 184). Por lo tanto, ella estaba asociada a hombres que le gritaban y la trataban como un objeto. Pero, debido a que necesitaba tanto amor y no podía distinguir entre el control y el amor, Eva eligió

aguantarse en los “desastres emocionales”, y, entre tantos, describió dos en detalle, para ilustrar el daño que le causaron.

El primero que le hizo daño fue alguien que abusó de ella mentalmente, pero como él siempre le expresó su amor por ella, no podía dejarlo. No podía conseguir estabilidad emocional cuando estaba con él:

Antes de conocer a tu padre yo estuve casi cuatro años manteniendo una relación con otro hombre [...] Era como una montaña rusa emocional: un día estaba en lo más alto, en la cima del éxtasis y la felicidad, y al siguiente descendía en picado hasta las más negras simas del desamor y la desdicha (Etxebarria, 2010: 54).

Eva no se dio cuenta de que eso era maltrato hasta que un día la profesora Consuelo la visitó en su casa y la pilló llorando a moco tendido. Le dijo que lo que le estaba contando se llamaba maltrato, más concretamente, abuso psicológico. Aunque terminó la relación, el daño ya estaba hecho (Etxebarria, 2010: 54-55). Por un lado, ella se culpó implacablemente de lo que sucedió, por otro lado, estaba aterrorizada de amar a los demás y comprometerse nuevamente.

Para darse una oportunidad, Eva decidió cambiar de aires y se fue a Nueva York para recuperarse. Desafortunadamente, ella estuvo nuevamente involucrada en un vórtice emocional. Su experiencia con un músico famoso, FMN, demuestra una vez más que las personas que no se aman a sí mismas solo pueden atraer a las personas que no la aman. Este músico la tomaba como un objeto sexual regalándole ropa sensual de marca lujosa y llevándola a los lugares que frecuentaba. Aunque Eva se veía a sí misma como una “puta cara” (Etxebarria, 2010: 282), soportaba este estado porque “él me tenía fascinada, enamorada, obnubilada, prendada [...] y ya se sabe que cuando una está enamorada comienza por engañarse a sí misma antes de acabar engañando a los demás” (Etxebarria, 2010: 284). De hecho, se avergonzaba de lo que le pedía llevar, se dijo a sí misma que “No iba a salir vestida de puta de lujo ni para que la viese él ni para que la viese nadie” (Etxebarria, 2010: 282), pero, al final, hizo

concesiones por él: “acabé saliendo de Versace con cuatro bolsas de ropa que yo no había pagado y con el íntimo convencimiento de que me acababa de convertir en la puta cara del FMN” (Etxebarria, 2010: 282). En ese momento, se enfrentó nuevamente al conflicto entre sus dos “yo”. Su “yo” verdadero se resistía a este tipo de obediencia a su novio, pero su “yo” falso la hizo aceptar esta relación desigual para obtener el amor que quería. Además, Eva agregaba que, debido a que él bebía mucho, no podía evitar beber con él cuando estaban juntos: “Porque el FMN bebía, por supuesto, bebía mucho, y con él bebía yo” (Etxebarria, 2010: 284), por lo que volvió a ser adicta al alcohol otra vez. Su intención original de ir a Nueva York es dejar atrás Madrid y resolver sus problemas, sin embargo, volver a beber no solo no resuelve sus problemas anteriores, sino que los empeora: “Para colmo de males me encontré en NY con el problema que había intentado dejar atrás en Madrid, pero multiplicado por cinco” (Etxebarria, 2010: 284). Finalmente, esta relación enfermiza terminó con una bofetada que le arreó a ella en público.

Sin embargo, esta historia resulta muy importante para Eva porque por primera vez entiende qué la hace enamorarse de hombres que no son dignos de ser amados pero que se resiste a dejar. Cuando piensa seriamente en su relación familiar, se da cuenta de que su angustia emocional y su impotencia se remontan a su familia.

En su familia, la violencia física es algo muy común. Ya sea que su padre se la imponga a su madre o su hermano se la imponga a ella, ella está acostumbrada desde hace mucho tiempo a esta violencia masculina contra las mujeres: “En mi familia nadie llora en público, ni se cogen la mano o se besan. Pero sí gritan a la mínima ocasión” (Etxebarria, 2010: 325). Confiesa que su padre y su hermano le han pegado: “Sí, por supuesto que me habían pegado antes. Me había pegado mi padre, me había pegado mi hermano Vicente en alguna de las numerosas riñas domésticas” (Etxebarria, 2010: 291). Como sostiene Antonio Ramírez Hernández, director del centro de capacitación para erradicar la violencia infrafamiliar masculina: “el ser humano es influenciado por su medio ambiente por medio del aprendizaje tanto formal como cotidiano” (Ramírez, 2002: 29). Bajo la influencia sutil, ha interiorizado esta violencia en un comportamiento normal. Como Eva asegura: “la mayoría de los humanos

estamos condenados a repetir, consciente o inconscientemente, lo que vivimos o aprendimos en la infancia” (Etxebarria, 2010: 88). Cuando sus novios la golpean, le recuerdan cómo su padre trataba a su madre: “una bronca terrible que me montó una vez aquel novio que quería a su guitarra más que a mí [...] Recordaba cómo en aquella bronca me había calificado de egocéntrica y loca [...] tal y como mi padre solía hacer con mi madre” (Etxebarria, 2010: 404). Del mismo modo, el alcoholismo de Eva puede ser una imitación inconsciente de su madre. Aunque en la novela no hay descripción que indique claramente que su madre bebía antes de ingresar en el hospital, podemos inferir de una conversación entre Eva y el médico que su madre era una alcohólica. Cuando el médico le preguntó si su madre bebía mucho, le dijo que no, pero el médico dijo que era rara una pancreatitis semejante en alguien que no bebía (Etxebarria, 2010: 271). Eva Agulló nunca establece la conexión entre su madre y el alcoholismo, pero el texto deja abierta la sugerencia de que el abuso del alcohol es una de las muchas formas en que ella imita a su madre. Como su madre aguantó la agresión de su padre durante años, Eva también tomó la misma decisión al tratar las relaciones con su novio: “me di cuenta de que aguantaba esa relación porque seguía un esquema aprendido, porque estaba jugando a ser mi madre sin serlo, poniéndome en el lugar de la misma mujer a la que mi padre tanto decía amar” (Etxebarria, 2010: 417).

En otras palabras, la aceptación y la indiferencia ante el abuso de su pareja es lo que Eva ha aprendido de su madre, que se ha quedado callada por la aprobación de los demás. En este sentido, Eva se ha convertido en una copia de su madre. Con base en el análisis anterior, podemos ver que estas causas de la crisis de identidad de Eva están entrelazadas y se complementan entre sí. Ya sea en las relaciones familiares o en el mundo emocional, Eva tiene que esconder su “yo” verdadero y usar su “yo” falso como una estrategia de supervivencia. Pero resulta que esta estrategia no funciona. Eva confiesa que se ha equivocado durante muchos años:

Porque yo he buscado la felicidad por muchas vías y me he equivocado en todas. Ni las drogas ni el alcohol ni la escritura ni los amores apasionados

proporcionan felicidad. Proporcionan ciertos momentos de exaltación, pero, en el fondo, cuando bebía o me drogaba o me ponía a escribir compulsivamente o me liaba con locos de atar sólo porque decían que me adoraban y que no podían vivir sin mí me sentía igual a como me sentía en la infancia, perdida, porque siempre subsistía la certeza de que se trataba de algo transitorio, de que antes o después bajaría el efecto del alcohol o de las drogas o se ralentizaría el rapto amoroso, o el libro se acabaría y habría que volver a enfrentarse a la cruda realidad (Etxebarria, 2010: 413-414).

Pues bien, ya que no puede recurrir ni a la familia ni a los amantes y el alcohol no le ha aliviado el dolor tampoco, decide usar su maternidad para llenar su profundo vacío. Eva usa la maternidad para aliviar el sentimiento de escasez de amor que la ha torturado desde que era una niña, admitiéndole a su hija que la usó antes de que naciera:

Es más que probable que algún día me desprecies cuando leas que te concebí como asidero a la vida, que te utilicé incluso antes de que nacieras. Que te utilicé para llenar mi vida vacía, que deseaba concebirte porque necesitaba alguien que habitara mi soledad, porque cada cual busca e incluso planea sus amores (amantes, amigos, hijos) en función de sus carencias (Etxebarria, 2010: 420).

Es por lo que la maternidad de Eva presenta una nueva dimensión, que es completamente opuesta al significado tradicional, que la capacidad de la mujer para procrear hijos es criterio por el cual se juzga su valor y le da importancia. Según Irigaray, en la mayoría de los casos, la maternidad implica la continuación de la genealogía patrilínea, creando poder para la cultura masculina, en otras palabras, para el marido y el país (Irigaray, 1989: 111). En muchos casos, las mujeres acceden a concebir para adaptarse al modelo social, lo que demuestra que la maternidad es la única forma en que ellas pueden darse cuenta de su valor individual. Este tipo de

maternidad casi obligada obstaculiza la experiencia de ser madre, porque la voluntad y los deseos de la mujer no se tienen en cuenta, lo que puede causar dolor tanto a la madre como al niño. En este sentido, la maternidad obligatoria se convierte en un obstáculo para el desarrollo y la autonomía de las mujeres porque las transforma en máquinas reproductoras y personas subordinadas.

En cambio, la maternidad en *Un milagro en equilibrio* (2004) es voluntaria y esperada, es para servir a la madre y no a la sociedad. En este sentido, se hace eco con la teoría de Schütz, que considera la maternidad como una experiencia subjetiva centrada en el individuo y construye la madre como sujeto consciente y reflexivo a partir del significado de su experiencia (Schütz, 1993). Su argumento corresponde, precisamente, a Eva. El nacimiento de su hija le trae la paz emocional, como dice Eva con franqueza:

Si no te tuviera a ti llegaría a casa y acabaría bebiendo, o tomando tranquilizantes o entonteciéndome con la tele o tirada en la cama sin poder moverme, víctima de un paralizante ataque de autocompasión. Pero tengo que darte el biberón y acunarte y cantarte, y no necesito forzar la sonrisa, porque verte me hace sonreír de verdad. Otra vez cursi, otra vez verdad. Como dice tu padre, eres Prozac natural (Etxebarria, 2010: 161).

Al convertirse en madre, la responsabilidad de cuidar a su hija la hace tener una sensación de felicidad duradera y estable:

Ocuparse de ti me hace feliz no sólo por la oxitocina o el efecto Bambi o porque estés diseñada para gustar. También porque está demostrado que proporcionar felicidad o consuelo a alguien también hace feliz a quien lo ofrece (Etxebarria, 2010: 161).

También admite que la presencia de su hija le legitima: “ya no soy la chica de vida dudosa y mala fama mediática, ahora me he convertido en toda una madre de



familia” (Etxebarria, 2010:308). El nacimiento de Amanda marca el momento en que Eva se ve a sí misma como “una persona entera y no como una mitad en permanente búsqueda de la otra mitad que debía completarla” (Etxebarria, 2010: 327). Usa una serie de metáforas como “bomboncito de licor con guinda”, “luz de donde el sol la toma” (Etxebarria, 2010: 15), para expresar su amor por su hija. Al comparar a su hija con la fuente de luz del sol, significa que Amanda le brinda luz y esperanza en la oscura vida de Eva. En lugar de tener un hijo porque la sociedad valora la maternidad, ser la madre de Amanda marca la identidad de Eva como una persona completa.

Eva le da vida a su hija y, al mismo tiempo, su hija le devuelve el poder de superar las dificultades. Eva concede una gran importancia a esta relación y no se permite arruinarla de ningún modo: “No me puedo permitir arruinarlo” (Etxebarria, 2010: 414). Obviamente, la maternidad ha aumentado su autoestima y valor, y ha creado un espacio más amplio para su desarrollo personal. Con la llegada de su hija, el falso “yo” que la impulsa a seguir destruyéndose ha experimentado profundos cambios. Se da cuenta de que estaba equivocada al lidiar con la relación con sus padres usando su “yo” falso: “uno no se puede pasar la vida ni intentando ser como sus padres quieren que sea” (Etxebarria, 2010: 418). Espera que su hija no tenga que ponerse una máscara como ella, sino que pueda vivir su “yo” verdadero. En repetidas ocasiones ha expresado su deseo de que su hija se convierta en un individuo completo e independiente:

En cualquier caso, quiero que sepas que me prometí a mí misma y a ti, aunque no me entendieras y no supieras lo que te estaba contando, que trataría de no intentar convertirte en un apéndice de mi persona, ni en un vehículo de mis ambiciones, ni en un espejo para mis vanidades, que respetaría tus opiniones y tus gustos incluso si no coincidían con los míos y que me esforzaría en lo posible para hacerte sentir querida y válida (Etxebarria, 2010: 437)

Eva quiere que su hija sea diferente de ella: “En fin, yo deseo, Amanda, que cuando crezcas nunca te conviertas en una idiota, en una idiota mayúscula como yo” (Etxebarria, 2010: 405). Lo mínimo que Eva quiere es que Amanda la vea como una persona débil que aguante el insulto o abuso de los demás. Como ha aprendido una lección de la experiencia con su madre, sabe que, una vez que hiciera esto, su hija se culparía a sí misma por no poder ayudar a la madre, y, finalmente, la odiaría:

Primero me odiarías, frustrada ante la impotencia de tu incapacidad por ayudarme y ahogada por la compasión y por sentirte culpable por odiarme, y finalmente acabarías por imitarme y te convertirías sin darte cuenta en una víctima más que yo habría creado a mi imagen y semejanza, una mujer que se dejara aplastar por la bota verbal del primero que viniese a machacarla (Etxebarria, 2010: 435).

Con el fin de proteger a Amanda, decide ser fuerte y valiente: “Yo hasta ahora me dejaba pisar, pero ya no: me niego a que tú tengas que ver cómo lloro o me atormento” (Etxebarria, 2010: 435-436). Además, como sostiene Raquel González: “La identidad es considerada como un fenómeno subjetivo, de elaboración personal, que se construye simbólicamente en interacción con otros” (González et al, 2019: 180). Para evitar que su hija se vea afectada por el entorno en el que Eva creció y experimente la crisis de identidad que había vivido Eva, después de experimentar la humillación de su hermano en el funeral de su madre sin recibir ninguna ayuda del resto de la familia, rompió con su familia por completo. La ruptura es fundamental porque no solo consiste en una manera de proteger a Amanda para que no sea afectada por parte de la familia de Eva, sino que también le deja que se valide ante los demás. En ese momento, decidió ser ella misma aunque la Eva verdadera quizá no le gustara a su padre. Se dio cuenta de que no podía pasarse la vida intentando ser la persona que sus padres querían que fuera porque si lo hacía no crecería. Si no crecía, nunca sería una persona completa. Consuelo García de la Torre señala que, desde el momento en que nacemos, avanzamos en el proceso de separación del “otro”.

También sostiene que esta autoconciencia se manifiesta en su capacidad para distinguirse de los demás e identificarse con determinadas categorías, y solo a través de la existencia del otro uno puede adquirir su propia identidad (de la Torre, 2007). Su familia aquí hace el papel del otro que menciona Consuelo. Por ello, romper con su familia es decir adiós a su pasado. Desde entonces, poco a poco, ha ido saliendo de la crisis de identidad y ha ido formando una nueva identidad.

Fue en ese momento en el que Eva eligió por primera escuchar su propia voz y aceptar tal y como ella era. Sin duda, fue en este momento exacto, cuando rompió los lazos que la habían sumergido, donde el “yo” falso desapareció para que el yo esencial pudiera sobrevivir. Esta vez, su “yo” verdadero ganó a su “yo” falso. Su actitud completamente nueva muestra una conciencia que le permite superar activamente los obstáculos en lugar de hacerse daño como lo hizo en el pasado. Anteriormente, su forma de ver lo que le sucedía provenía de impotencia y frustración debido a que no se tomaba a sí misma como una persona completa y digna. Ahora, su nueva forma de reflexionar no está limitada por las opiniones de otros, lo cual le permite encararse a lo que sea que encuentre en vida con tranquilidad sin ir a la autodestrucción de formas extremas. Ya no es la misma que solía ser, mirando hacia atrás, su vida ha cambiado drásticamente en sentido bueno: “Yo misma no entendía lo que me sucedía. Me resultaba ridículo pasarme las vacaciones encerrada en un apartamento” (Etxebarria, 2010: 428); “Y aquella sensación de poder, de control sobre mi cuerpo y mi persona que experimentaba por vez primera era casi de narcótica” (Etxebarria, 2010: 427). Seguía durmiendo la mayor parte del día, pero ya no pensaba que aquella pasividad tuviera nada que ver con el hecho de haber dejado de beber (Etxebarria, 2010: 427). Ella ha vuelto a tener esperanza en la vida. Sin duda, ser madre es el inicio del proceso de la reconstrucción de su identidad ya que es una manera sensata de orientar la vida:

Sólo en ese momento empieza a ser persona por sí misma, y quiero que razones por qué en cierto modo la muerte de mi madre me preparó para ser madre a mi vez y me obligó a tomar un camino recto en lugar de continuar

tropezando en círculos alrededor de un mismo punto: mi propio ombligo. Porque yo podía hundirme estando sola —al fin y al cabo mi descenso no iba a arrastrar a nadie tras de mí—, pero no podía hundirme llevando una carga y remolcarla conmigo hacia el fondo (Etxebarria, 2010: 434-435).

Ella admite que puede destruirse a sí misma, y sí que lo solía hacer. Pero ahora la responsabilidad de madre la salva del abismo de la autodestrucción. Como podemos ver, la maternidad le da a Eva la posibilidad de examinar lo ocurrido en su vida anterior y los factores que le causaron la crisis de identidad y de entrar en el camino de la cognición personal e intensificar su “yo”. Con este juicio, determinamos que Eva, efectivamente, logra la reconstrucción de su identidad, ya que la carta-diario termina con una serie de acuerdos que establece Eva en busca de la felicidad de Amanda. Pero, debido a que su hija tiene solo unos pocos meses, Eva se da cuenta de que la promesa inicial debe ser una con ella misma para ser efectiva. Así que, ella sabe que no puede “desplomarse” en los infortunios porque no puede dejar que su hija caiga en el abismo con ella.

El gran amor por su hija y las nuevas responsabilidades parentales actúan como fuerza impulsora para su corrección. Además, ella acepta la llegada de la nueva vida teniendo en cuenta el rol que desempeñará en la construcción de la identidad de Amanda como en el nuevo rumbo a seguir con su propia vida. La protagonista expresa su sincera esperanza por su hija en la carta:

A ti, que eres mi sangre, me gustaría haberte transmitido, para el día en que leas esta carta, -si lo haces-, que cuando asume una su pasado y sus condicionantes y no intenta ocultarlos y engañarse, y los mira a distancia y con desapasionamiento, cuando una consigue por fin adquirir una visión más amplia sobre la situación en la que vive, es cuando finalmente puede decidir qué papel jugará frente a esta situación, elegir si formar parte activa o pasiva de ella. Y esta decisión debe tomarla frente a una misma a

partir del nivel de convicción que tenga sobre la legitimidad de las situaciones que viva (Etxebarria, 2010: 434).

No es difícil ver en la carta el amor por su hija. El proceso de escribirle a su hija es como Hélène Cixous argumenta. Ella insiste en utilizar el cuerpo femenino como un poder positivo y persiste en la fuente de múltiples habilidades físicas, como el embarazo, el parto, la lactancia y la capacidad de redactar su texto libremente. A juicio de ella, escribir puede transformar la situación de las mujeres, crear un espacio para exponer opiniones subversivas y movimientos que provocan cambios culturales y sociales (Cixous, 1995).

Como indica Marianne Hirsch, la mujer es sujeto como hija (Hirsch, 1989: 170). Dado que la madre es hija antes de convertirse en madre, la expresión de Eva de la subjetividad de la madre en el diario depende de su relación con su madre. El texto escrito claramente para su hija resuena, por lo tanto, con el punto de vista de hija, ya que su nueva identidad se negocia en los espacios intersticiales entre la de su madre y su hija. Su diario constituye un espacio en el que Eva Agulló puede expresar su subjetividad y resolver sus conflictos no resueltos. A través del texto, la joven madre reinterpreta el conflicto entre ella y su madre, y también expresa sinceramente sus pensamientos a su hija durante el embarazo. Es decir, escribirle a su hija también ayuda a formar su propia identidad. Durante el proceso de la formación de su identidad, la carta-diario desempeña un rol esencial. Primero, proporciona un espacio para que Eva reflexione sobre su papel como hija y madre. En la carta-diario, Eva actúa como un hilo que conecta a su madre, ella y su hija, construyendo, así, una genealogía femenina de tres generaciones. En la carta, Eva le cuenta a su hija la historia de su madre. A menudo comienza una oración con “tu abuela” para que la futura Amanda conozca a su abuela, vea y comprenda lo que hubo antes de su nacimiento. Por el contrario, las menciones al padre de Amanda son esporádicas y se le dedica muy poco espacio. La trilogía habitual padre / madre / hija fue reemplazada por la trilogía abuela / madre / hija para celebrar plenamente la feminidad. Si bien el cuestionamiento de las madres en esta trilogía no ha cesado, no podemos negar el

sentido de pertenencia a la comunidad femenina, que refleja la importancia de la maternidad en la conformación de la subjetividad. Cuando trata de encontrar el significado de lo sucedido, las características de las relaciones en su vida, sus beneficios y fracasos, reflexiona sobre su identidad; por lo tanto, la exploración interior es como una búsqueda de sí misma. El significado de la carta-diario también es que consiste en una herramienta poderosa para dar un significado real a la maternidad. En otras palabras, al escribir y reflexionar sobre su experiencia materna, Eva mira hacia atrás en su identidad, que siempre estuvo en conflicto, y se separa de su crisis de identidad. En este sentido, coincidimos con el punto de vista de Nancy La Greca, quien enfatiza la importancia de la estructura de la carta de la novela para el proceso de subjetivación: “The exchange of letters lends itself to a reevaluation of feminine identity because of its intimate tone and the metafictional effect that reading the correspondence between the two women creates” (La Greca, 2009: 155). Según Greca, a través de las cartas, las mujeres crean sus propias vidas y su propio “yo” simbólico. Son autoras de su propia identidad y los lectores se vuelven partícipes y cómplices de los pensamientos íntimos de estas. En el caso de Eva, ella se comunica con su hija a través de la carta-diario. Como su hija solo tiene unos meses, en realidad, es, como ella dice: “esta carta no es sólo para ti. Puede que sea también para Nuria. Puede que sea para mí” (Etxebarria, 2010: 46-47). Esta carta también es escrita para sí misma y, en el proceso, reescribe gradualmente su identidad femenina.

En definitiva, la carta-diario, como espacio de autorreflexión consciente, se basa en la comprensión de Eva de sí misma, retratando la maternidad desde sus propias experiencias y ayudando a su hija a formar una personalidad sana y completa. Gracias a la llegada de su hija, Eva se deshace de los malos hábitos: “Ya no bebo, no me drogo, no tengo crisis de ansiedad ni ataques de pánico” (Etxebarria, 2010: 192); y se convierte en un sujeto capaz de tomar decisiones independientes y construir el sentido de su propia existencia. Cuando empieza a predominar su vida, se constituye una identidad femenina que reconoce la plenitud de ser mujer, madura y se ve como una persona entera en lugar de una mitad en búsqueda de la otra: “[...] implicaba además la asunción de mi capacidad de enfrentarme a la vida yo solita, sin muletas. Y de

rebote, mi capacidad de reproducir esa misma vida si quisiera” (Etxebarria, 2010: 327). Ella reconfigura una nueva identidad como madre. La construcción de su nueva identidad está íntimamente relacionada con el hecho de convertirse en sujeto femenino, que ha experimentado el embarazo y la maternidad. De esta forma, afirma que su identidad se basa en el reconocimiento de su identidad como madre. La maternidad le da a Eva un valor simbólico que ofrece satisfacción emocional y poder. Del mismo modo, también es una posibilidad que ayuda a Eva a superar su crisis de identidad y a garantizarle una vida con sentido.

Esta novela de Etxebarria rompe el modelo definido por el hombre para las madres y abre la posibilidad de la comunicación entre madre e hija. En resumen, la maternidad en esta novela tiene una nueva dimensión porque la actitud de la protagonista hacia esta es positiva y consciente. La considera como un proyecto de vida en lugar de hacer que la maternidad sirva a los demás. Solo de esta manera puede ser rescatada de la crisis y termina su autodestrucción. De este modo, sus motivos son de tipo personal, por lo cual la experiencia rompe con la noción de androcentrismo, que determina que las mujeres deben convertirse en madres necesariamente porque este es su papel en la sociedad. Del mismo modo, Eva también subvierte la opinión de que la madre es un obstáculo para la autonomía y el desarrollo de las mujeres.

## **2.4 Conclusiones**

A través del análisis de las dos novelas, hemos visto cómo la relación madre-hija no solo determina el comportamiento de la mujer, sino que también determina la forma en que ella se ve a sí misma y cómo afecta profundamente a su psicología. La sociedad patriarcal creó reglas para regular las conductas de la mujer. Cuando una mujer se convierte en madre, su “yo”, su personalidad y sus deseos ya no existen, y debe estar lista para satisfacer las necesidades físicas y espirituales de sus hijos en cualquier momento. Esta imagen de madre perfecta completamente ficticia ha sido reconocida por nuestra sociedad en la medida en que se considera un hecho natural.

Cualquier comportamiento que no cumpla con esta regla se considera antinatural. La narrativa de Lucía Etxebarria refleja la enorme presión que ejerce la construcción materna sobre la psicología de la mujer. Este problema afecta al desarrollo de la trama, la configuración de los personajes y la estructura de la historia. Las novelas que hemos analizado tienen el objetivo de mostrar diferentes tipos de madres e hijas desde la perspectiva de la hija o de la madre o una mezcla de ambas, para poner en manifiesto diferentes actitudes hacia los conflictos o las reconciliaciones en la relación matrilineal. La relación madre-hija, en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), muestra la ruptura de la relación madre-hija dentro de una sociedad en la que las madres obedecen las reglas de una sociedad patriarcal al mismo tiempo que las hijas las cuestionan y rechazan. Sin embargo, con las interminables peleas entre madre e hija y el largo silencio después de que la pelea se agrave, la hija se convierte en cómplice del sistema patriarcal que contribuye al matricidio. Por un lado, la hija espera llamar la atención de su madre y que su madre tenga las características tradicionales de una madre ideal. Al mismo tiempo, está ansiosa por liberarse de la esclavitud de su madre y ser independiente. Una vez que no se satisface esta necesidad conflictiva, culpa a su madre. Quiere destruir los lazos que las unen y así entrar en el ámbito social. Sin embargo, la ruptura de esta relación madre-hija no le trae la independencia y seguridad que desea la hija, al contrario, se siente alienada, desamparada e indefensa en un mundo extraño. *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) muestra a la perfección el sentido de fragmentación de Beatriz que quiere cortar los lazos con su madre. A partir de la narrativa hijacentrista, la autora ha logrado subvertir la construcción de la madre perfecta y ha demostrado plenamente la agresión espiritual provocada por el sistema patriarcal al tratar de manipular física y psicológicamente a la mujer.

En *Un milagro en equilibrio* (2004), Lucía Etxebarria habla desde la perspectiva de la madre, le da voz a la madre para reivindicar su personalidad y sus derechos a una vida que pueda realizar sus valores individuales. Quiere dejar claro que la maternidad no significa necesariamente destruir la personalidad de una mujer. Por el contrario, es la autoconciencia de la madre la que permite que la relación matrilineal



continúe y se desarrolle saludablemente en el futuro. A través de este trabajo, la autora quiere transmitirnos un concepto que para establecer una buena relación madre-hija, las hijas deben ser conscientes de la matrofobia cultivada y promovida por la sociedad patriarcal con el fin de mantener el *status quo* e imponer la opresión sexual. Porque esta es la estrategia que usan para que las víctimas del orden patriarcal se incorporen en su proceso de esclavitud. Esta es la verdad que la heroína Eva refleja y resume de la relación con su propia madre y espera que su hija y otras mujeres puedan aprender lecciones de su experiencia.

A través del análisis de estas dos novelas, llegamos a la conclusión de que el buen desarrollo de la relación madre-hija depende del establecimiento de una relación intersubjetiva, en la que la hija y la madre se comunican entre sí como dos individuos independientes y cada una tiene sus propios derechos en lugar de ser considerada como un papel social específico. Desde la mala relación matrilineal hasta la reconstrucción de la relación madre-hija, a través de otorgar la voz a la madre y la construcción de un nuevo sentido de la maternidad, no solo protege el derecho de la mujer a mantener su individualidad y personalidad al convertirse en madre, sino también allanan el camino para la restauración del vínculo entre madre e hija. La unidad de madre e hija permitirá que estas mujeres avancen y actúen, convirtiéndose en protagonistas de su vida, no solo espectadoras.

**CAPÍTULO III: EL CUERPO FEMENINO  
EN LAS OBRAS DE LUCÍA  
ETXEBARRIA**

### **3.1 Visión general del cuerpo femenino en las obras de Lucía Etxebarria**

El cuerpo es un tema que actúa como hilo conductor en las obras de Lucía Etxebarria. Como sostiene Magdalena Maiz-Peña:

El cuerpo femenino opera en el discurso como un sitio emblemático de interacción semiótica, como un signo a ser leído, aprehendido e interpretado, ya que internaliza y proyecta contradicciones sociales, culturales, políticas y de género que se reflejan y se proyectan en este texto de ficción somática (Maiz, 2002: 181).

A juzgar por la época de la historia de sus novelas, las protagonistas de Lucía Etxebarria son sucesoras, en cierto modo, de las de posguerra. Como mencionamos en el análisis anterior del contexto histórico de la creación literaria de la autora, el fin de la dictadura y la reforma, en 1978, de la Constitución que asegura la igualdad jurídica de la mujer, allanan el camino para empezar a modificar su visión tradicional. Los logros en el campo legal llevan a muchos a creer que también se han realizado cambios sociales y culturales, pero el legado de Franco no se extingue tan fácilmente y muchos patrones sexuales y de género, opresivos, continúan agobiando a las mujeres. Como resultado, el cuerpo femenino continúa siendo controlado y reprimido. Los ejemplos del cuerpo femenino en la literatura son aún más escasos. En la literatura de posguerra el tratamiento del cuerpo no produce subjetividad femenina independiente, tratan el cuerpo como un elemento culpable. Teniendo en cuenta la imagen de mujer ideal difundida en ese momento, este tratamiento no es de extrañar. Verónica Tienza resume que el discurso de la posguerra sobre las mujeres reproduce los antiguos ideales del cuerpo femenino en el siglo XIX. La mujer se define como una persona que tiene las cualidades de sacrificio y dedicación (Tienza-Sánchez, 2010: 13). Debe mantenerse confinada dentro de la casa y negarle a su cuerpo cualquier

demostración de sus deseos, en particular, sexuales. Bridget Aldaraca cree que, si una mujer muestra cierto interés erótico, debería ser diagnosticada como loca, en otras palabras, fanática del sexo (Aldaraca, 1991). En definitiva, la imagen femenina que se considera ideal para la clase burguesa es una que rechaza su corporeidad a causa de su estado asexual. En todo el país, se propugna el modelo a seguir de una mujer pasiva que está privada de su personalidad y no sabe nada sobre su cuerpo.

Cuando las mujeres no pueden encontrar el sentido en el mundo donde viven, cuando no pueden expresarse en un lenguaje común, cuando no constituyen un orden simbólico, producirán una fuente de dolor. Este dolor desencadena una reacción obvia, que se refleja en la voluntad de escribir y pensar sobre el cuerpo de diferentes formas y de contar la sexualidad femenina desde una nueva perspectiva. Helena Araújo indica: “Sin embargo es allí (el cuerpo), sobre todo que ha de instalarse la subversión. Al tomar por asalto lo que podría llamarse un campo vedado, asumimos al fin la sexualidad, dando a la libido una nueva dimensión” (Araújo, 1994: 18).

Los protagonistas femeninos de Lucía Etxebarria son la miniatura de este dolor, víctimas de esta realidad, que las hace sentir ansiosas y mareadas. Sufren de un desorden simbólico extremadamente severo, que causa su locura e, incluso, la muerte. Lucía Etxebarria ve a sus protagonistas como lo opuesto al arquetipo de mujer modelo, la ruptura de los estereotipos se evidencia: todas marcan el mundo con su propia existencia, su voz, sus movimientos y sus propios cuerpos, y estos han recibido una gran atención de sus habitantes y se transforman en la intervención al mundo mediante la escritura. “La escritura es el vehículo del cuerpo, es cada marca que se adquiere o provoca en el cuerpo” (Sánchez, 2009: 154). Fátima Mernissi también indica:

La escritura es aprovechar esta minúscula, mini, minimicroscópica oportunidad de expresarse. Es aceptar el riesgo de comunicarse con aquél que se ríe de lo que pensáis y no quiere escucharos. En ese sentido, escribir es una extraordinaria posibilidad para alguien que está aislado, despreciado y excluido del poder de decisión, de crearse un pequeño espacio para

dialogar consigo mismo primero, y con su entorno en segundo lugar, e incluso, posiblemente, con la autoridad (Mernissi, 2003: 130).

Escribir es una forma de vida, un lugar escrito desde el borde, pero sus metáforas cambian el mundo y crean diferentes posibilidades para vivir en este universo. La escritura del cuerpo sexual significa regresar a la naturaleza. A este respecto, si la mujer es la naturaleza que se degrada desdeñosamente como “otro”, Lucía intenta descubrir lo que las mujeres tienen que expresar, restituir el cuerpo femenino y lo que es rechazado por vergüenza o culpas.

Lucía Etxebarria otorga al cuerpo femenino una atención significativa y referencial, que es un trabajo permanente. En las novelas seleccionadas se muestran en detalle diferentes tipos de cuerpos y sus funciones en la sociedad. Esta tarea de crear significado del cuerpo femenino, así como el sentido del mundo que incluye a las mujeres a través de lo simbólico encarna un plan moral que puede establecer nuevas maneras de conexión y de existencia de las mujeres. Como afirma Kim Sawchuk: “Whether naked or clothed, the body bears the scatological marks, the historical scars of power” (Sawchuk, 1987: 62-63). Por lo que la experiencia del cuerpo es una expresión de presencia en el espacio público, y no es solo resistencia, sino también afirmación de identidad política, como señala Adrienne Rich en *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976): El cuerpo, por tanto, es político. Michel Foucault cree que el cuerpo es “a political field; power relations have an immediate hold upon it; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs” (Foucault, 1990: 259). Las mujeres existen en las relaciones sociales, pero no en las normas culturales ni en la mediación que trata de explicar esta realidad.

Por medio de este control del cuerpo femenino, se crea una nueva modalidad de vigilancia de la mujer y su conducta. El predominio del comportamiento femenino se produce a través de la dicotomía entre el ángel del hogar y la femme fatale. El ángel del hogar cuida a su marido e hijos elegidos por su padre, demostrando su papel silencioso en la historia, y la mujer caída, que representa lo opuesto a los ángeles, es

libre y rebelde, muestra su firmeza y lucha para cambiar su estatus. Se atreve a desafiar la autoridad y se la consideraba una amenaza para la sociedad y las tradiciones.

En las novelas y cuentos de Lucía Etxebarria, el cuerpo femenino es uno de los elementos básicos. Como afirma Verónica Tienza, le concede gran importancia al significado del cuerpo femenino, que es la base de su creación literaria: “Las novelas de Chacón, Etxebarria y El Hachmi se prestan particularmente bien a tal enfoque porque el cuerpo femenino ocupa un lugar destacado en todas ellas” (Tienza-Sánchez, 2010: 8). Las protagonistas femeninas de Lucía Etxebarria tienen muchas características en común, como el deseo y el entusiasmo. La autora afirma escribir desde la perspectiva de sus propios deseos y sus protagonistas se expresan descaradamente en su narrativa. También las acompañan con frecuencia sentimientos como la depresión, la soledad, el hambre y el dolor. Sus modelos alternativos femeninos se sustentan en la exploración y la apertura al cuerpo, y, en cada modelo, existen pautas sobre la legitimidad de su experiencia y sus raíces en el mundo, así como el reconocimiento de su historia en la que asientan sus identidades.

Como mencionamos anteriormente, la legislación franquista reprime específicamente a las mujeres y utiliza sus cuerpos como fábricas para producir personas leales al país. Además, la ley controla sus identidades a través de modelos preestablecidos de conducta. Por tanto, podemos inferir que el cuerpo es un texto con una historia de dominación y destrucción. En este sentido, el desafío que afronta Lucía Etxebarria se centra en la investigación del cuerpo, y, más allá de la investigación de entender el cuerpo como un elemento cerrado y aislado, lo explica como parte de un nuevo espacio que requiere la separación de las políticas tradicionales de identificación corporal con espacios específicos. Obviamente, esta postura transgresora desafía los argumentos unificados y estandarizados de ciertos discursos de las mujeres e implica la necesidad de la creación de nuevos espacios para establecer relaciones entre diferentes elementos de la estructura social.

La narrativa de Lucía sugiere que se han interiorizado las tradiciones para formar expectativas de relaciones interpersonales, en otras palabras, estas tradiciones sobre el

comportamiento femenino las restringen y hacen que muestren diversos grados de ansiedad. Esta restricción social a la identidad de género es la razón por la que las mujeres intentan trascender para obtener su propia identidad y librarse de la impuesta.

Entonces, nuestra autora se dedica a crear una serie de personajes femeninos que rompen con los modelos femeninos, no solo porque van en contra de los comportamientos tradicionales, sino también por las formas en que abordan cuestiones de sexo, género y subjetividad. Los diferentes tipos de cuerpos analizados en este capítulo son un medio por el cual la autora puede reinterpretar, desde una perspectiva más independiente, específica y viva, las imágenes que ha creado libres de estereotipos impuestos socialmente. En sus obras, la mujer y su cuerpo dejan de ser apéndices del hombre que pueden ser marginados, abandonados o sucumbidos, tanto en los espacios privados como los públicos. Sus obras se orientan a la reconstrucción de la realidad de las mujeres que transforma sus comportamientos en la sociedad mediante un énfasis del cuerpo.

### **3.2 El cuerpo femenino como materia literaria de la transgresión en las novelas de Lucía Etxebarria**

Como sostiene Lilian Celiberti: “Las historias feministas son historias de indisciplinas” (Celiberti, 2019: 121). Tal y como explica Mari Luz Esteban: “el cuerpo es un nudo de estructura y acción, de experiencia y economía política” y que por ello “todo avance feminista, todo ‘empoderamiento’ de las mujeres a nivel social implica siempre una experiencia del cuerpo visto y vivido” (Esteban, 2004: 43).

En la literatura de Etxebarria, el “cuerpo” se manifiesta como irregularidades y cambios. Ella crea una transgresión a los modelos imperantes al hacerlos aparecer en su narrativa con el fin de subvertirlos, reorganizarlos y reinterpretarlos con un nuevo paradigma. Sin embargo, sus obras literarias no solo utilizan un modelo de lectura en sustitución de otro, sino que también son textos abiertos a la lectura móvil que

incorporan diferentes transgresiones todo el tiempo como elemento de desorden y factores enriquecedores de su significación literaria. El desorden aquí se refiere a cualquier intento que socave las normas y los marcos regulatorios efectivos en el sistema establecido y que se base en sacudir destructivamente sus elementos, cambiar esas reglas y buscar otras relaciones. El cuerpo en las obras de nuestra autora sirve como depósito de experiencias sexuales, maternas y de comunicación. Los jóvenes organizan y construyen sus prácticas y sus identidades fuera del orden cultural del género mediante el cuerpo. El cuerpo se comprende como espacio de poderes distintos, de exploración, que resiste a los requisitos de las leyes. En este sentido, coincide con la idea de Cupatitzio Piña Mendoza, que sostiene que el cuerpo aparece como centro de debate y de manifestación de las paradojas que acompañan a la sociedad posmoderna, casi como un lugar de resistencia:

El cuerpo juvenil, en nuestros días, se ha convertido en un campo de batalla. Un campo que aloja en sí una lucha simbólica por el control, uso y representación del cuerpo en nuestra sociedad (Piña Mendoza, 2004: 1).

Ya que el cuerpo es objeto de representación, recibe distintas valoraciones, y, por lo tanto, es el sitio en que residen las normas sociales y culturales y donde se emplean las tácticas del orden social, porque sus diferentes representaciones hacen que tenga cierta posición en el simbolismo general de cada cultura. Foucault ha acuñado el término de la sociedad disciplinaria y, en el proceso de la construcción de semejante sociedad, se inscribe el poder de normalización con el fin de crear un cuerpo útil. En esta sociedad disciplinaria, el control del cuerpo se establece a través de una serie de mecanismos que estandarizan las conductas productivas y prescriben los comportamientos y códigos del pensamiento. La interpretación del cuerpo disciplinado se convierte en el orden público o en la moral sexual, se forma un código de ética corporal que encarna la moralidad, que, en definitiva, son las prohibiciones que estipulan estos códigos de ética al disfrute del cuerpo y de las conductas sexuales,



estableciendo la vida diaria impregnada de una determinada moral a modo de gestión controlada de esa propia libertad individual (Foucault, 1990).

La literatura de Lucía Etxebarria establece una mayor productividad corporal como una serie de experiencias que plantean las identidades y producen encuentros o puntos de ruptura, lo cual es una característica básica de su literatura. Se basa en la construcción de cuerpos como material caracterizado por su resistencia a los poderes sociales, por ejemplo, las leyes, las normas, las tradiciones, etc., que los conectan. Hay que recordar que en la España de los noventa hubo una fuerte crisis económica. Según los datos reportados en el artículo de Antonio Torrero Mañas, entre 1991 y 1994 el desempleo pasó del 16,3% al 24,2% de la población activa, y en los momentos más graves de la crisis la destrucción de empleo fue muy rápida. En año y medio (desde julio de 1992 a diciembre de 1993) se destruyeron 734.000 empleos; básicamente, en la Industria se redujo el empleo el 16,1% y en la Construcción el 16,6% (Mañas, 2008: 8). La recesión económica suprimió el optimismo de la gente. Una serie de problemas subsiguientes, tales como la precariedad laboral, el paro masivo, la falta de ideología, la inestabilidad llevó a la decepción de los jóvenes en política, al desprecio a la religión y a las instituciones gubernamentales. Una pérdida de esperanzas de futuro deviene en un fuerte deseo de liberarse de las ataduras y en cierta obsesión con cosas que estaban condenadas y prohibidas durante el franquismo.

Los veinteañeros de entonces acentúan su propia concepción de la vida y este anhelo de libertad hace a las protagonistas de nuestra autora vivir sexualmente libres, disponer de sus cuerpos para consumir drogas, alcohol, música pop, etc.; todo lo que quieran, además de poder cortar con las restricciones del sistema existente, tener un sentido de control de ellas mismas y divertirse en un espacio de ciudades grandes. Como, por ejemplo, Cristina, camarera promiscua y drogadicta de un bar de Madrid, o Mónica, devora hombres compulsiva y también drogadicta. Asimismo, Eva se pierde ella misma en el alcohol, etc. Todos estos personajes femeninos son adictos a los productos tóxicos y a la vida sexual, rompiendo, así, los valores que imponen las tendencias dominantes españolas y manteniéndose alejadas del mundo de los adultos, lleno de patrones de conductas que no quieren seguir. Con ello, aunque las jóvenes

protagonistas están en la veintena de años, intentan quedarse en la adolescencia para siempre, caracterizada por la incertidumbre, insubordinación e inseguridad, con el fin de protegerse de un futuro incierto. La vida, para ellas, ha perdido sentido, así pues, recurren a estímulos de fuera y experimentan sensaciones corporales constantes que les permiten considerarse sexualmente rebeldes, como una forma de escapar de la realidad y conseguir la liberación. Muestran una actitud de indiferencia a las cosas a su alrededor. Es esta indiferencia la que las lleva a entregarse al sexo y a productos artificiales como alcohol, droga, música, en un interés casi obsesivo por ellos. Estos estímulos exteriores las trasladan a un entusiasmo a través del que obtienen un significado a sus vidas, a reunirse con grupos de jóvenes de la misma generación, ir a los lugares con características modernas, consumir productos específicos, en resumen, unas formas de vida de las que obtienen una especie de identidad y reconocimiento.

Dado que su identidad corporal se define por la ingesta excesiva de específicos productos adictivos (como sexo, pornografía, drogas y alcohol), los personajes de las obras a analizar obtienen características distintas a las de otras generaciones. En este sentido, el cuerpo cobra la dimensión de un espacio autónomo con derechos propios, que puede suplir el impedimento cada vez mayor de establecer la representación y la comunicación interpersonal en la experiencia personal propia. El cuerpo da a estos jóvenes un sentido de pertenencia grupal. Este grupo se muestra fuera de las categorías establecidas, inclasificable, se desvía, sin rumbo ni destino. Por eso están en una gran contradicción, pues, por una parte, están confundidos y pierden su orientación de la vida, por otra, dejan claro que no desean vivir como sus padres, especialmente como sus madres y harán todo lo posible por ser diferentes que ellos. Son transgresores porque están fuera de costumbres y estereotipos de género y, debido a que prefieren ser completamente autónomos y originales, buscan cosas que no sean convencionales y tradicionales (Coupland, 1991). Las identidades que definen a las protagonistas se reúnen en varias voces esporádicas y dispersas, pero también poderosas que inician una fuerte crítica a la sociedad donde viven. Las protagonistas representan la crisis de los jóvenes en la sociedad española de los años noventa. A través de estos roles, se establece una aproximación a los ejercicios de resistencia

usando sus propios cuerpos. En este capítulo, sustentamos la idea de que la transgresión corporal vía cuerpos sexuales, cuerpos anti-cosificados y cuerpos sexualmente disidentes, de algún modo, son un desafío o una confrontación de poder, ya sea de forma intencionada o no. Porque estos cuerpos desafían la disciplina que las instituciones, la escuela, la familia, la religión, etc. intentan imponerles de muchas formas. Desde este aspecto, la exploración de estas tres obras de Lucía Etxebarria nos permite ver la construcción de distintos cuerpos que tienen diferentes identidades en ciertos trasfondos históricos y sociales, muchas veces en espacios determinados. En tal sentido, contienen cuerpos drogados: Cristina, Line, Gema, de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y Mónica, en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998); cuerpos alcohólicos: Eva de *Un milagro en equilibrio* (2004); cuerpos sexuales que, a lo mejor, son los ejemplos más significativos ya que cuestionan los valores de la corporalidad y el discurso católico, en el que el cuerpo pertenece a Dios, ignorando las reglas impuestas por la moral sexual. Las protagonistas de este tipo de cuerpos son: Cristina, Mónica, Line y Beatriz. Luego, vienen los cuerpos de los trastornos en los hábitos alimentarios, como la anorexia, que está representado por Beatriz; cuerpos con tendencia al suicidio: Ana, Cristina, Beatriz; cuerpos colonizados por los valores tradicionales: Charo y Herminia; y cuerpos anti-cosificados: Eva.

En este capítulo, concentraré mi estudio en estos cuerpos donde se desarrolla la lucha constante de resistencia y que se desarticulan de requisitos de la sociedad actual. En particular, extraemos un tema corporal de cada novela suya, así que este capítulo se divide principalmente en tres secciones. La primera es el cuerpo sexual de la heroína Cristina, en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), en la que el cuerpo sexual es el foco de investigación de la sexualidad por parte de las mujeres y también es la exploración del deseo de crear un universo íntimo y el disfrute sexual. En la segunda sección, se realiza el análisis del cuerpo de Eva de *Un milagro en equilibrio* (2004), donde la actitud hacia la deformación del cuerpo femenino de Eva es central para cuestionar el significado que tiene el cuerpo en un individuo y su alrededor. Nos enfocamos en cómo ella usa el cuerpo para oponerse a la cosificación de la mujer. En la tercera, se trata el análisis de los cuerpos en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y

cómo este contiene distintas categorías de cuerpos, como el cuerpo cosificado, el cuerpo anoréxico, el cuerpo sumiso, el cuerpo como la herramienta para buscar la identidad femenina y mostrar la sexualidad disidente, etc. Resumimos estos subtemas en el apartado: Cuerpo y la Subjetividad Femenina en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998). El denominador común de las novelas seleccionadas es centrarse en el concepto de cuerpos no heteronormados, por lo que se les considera portadores de comportamientos no condicionales. Estos trabajos han llamado nuestra atención, particularmente por el enfoque y la configuración de estos cuerpos ficticios que muestran la indefinición, la distorsión, los defectos físicos y el dolor que sufren los personajes femeninos, así como las emociones y comportamientos que promueven.

### **3.3 Cuerpo sexual en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997)**

Como indica Foucault, la racionalidad patriarcal basada en su mecanismo de saber/poder define la manera de vivir el cuerpo y el deseo (Foucault, 2007). Los roles que más desempeñan las mujeres son los de madres y esposas y estas no son consideradas como seres independientes que puedan vivir ellas mismas y sus cuerpos, sino que, como madres, deben ser asexuales. Se olvidan de sus cuerpos y sus deseos en el proceso de cumplir con todos estos deberes establecidos por los arquetipos y roles de madres y esposas en conyugalidad con sus maridos. Adriana Sáenz, en su artículo, resume que el cuerpo de la mujer en el deseo es un significado que le da a la mujer el patriarcado, como un punto débil natural de su existencia. Ella no es capaz de controlarlo, por eso necesita un hombre que la guíe, y la conciencia cultural del deseo femenino es regulado, almacenado y clasificado a un determinado espacio, tiempo y trascendencia social (Valadez, 2015: 83). Esta moral posiciona a la mujer como un ser de salvación y bondad, haciéndola asexual y santa, “sin cuerpo para sí, para el deseo y el disfrute” (Valadez, 2015: 81). El patriarcado enseña a las mujeres a olvidarse de sus cuerpos y de sus propios deseos, a no conocer ni comprender sus cuerpos, ni sus necesidades sexuales y emocionales. A pesar de que el sexo no se considera pecado,

es peligroso y debe estar bajo control, por lo que una mujer debe ser tranquila, educada y limpia, y la virginidad debe ser su joya más preciada. Por ello, una mujer no debe tener deseo, ni, menos aún, el deseo sexual, que se considera ilegal para las mujeres.

Según Milagros Noemí Gómez, al escribir desde un punto de vista femenino, el tema del sexo y del erotismo han recibido connotaciones sociales, intelectuales y políticas negativas porque se considera un asunto privado. El hecho de que una escritora tome su bolígrafo para explorar cuestiones relacionadas con su experiencia física es un tabú y una transgresión. Nos recuerda que fue Eva la culpable que fue expulsada del paraíso por haber comido el fruto del árbol del saber y reconoció la desnudez de su cuerpo. Por lo tanto, cualquier conocimiento sobre el cuerpo adquirido por las mujeres, especialmente el conocimiento sobre lo lujurioso o lo obsceno, es un insulto al patriarcado y las buenas costumbres (Gómez, 2012: 56).

Pero, como Milagros Noemí Gómez arguye: “Este medio (escribir) se convierte en donde pueden quedar libres de todo: la guerra, el hambre, el miedo, el dolor, las pérdidas y ser ellas mismas sin que nadie las cuestione” (Gómez, 2012: 156). Los temas del cuerpo y la sexualidad han sido considerados por una nueva generación de escritores como temas importantes en sus narrativas. La sexualidad se ha expresado en la literatura con un lenguaje explícito erótico, de manera directa y a profundidad, lo cual constituye una técnica narrativa que les otorga más libertad para expresarse. Así que, a través de la escritura del cuerpo, las mujeres se alivian del estrés y el dolor en su vida diaria. Como resume Gómez: “Las palabras se convierten en la mejor medicina y terapia para curar las heridas del alma y cuerpo” (Gómez, 2012: 156).

En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), detalla el cuerpo de la “mala chica”, Cristina, que es descrita como una mujer promiscua y sin vergüenza. A través de ella, nuestra autora rompe con las tradiciones sociales e inyecta resistencia en los cuerpos sexuales de las mujeres en sus novelas, tomando el cuerpo, el deseo y la conducta sexual como énfasis de la protagonista. Al abarcar estos factores, aplica un lenguaje que pueda representar con precisión el cuerpo femenino que se describía previamente a través de los deseos no realizados y la mirada masculina. Así, Lucía

Etxebarria invierte el significado dado al cuerpo femenino por el patriarcado, empoderando a sus personajes femeninos para vivir, idea que, como práctica de resistencia, se rebela en la novela. También se introducen detalladamente ejemplos de las transgresiones sexuales tradicionalmente consideradas como las más peligrosas. Considerando que la sexualidad es un problema de inestabilidad en la sociedad, los argumentos sobre la experiencia sexual reflejan básicamente el deseo, placer y también son amenaza y tabú.

En esta novela, el tema de la transgresión corporal será discutido en dos niveles: primero, la narradora principal, Cristina, es considerada un personaje transgresor. En segundo lugar, ponemos este texto de transgresión en el contexto de la sociedad española de los años noventa: la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) narra principalmente la vida de Cristina, marcada por ciertas culturas populares en la España de los años noventa caracterizadas por respuestas subversivas a las costumbres sociales, realizadas con criterios como la liberación sexual, la rebelión y la disposición libre del cuerpo para lograr lo que uno quiere. En ese momento, la sociedad española estaba experimentando una época de turbulencias y grandes cambios. Si bien en la década de los años noventa el sistema de censura se había desvanecido básicamente, cabe mencionar que las tradiciones culturales no se podían cambiar en un abrir y cerrar de ojos, los cambios culturales tenían cierto rezago, por lo tanto, todavía existían algunos valores morales generales del franquismo en la sociedad española. Se puede decir que, aunque lo escribió en 1997, cuando en España el ambiente de liberación sexual era muy alto y el recuerdo de la dictadura se debilitaba, todavía estamos frente a un contexto controvertido y preocupante. Los comportamientos sexuales propuestos en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) deben entenderse en este contexto político y cultural concreto, porque los cambios socioculturales que se produjeron en España después de que terminara la dictadura de Franco provocaron que el cuerpo femenino fuera sexualizado de manera magnífica, aceptando los deseos y placeres sexuales femeninos y colocándolos en una posición destacada. Después del bloqueo y la censura durante las décadas de dictadura de Franco en claves de nacionalcatolicismo y en respuesta a las necesidades de los

lectores que desean este tipo de literatura, esta novela contribuye a practicar evidentes transgresiones sexuales cuando muestra la sexualidad de las mujeres usando diversos factores eróticos y subrayando la capacidad subversiva del sexo. Además de la censura, hay que mencionar que la sociedad de España se ve afectada por otros motivos. Por sus tradiciones católicas y éticas, se caracteriza por estar reprimida en el proceso de cambio social que permite múltiples manifestaciones y, en cierta medida, por detrás de otros países europeos. Pese a la opresión externa, las costumbres sociales y los tabúes relacionados con el sexo y la conducta sexual, el erotismo en la literatura sigue siendo una oposición a las reglas y una defensa contra lo prohibido. En otras palabras, es un símbolo sobre el deseo y el placer en oposición al matrimonio, el parto y una familia tradicional. En esencia, el erotismo es una transgresión, especialmente si lo desarrolla una mujer, lo que brinda una nueva visión desde diferentes experiencias. El tratamiento de este tema constituye uno de los puntos centrales de narración, que puede crear una nueva imagen de identidad de la mujer española moderna. Los escritores utilizan el erotismo como un espacio de poder para buscar la libertad y empoderar a las mujeres. Isabel Asensio-Sierra argumenta que la sexualidad y el deseo erótico se consolidan y se presentan como actos subversivos en los que las mujeres se apropian del poder con el propósito de proponer no solo nuevos patrones de comportamiento sexual sino también nuevos valores y modelos políticos y culturales que se diferencian de los pertenecientes al dominio masculino (Asensio-Sierra, 2006: 24). El cuerpo sexual se convierte en una herramienta entre los elementos del poder y la identidad femenina, dado que el erotismo es muy subjetivo y puede interpretarse de muchas formas.

La representación de la literatura erótica femenina es un gesto antagónico ante la censura de casi cuatro décadas con el fin de manifestar la necesidad de dar a conocer esta ira de los sentidos, de modo que los lectores puedan observar con precisión el cuerpo y sentir el deseo sexual. Las descripciones audaces y detalladas del comportamiento sexual que se pueden ver en todas partes en este trabajo muestran que es un miembro de este tipo de literatura. Por ejemplo, el comienzo de esta obra es una escena de sexo entre Cristina y un hombre que acaba de conocer en un bar:

Era el primer polvo en un mes [...] En primer lugar, lo tenía minúsculo. ¿Que qué entiendo por minúsculo? No sé... ¿doce centímetros? Una cosa mínima, en cualquier caso. Era una presencia tan ridícula —su aparato, quiero decir—, que estuve a punto de proponerle que me tomara por detrás, sabiendo que no me dolería. ¿Cómo iba a dolerme algo tan pequeño? [...] pero aquel micromiembro se restregaba patéticamente en mi entrepierna, resbalando una y otra vez entre mis labios, y cada nuevo empujón no era sino otro intento vano por introducirse en una sima cuya hondura —de dimensión y de apetito— le superaba (Etxebarria, 2020: 19-20)

En este capítulo inicial, Lucía Etxebarria no rehúye describir la experiencia de Cristina en esta conducta sexual y se burla del órgano reproductivo de su pareja sexual sin timidez. De esta manera, Lucía crea un mundo literario donde el hombre se convierte en los objetos de la mirada femenina. Para Cristina, esta experiencia sexual tan insatisfactoria le resultó extremadamente larga, como una tortura: “Se tiró horas, o lo que a mí me parecieron horas, magreándome y babeándome, esmaltándome a capas de besos torpes y saliva, arañándome la cara con su barba de tres días, áspera como una lija del siete” (Etxebarria, 2020: 20). Ante esta situación, ella no optó por callarse, sino que directamente le preguntó qué sucedió. Este tipo de pregunta extremadamente vergonzosa es imposible de hacer para las mujeres tradicionales, sin embargo, Cristina se atreve y tampoco tiene miedo a expresar su descontento: “había sido un fracaso calamitoso, un caso flagrante de incompatibilidad física y química, una de las peores experiencias de mis veinticuatro años” (Etxebarria, 2020: 19).

Usando la voz femenina para expresar el deseo y la experiencia sexual, significa un avance de la literatura erótica tradicional donde el cuerpo de las mujeres es el objeto del deseo, presentado desde la perspectiva de los hombres para su placer. Aquí, las fantasías sexuales se expresan a través de la experiencia sexual de la protagonista, Cristina, resaltando así el deseo de las mujeres en vez de los hombres desde un punto de vista femenino: “Necesito una polla entre las piernas” (Etxebarria, 2020:43). De



esta manera, el cuerpo se convierte en un lugar donde Cristina puede encontrar y controlar su vida. En perspectiva de Asún Bernárdez, el cuerpo, para las mujeres, siempre ha sido un lugar para escribir y defender los deseos personales y la conexión entre la realidad personal y social (Bernárdez, 1999: 129).

Por tanto, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) introduce ciertos ejemplos de comportamientos sexuales que establecen una ruptura con la cultura tradicional. La descripción minuciosa del cuerpo sexual de Cristina es un comportamiento generalmente inaceptable según los códigos morales en la sociedad española. De este modo, esta novela expone la resistencia del cuerpo a las fuerzas disciplinarias actuales al presentar los deleites sexuales femeninos cuyo fin es subvertir los conceptos de la sexualidad femenina generalmente aceptados por el público.

Desde este significativo punto de vista, cabe mencionar que Cristina, constantemente, racionaliza sus comportamientos y trata de controlar su pasión, sin embargo, existe una confrontación feroz entre su cuerpo y su mente. Aunque constantemente intenta controlar sus impulsos sexuales y no intenta ir más allá de los límites tradicionales, su cuerpo se desviará de la dirección que se esfuerza a mantener: “Y se me fijó una obsesión por las pollas grandes, ay, ¡pobre de mí!, que ya nunca me abandonaría” (Etxebarria, 2020: 133). Su cuerpo ya no está dominado por el cerebro, y, a pesar de que sabe que “es una desgracia”, no puede darse por vencida. Una vez, su amiga le pidió que dijera rápidamente a qué tres cosas del mundo nunca podría renunciar, a lo que ella respondió: “Los éxtasis..., el chocolate... y el sexo anal” (Etxebarria, 2020: 151). Se da cuenta de que su felicidad no depende de otra cosa sino de la participación activa del cuerpo y la expresión libre de sus deseos. De esta manera, se reitera y se confirma lo explícito y la ambigüedad de la sexualidad de Cristina cuyos actos sexuales ocupan un lugar vital en su vida, trascendiendo de las normas sociales.

Si rastreamos la fuente de sus comportamientos, hay que tener en cuenta su familia y el entorno en el que creció. La protagonista Cristina, junto con sus hermanas Ana y Rosa, forman parte de una familia disfuncional, cuya historia se conoce a través de la narración en primera persona de cada una de ellas. Se centra en varios conflictos

interiores de ellas y sus luchas entre algunas fuerzas opuestas. Cristina nació en una familia de clase media, su padre las abandonó cuando eran pequeñas; afortunadamente, su madre tenía una farmacia y les proporcionó buenas condiciones materiales. Sin embargo, se niega públicamente a la vida estable que su madre puede brindarle, rechazando rotundamente adoptar las expectativas sociales que le da su formación universitaria. Dejó su trabajo en una empresa multinacional en la que llevaba dos años, pues lo consideraba una pérdida de tiempo que le había quitado la juventud:

[...] el sol me dio en la cara para avisarme de que estaba malgastando mi vida, la única vida de que dispongo, porque soy una mujer y no un gato, y caí en la cuenta de que llevaba dos años sin sentir la caricia dorada del sol en la nariz, de que se me estaba yendo la juventud encerrada en un despacho de ventanales blindados (Etxebarria, 2020: 37).

Al momento de salir del despacho que la confinó, la encerró y la ahogó, sintió una libertad y una felicidad sin precedentes: “y me sentí la mujer más libre de la Tierra, me sentí feliz, plena, extática, por primera vez en dos años y eché por tierra el principio de una prometedora carrera en el campo de la comunicación, según mi hermana Rosa” (Etxebarria, 2020: 37). En cambio, eligió un trabajo que parecía mucho menos decente que el anterior: el de camarera, pero en el que estaba muy a gusto, pues dispone de más tiempo para sí misma: “mis mañanas son para mí, para mí sola, y el tiempo libre vale para mí más que los mejores sueldos del mundo. No me arrepiento en absoluto de la decisión que tomé” (Etxebarria, 2020: 37). Con esto, Cristina justifica una transgresión con el deseo de tener un estado laboral estable, que es el imperante en la sociedad donde vive ella. En vez de ser una parte de la sociedad capitalista, ella prefiere incorporarse en un mundo de jóvenes veinteañeros cuyas actividades se centran en experimentar placer inmediato, irse de marcha, beber, bailar, tomar drogas, tener sexo cuando les dé la gana. Esta obra muestra otras visiones sociológicas sobre la vida de los jóvenes de Madrid y de toda España. Las

protagonistas están perdidas, alienando sus vidas de la sociedad circundante, mostrando una evidente indiferencia y huida. Cristina explica claramente la disfunción de su vida en el primer capítulo:

Y a una no le gusta hablar de su familia porque de pronto cae en la cuenta de que no tiene ninguna tabla a la que agarrarse en medio de este naufragio general de familias desunidas, empleos precarios, relaciones efímeras y sexo infectado (Etxebarria, 2020: 26).

El crítico Ignacio Echevarría describe el inframundo de la promiscuidad y la adicción a la droga como “una insulsa corriente de costumbrismo adolescente que se excita con la sola exhibición de sus tráficos sexuales y de sus trapicheos con las drogas” (Echevarría, 1998: 7). En realidad, el hecho de que Cristina se obsesione con el sexo y las drogas no es simplemente una cuestión social o cultural, sino que se trata de la inscripción sobre y desde el cuerpo de los desequilibrios de poder y las injusticias políticas que afectan a la mujer de hoy. Las conductas sexuales tradicionales, por ejemplo, el sexo monógamo cuya misión es reproducir descendencia, en esta novela, están amenazadas por una variedad de conductas sexuales anormales según las tradiciones. Etxebarria rompe con los estándares morales convencionales a través de su novela. Por lo tanto, ha habido muchos comportamientos sexuales contrarios a los normalizados. Por ejemplo, el incesto: el caso de Cristina y su primo Gonzalo; el sadomasoquismo: Cristina y su novio Iain; los tríos: Cristina, Santiago y Line y otros posibles comportamientos sexuales considerados anormales en la corriente dominante.

Aparte, Etxebarria expone claramente desde el principio hasta el final el deseo sexual insaciable de Cristina, quien descubrió por primera vez su capacidad para el placer cuando tenía solo nueve años, mientras que su primo tenía veinte:

Deseaba que pudiera hacerme todo aquello que me hacía, porque nunca había sospechado que en mi cuerpo existiera semejante disposición para la dicha (Etxebarria, 2020: 224).

Desde entonces, parece tener el botón de inicio encendido, comenzando un viaje de relaciones sentimentales que están llenas de la ambigüedad sexual. Una serie de relaciones sexuales no convencionales que constituye la trama de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) hace que esta novela se convierta en un texto subversivo que se enfrenta en torno a los supuestos éticos sobre el tema de sexualidad, dado que el discurso de la sexualidad tiende a guardarse en un espacio privado, e, incluso, si se discute, en general es desde una perspectiva masculina para satisfacer las necesidades de los hombres. Porque las normas y restricciones sobre el comportamiento sexual femenino han estado arraigadas en nuestra sociedad desde hace mucho tiempo a favor de mantener el patriarcado y la estructura heterosexual. Las escuelas o las madres que ya han interiorizado estas doctrinas educan a las niñas sobre la necesidad de controlar su sexualidad desde temprana edad. Cuando la experiencia sexual se expresa públicamente desde una perspectiva femenina, es una transgresión muy obvia sobre un tema tabú. A este respecto, Michel Foucault resulta muy pertinente al análisis, ya que él destaca que el discurso sobre la sexualidad es un tema históricamente prohibido, de ahí que cualquier intervención sobre sexo tenga una fuerza evidente para la liberación de la sociedad. Según él, expresar y experimentar placer sexual puede socavar las normas éticas en la sociedad y se puede transgredir sin problemas a través de una ruptura de los límites que separan lo aceptable de lo inaceptable. Así pues, para Foucault, al violar los tabúes, las personas sentirán cierto dolor, que muestra su existencia y poder (Foucault, 1990) .

Como señala Foucault, el tema del sexo siempre ha sido tabú en la historia de la literatura (Foucault, 1990). Los cambios en la sociedad y los tiempos provocan que los tabúes se pierdan o se transformen, sin embargo, el tema del tabú sigue vigente en la actualidad, aunque parezca contradecir el progreso científico, tecnológico o intelectual. Lucía Etxebarria, siguiendo esta tradición, rompe con valentía los tabúes,

presenta tonos eróticos y explora áreas restringidas en su trabajo. A través de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), crea un modelo de pluralismo sexual con factores eróticos que transgreden los modelos normalizados y demuestra que el cuerpo femenino puede ser apropiado para adoptar una multiplicidad de posiciones desde donde ver y ser visto. En tal sentido, Etxebarria describe el cuerpo de Cristina adoptando el pluralismo sexual y contribuye a subvertir las normas de los modelos femeninos tradicionales y destacar la libertad del cuerpo como una insignia propia, un cuerpo que la autoidentifica con personalidad propia frente a las limitaciones del exterior. Mediante el cuerpo se encarna el placer, el dolor, la ética, las redes interpersonales, los sitios de la sexualidad y de la vida espiritual. Según Piedad Solans, los artistas lo utilizan como lugar de acción que cambia la normalidad de la imagen del cuerpo resistiéndose a las perspectivas estandarizadas que brinda el sistema de la sociedad (Soláns, 2000: 43).

Etxebarria se enfoca en presentar unos cuantos personajes femeninos relacionados con la realidad donde la obsesión al sexo es expuesta desde un punto de vista femenino, construyendo de esta manera un desafío ante las perspectivas de sexualidad. De hecho, la protagonista Cristina adopta una actitud deliberadamente desafiante con el objetivo de aislarse del mundo y esconder el desarraigo de su vida, usando el sexo como una forma de expresar su decepción ante la subcultura joven. Cuando su hermana Rosa le pregunta qué quiere decir con eso de vivir la vida, le contesta: “Pues eso, salir, conocer gente, ir de copas... —Hago una pausa premeditada antes de soltar la bomba—. Follar” (Etxebarria, 2020: 50). Cristina da un ejemplo explícito usando su propio cuerpo y su vida sexual para romper la normalidad social. Cristina “achieves a ‘liberation’ of sorts through or with her sexuality, female sexual pleasure clears the way [...] for a more general freedom and equality” (Marting, 2001: 205). La liberación de poder tener sexo casual le permite a Cristina ver su sexo como algo para disfrutar sin estar sujeto a reglas o etiquetas sociales.

En el marco de Foucault, el poder y el placer son compatibles y hay que encontrar resistencia en el cuerpo y su placer (Foucault, 2005). Por lo tanto, el cuerpo con deseos de placer se convierte en el centro de la lucha contra la dominación social

del particular y se transforma en el objeto que toma el control. El cuerpo de Cristina se convierte en un instrumento de resistencia, como sugiere Giroux, y, a través de él, se expresan estilos subculturales opuestos a la norma social que muestran una sexualidad transgresora (Giroux, 1996: 328-329). Cristina utiliza libremente su cuerpo y lo trata como quiere, consumiendo droga y teniendo sexo ocasional, para tener la sensación de control y evadir cualquier forma de adaptación externa mientras que se divierte y consigue placer. En tal sentido, es esencial resaltar que el argumento de que el cuerpo es una herramienta disruptiva que rechaza cualquier tipo de norma es compartido por la narrativa de nuestra autora. El cuerpo se convierte en el lugar principal para deshacerse del poder del discurso falocéntrico.

Usando su cuerpo, Cristina intuye que es una evidente amenaza a la estabilidad de la sociedad tradicional y, más concretamente, de la familia patriarcal, basada en la monogamia: “He follado donde y como he querido. En el sofá, en la cama, en la mesa del comedor, en el portal, en el ascensor” (Etxebarria, 2020: 152). También insta a su hermana a seguir su ejemplo, como forma de protesta y oposición individualista:

Deberías salir a la calle, a que te diera el aire. No te puede sentar bien pasarte todo el día encerrada en casa. (Deberías liarte la manta a la cabeza, correrte cuatro buenas juergas y ponerle los cuernos al memo de tu marido. Lo que a ti te hace falta es un buen polvo. Lo estás pidiendo a gritos (Etxebarria, 2020: 78).

Cristina utiliza su cuerpo como refugio para protegerse de la realidad y eliminar la frustración que la ahoga: “No tenemos nada que crear. Sólo podemos esperar seguir emborrachándonos, drogándonos y follando de vez en cuando” (Etxebarria, 2020: 210). De esta manera, el cuerpo de Cristina se presenta en el libro como guía en que descubrir y reconstruir su ser y buscar su identidad, al tiempo que la conduce a reconocer que es sujeto y objeto de amar y ser amada al mismo tiempo. Entonces, tener relaciones sexuales se convierte en uno de los imperativos de su vida. Su amiga Line, que también es una chica promiscua, le dice medio en broma:

Sí, vale, pero yo de lo que hablo es de lo de la sublimación esa. Es decir, que si toda la energía que concentramos en el sexo, que en nuestro caso es mucha, la empleáramos en otra cosa, nos haríamos ricas. Tú, por ejemplo, si has decidido dejar de follar, puedes ponerte a escribir una novela. Piensa en todo el tiempo que te va a quedar libre (Etxebarria, 2020: 96).

Para Cristina practicar el sexo siempre y con cualquiera se convierte en una forma trasgresora de ser mujer. No solo es una especie de compensación a las carencias de la infancia, en la que no tuvo acceso a la educación sexual, tema tabú en su familia, sino también una forma de contestación hacia una moral y la educación que recibió en el colegio de monjas:

Como tantas niñas educadas en un colegio de monjas yo no conocía educación sexual de ningún tipo, excepto la de la propia experiencia, porque nadie, nadie, hablaba de sexo en mi familia. Anita y mi madre son de las que cambian de canal cuando aparece una escena subidita de tono, y Rosa... Rosa es para darle de comer aparte. Siempre he tenido la impresión de que pasa bastante del tema. Por lo menos nunca la he oído hablar de sexo. Ni tampoco puedo imaginármela follando (Etxebarria, 2020: 129).

Cristina es un personaje que sigue cuanto sugiere Valmont: “el camino más directo a la perversión pasa por la inocencia absoluta, y que nada resulta más fácil que enseñarle a una novicia prácticas sexuales que la prostituta más experimentada se negaría a realizar” (Etxebarria, 2020: 129). Dado que en el colegio de monjas el tema ni se mencionaba, las niñas crecían en un ambiente con solo chicas, y según Cristina, hay dos reacciones extremas: o volverse loca por los hombres, o terminar relacionándose con mujeres. Obviamente, ella es de las primeras.

La adicción sexual para Cristina y sus amigas es algo completamente habitual, pues admiten abiertamente su promiscuidad. Sus relaciones sexuales se repiten, a

pesar de que concluyen siempre con un final decepcionante. Ella resume el sexo así: “El sexo no significa nada. Quince minutos de embestidas y dos minutos de orgasmo como mucho. Una no se enamora de sus polvos como tampoco se enamora de su *dealer*” (Etxebarria, 2020: 209). A pesar de eso, Cristina no deja de reivindicar su derecho a la libertad en sus relaciones sexuales y destaca su sexualidad como una manera de liberación más allá de la asfixia de la disciplina y la moral. Se atreve a expresar sus deseos y contar su experiencia sexual en cualquier momento ante cualquier persona. Incluso en la sociedad actual, este tipo de discurso suele ser reprimido, siendo impensable hablar de relacionar el deseo con dos chicas jóvenes aparentemente ingenuas.

En una ocasión, una mañana, en un autobús para volver a casa de una fiesta que terminó en la madrugada, Cristina y su amiga Line hablaron sobre sus experiencias sexuales de la noche anterior en voz alta como si no hubiera nadie:

—Bueno, ahora cuéntame qué coño has estado haciendo toda la noche. Apenas te he visto un cuarto de hora.

—No mucho —responde ella—. HE ESTADO FOLLANDO —agrega, y cada palabra suena como si estuviese escrita en tipo negrita.

La contundencia del término desentona con su aspecto infantil.

—Bien, ¿Y QUÉ? Ya me lo estás contando todo, punto por punto —exijo con voz impaciente.

—No gran cosa, hija. ¡Menudo coñaazo de tío ...! Y encima nos lo hemos hecho en la cama de sus padres, con el crucifijo en la pared y la foto de su mamá en la mesilla. Bueno, bueno... ¡me daba un maaal rollo! Todo el rato con la impresión de que la foca esa me miraba con cara de mosqueo (Etxebarria, 2020: 93).

Su conversación de los detalles incomodó a otros pasajeros y al conductor, quien les dijo: “¿O te has creído que los demás estamos aquí para escuchar vuestras vulgaridades?” (Etxebarria, 2020: 93). Otro pasajero intervino: “A estas me las



llevaba yo a la obra y se les iba a quitar las ganas de cachondeo” (Etxebarria, 2020: 99).

La baja tolerancia de los pasajeros hacia ellas, en realidad, refleja que la sociedad donde se encuentra la protagonista margina aquellos cuerpos que se consideran abyectos. Sin embargo, a ellas les daba totalmente igual, incluso les contrarrestaron con palabras más severas: “¡Usted que sabrá!”; “Se creerá usted que su hija no folla” (Etxebarria, 2020: 98). Si la sociedad española estipula que la monogamia se implemente bajo la influencia del catolicismo, entonces Cristina y sus amigos se caracterizan por una evidente promiscuidad sexual, sin responsabilidad emocional. En el proceso de buscar placer instantáneo, ignora cómo piensan los demás.

Su hermana Ana la define así: “mi hermana pequeña se acuesta con unos y con otros, con quien le da la gana, y nadie dice nada, nadie se lo cuestiona” (Etxebarria, 2020: 182). Su promiscuidad responde a una decisión propia que reivindica el placer corporal y el goce de la vida, sin importarle las miradas de otros: “Mis hermanas se meten mucho conmigo por promiscua y devorahombres, pero yo soy así y me gusta, y no me apetece renunciar al único placer tangible que la vida nos permite aprovechar” (Etxebarria, 2020: 28).

Cristina destaca su sexualidad como una manera de liberación más allá de la asfixia de la disciplina y la moral. Estos deseos de libertad hacen que ella viva sexualmente libre complaciendo a su cuerpo, según su voluntad, en las noches. Su promiscuidad responde a la toma de control sobre su propio yo: “y me follaba a cualquier cosa, de verdad, a cualquier cosa, a cualquier elemento que se me pusiera a tiro a partir de las seis de la mañana” (Etxebarria, 2020: 36). En palabras suyas, su actitud obsesiva y adictiva hacia el sexo se debía a la carencia del papel de la figura paterna en el proceso de su crecimiento: “Mi promiscuidad incontrolada, sugerían, no era sino una búsqueda de la figura paterna. Las peleas con mi madre, un intento desesperado de definir mi personalidad mediante la oposición” (Etxebarria, 2020: 27). Desde un punto de vista patológico, su inferencia está bien fundada. Según un experimento conducido por un grupo de investigadores de la Universidad Cristiana de

Texas, se obtiene el siguiente resultado: “aquellas mujeres con una relación paterna inestable o inexistente eran más dadas a tener su primera relación sexual a una edad temprana y mostraban comportamiento catalogado como riesgoso”<sup>25</sup>. Este estudio señala que las mujeres cuyos padres no estuvieron presentes en la infancia pueden ser propensas a la promiscuidad. A partir de conceptos relacionados con la teoría del apego, Wael Sarwawt Hikal Carreón, en su artículo *El apego patológico proclive a conductas antisociales* (2020), analiza la ausencia del padre y el impacto psicológico de esta en el niño, resumiendo los trastornos provocados del mal apego de Barroso Brajos:

El mal apego puede desarrollar trastornos de apego [...] Los trastornos que se listan a continuación están relacionados con las conductas anormales [...] por ejemplo [...] promiscuidad, superficialidad en las relaciones, dependencia, temor a la pérdida o por el contrario, falta de apego, temor a perder a la pareja.

Es notorio, hay niños, incluso adolescentes o adultos que, ante cuidadores variados o ausentes, generan y buscan acercamientos íntimos desproporcionados a la correspondencia por la otra parte, en ocasiones suelen ser los sujetos abusados sexualmente, raptados, con parejas afectivas diversas o relaciones más intensas que lo habitual o sin los estímulos propios de involucramiento (Carreón, 2020: 683-684).

Esto explica su extraordinario deseo por el sexo, que, en realidad, es una compensación por el amor paternal del que ha carecido desde que era niña. Y, según Cristina, su promiscuidad se origina a partir de una experiencia incestuosa con su primo Gonzalo.

---

<sup>25</sup> Leer más en: *¿Hijas promiscuas y padres ausentes? Estudio vincula la falta de figura paterna a las conductas sexuales de riesgo*. 15/06/2013.  
Disponibile en: <https://www.sinembargo.mx/15-06-2013/653902>

Cuando Cristina era niña, su padre las abandonó y se fue de casa y, después, su tía y su primo Gonzalo fueron a vivir a su casa. Cristina siempre había sido la favorita de este, pero todo empezó en una noche cuando los demás no estaban en casa y ambos se quedaron solos. En ese tiempo, Cristina tenía nueve años y Gonzalo veinte. Cristina describió con detalles esa escena:

Y una noche, años después, estábamos mirando la tele en el salón, solos. Mamá y la tía habían salido de compras, Ana había quedado con Borja y Rosa estaba encerrada en su cuarto, estudiando. Yo estaba tapada con una vieja manta de viaje a cuadros escoceses y noté que su mano se colaba por debajo de la manta y avanzaba por mis piernas. Sus dedos iniciaron una aventurada incursión por debajo de mis bragas [...] La cosa no quedó ahí. Siguió adelante noche a noche. Pronto aprendí a tocarle a él. [...] Así estuvimos un año. A veces en mitad de la noche, me colaba en su cuarto, donde me encantaba mezclar aquellas dos sensaciones: el miedo a ser descubiertos y el descubrimiento de mi propia capacidad para el placer (Etxebarria, 2020: 223-224).

La ruptura del tabú del incesto es una de las cosas más sorprendentes para los lectores. En esta situación particular, la transgresión tiene un tono especial, pues la trama tiene lugar dentro de la familia, demostrando que esto es más destructivo para las preconcepciones sobre la normalidad sexual.

Cristian relaciona esta anécdota con su promiscuidad: “que las niñas que han sufrido abusos sexuales tienden a ser muy promiscuas en la edad adulta, porque van buscando desesperadamente aquella atención exagerada que se les prestaba de pequeñas. Puede, puede que yo sea una víctima” (Etxebarria, 2020: 226). Sobre la relación entre la promiscuidad y el abuso sexual infantil, *El Mundo* publicó un informe detallado titulado *Los abusos durante la infancia potencian la promiscuidad en la juventud* (2009), en el que nos desvela, a través de los datos recopilados de 465

mujeres<sup>26</sup>, la realidad de que los abusos sexuales en la infancia conducirán en el futuro de las víctimas a que estas tengan un mayor número de parejas sexuales. Bass nos revela lo siguiente sobre el abuso sexual:

Los recuerdos pueden permanecer almacenados en nuestro cuerpo, en forma de sensaciones, sentimientos y reacciones físicas. Aun cuando no sepamos qué fue lo que ocurrió, quedan fragmentos de lo que sufrimos. Puede asaltarnos un inexplicable dolor o excitación, miedo, confusión, o cualquier otro aspecto sensorial del abuso. Es posible volver a experimentar físicamente el terror, y el cuerpo ponerse rígido, o sentir la sensación de ahogo y de no poder respirar (Bass, 1995: 106).

Se puede ver que el impacto del abuso sexual en una persona a una edad temprana suele ser duradero y la acompañará en su vida posterior. Su forma de intentar deshacerse de este recuerdo que se ha almacenado en su mente, en ocasiones, es la promiscuidad. Como niña abandonada por su padre y víctima de abuso sexual de su primo, a partir de nueve años Cristina ya empezó a explorar el potencial sexual contenido en su cuerpo. Más tarde, en el bar *Planeta X*, donde trabajaba como camarera, se embarcó en un viaje en el campo erótico y comenzó a explorar su serie de comportamientos sexuales sin ningún vínculo emocional, en los que el disfrute sexual es el núcleo. A través de este comportamiento de liberación, se abren posibilidades para explorar su propia sexualidad. Esto rápidamente se convierte en una oportunidad para que ella explore el territorio inexplorado de su conciencia y los conocimientos sexuales. Sus relaciones con diferentes hombres nos revelan un viaje para descubrir la subjetividad del individuo. Es decir, ella adquiere la subjetividad positiva a través de la exploración y expresión de sus propios deseos sin ningún pudor. Al mismo tiempo, destruye las normas convencionales.

---

<sup>26</sup> Leer más en *Los abusos durante la infancia potencian la promiscuidad en la juventud. El Mundo* 16/06/2009.  
Disponibile en: <https://www.elmundo.es/elmundosalud/2009/06/02/psiquiatriainfantil/1243938103.html>

Durante este proceso de la exploración del campo erótico para experimentar su sexualidad y formar su propia subjetividad, la pornografía juega un rol importante. De las escenas de la compra de películas pornográficas por Cristina y sus amigas y el impacto que les produce, en adelante, podemos experimentar la subversión del discurso sexual en esta novela. Cristina y sus amigas consumen los productos pornográficos como formato educativo sobre los cuerpos masculinos y las conductas sexuales. Fue su amiga Line quien propuso la idea de alquilar películas pornográficas, “Así podríamos adquirir información de primera mano sobre todo tipo de técnicas y posturas que en aquel momento sólo podíamos imaginar” (Etxebarria, 2020: 130).

Están inmersas en el placer que les brinda la pornografía, y cada vez que llega una nueva película a la tienda, la compran a la primera hora: “cogíamos a toda prisa la primera cinta nueva que llegaba al videoclub” (Etxebarria, 2020: 131). Según Cristina, lo han visto todo:

Jovencitas con pinta de estudiantes de colegio mayor cuyo halo de piadosa inocencia no les impedía realizar los numeritos más osados. Garañones de aspecto sórdido con pinta de estibador portuario, felices poseedores de arietes de treinta centímetros que les catapultaban directamente a la cima del star system postsicalíptico. Decididas colegialas de cuerpo engañosamente preadolescente y garganta abisal que compensaban sus senos más bien escasos con un entusiasmo sin precedentes a la hora de engullir con la mayor voracidad trancas hiper-desarrolladas (Etxebarria, 2020: 131).

La mera descripción de las tramas pornográficas que han visto forma una transgresión y una liberación. Como sostiene Polaino-Lorente, el movimiento de liberación persigue fundamentalmente los siguientes dos objetivos: cambiar el comportamiento sexual y el papel que la sociedad había impuesto anteriormente a las mujeres y elevar el deseo sexual al máximo hedonismo (Polaino-Lorente, 1998). Todo es desde la perspectiva de las feministas que buscan el placer, encuadrado en el “sexo

divertido”, que es un refugio para que las mujeres disfruten del sexo. La pornografía tiene una ventaja frente a la liberación sexual de las mujeres que se deshacen del encierro sexual y comienzan a disfrutar mejor de sus cuerpos, porque la pornografía es un tipo de producto cultural que persigue el deleite de los hombres a través del objeto sexual, que suele reflejarse en el cuerpo femenino. Sin embargo, en estas descripciones, al introducir claramente el placer que obtienen las chicas en estas películas, se rompe el estereotipo de que el porno es exclusivo para los hombres. Los hombres tienen su participación como objeto sexual. En el proceso de ver las películas, Cristina observa y evalúa audazmente el pene masculino, e, incluso, señala los fallos en el proceso del rodaje:

Y en la mayor parte de las cintas era fácil apreciar que la herramienta que ejecutaba la penetración no se correspondía, por color o por tamaño, con la que segundos antes enarbolaba orgullosamente el actor de turno, o que el pene que se había introducido en la vagina embutido en un condón salía de ésta sin él. Se ve que con las prisas ni se habían tomado el trabajo de buscar un inserto que no cantase... (Etxebarria, 2020: 132).

Desde esta perspectiva, se produce un cambio en el rol de sujeto y objeto: la mujer asume el rol de observadora, mientras que el hombre se convierte en objeto de las fantasías sexuales femeninas. La pornografía se usa para consumo personal y se convierte en parte de su vida. Al usar películas pornográficas como modelo, las fantasías sexuales que rompen tabúes de Cristina se pueden explorar en forma de películas:

A veces pienso que eso fue lo que hizo que me enamorase de esa manera de Iain: que materializó todas mis fantasías de adolescente, las que el cine porno me había hecho albergar. Porque él tenía una polla enorme, y duraba tanto como los garañones del porno, y hacía tantos numeritos como ellos (Etxebarria, 2020: 133).

En efecto, su autoeducación sobre el sexo, basada en los productos pornográficos y su propia experiencia, ha moldeado sus deseos carnales. Al mismo tiempo, algunas expresiones sexuales exageradas y algunos factores de violencia sexual han ido formando parte del conocimiento de Cristina sobre el sexo e influyen en su comportamiento en el futuro, como la obsesión con el tamaño de los órganos genitales masculinos: “las trancas de veinticinco centímetros”; “Y se me fijó una obsesión por las pollas grandes” (Etxebarria, 2020: 133), y los elementos de la violencia en el sexo, por ejemplo, los deseos sádicos de las películas pornográficas también han dejado una influencia en su actitud hacia el sexo. El sadomasoquismo aparece en la experiencia sexual de Cristina como un elemento constante. Cristina usa todo el capítulo *K de Kool* para describir una experiencia SM entre ella e Iain. Conoció a Iain en una fiesta y, luego, se fue a casa con él. En la cama, este la colocó boca abajo, le puso las dos manos detrás de la espalda y, a continuación, las sostuvo con una mano. Escuchó un tintineo de metal, que era un par de esposas. Iain la esposó y le vendó los ojos. Después, comenzó su “parafernalia sado light”. En el proceso, Cristina quedó a su merced. A pesar de que mencionó el dolor muchas veces: “y el roce del acero me hacía daño en las muñecas” (Etxebarria, 2020: 108), “Y de pronto algo duro, muy duro, tan duro que dolía, se me metió entre las piernas, y entraba y salía como un pistón hidráulico” (Etxebarria, 2020: 108), “porque me dolía enormemente entre las piernas” (Etxebarria, 2020: 109), sintió un gran placer: “por favor, que se tome su tiempo, que tarde horas” (Etxebarria, 2020: 109). Obtuvo tanto placer en este sexo que, al final, tuvo un pensamiento: “un pensamiento cruzó por mi cabeza como un relámpago: este va a ser el padre de mis hijos” (Etxebarria, 2020: 110).

Como hemos analizado, antes de conocer a Iain, Cristina siempre había sido la que dominaba en la relación y siempre se había mostrado con una imagen rebelde, independiente y libre, sin embargo, en su relación con Iain, ella se convirtió en la dominada y controlada y desarrolló un fuerte sentido de dependencia de él. Su deseo, ya sea emocional o sexual, se manifiesta en el deseo hacia su amante Iain. Su instinto erótico constituye un breve escape del papel pasivo en su relación con Iain. Se puede

percibir que Cristina alterna roles entre el sujeto y el objeto, que se reflejan principalmente en sus innumerables relaciones conflictivas, las cuales están llenas de violencia física y psicológica.

Parte de la contradicción en esta novela se puede entender a partir de la ambigüedad de Cristina, porque ella busca constantemente obtener un placer sexual que no se corresponde con las expectativas tradicionales, pero dicho placer depende de su pareja, Iain. Cristina es muy dependiente de Iain, que es un hombre bastante controlador y trata de bloquear el contacto de esta con todos los hombres:

Y comprendí a qué venían los numeritos de Iain, las miradas torvas que me dirigía cada vez que uno de los camareros me cogía de la mano o que uno de los clientes fijaba su mirada en mi escote, las broncas que montaba cuando me paraba a saludar a algún amigo en la calle y le sonreía más de lo que él consideraba necesario (Etxebarria, 2020: 139).

Cuando bebía, le gritaba a Cristina. Muchas veces, por la calle, delante de todos. Acabaron, precisamente, por eso, por las escenas de celos de Iain. Cuando llegó el día en que Cristina no podía soportar más, decidió dejarlo, por más que lo amara y necesitara. De este modo, consiguió salir del marco donde estaba y escapó de la sofocante sensación de una relación de total dependencia.

En esta relación, existe una clara intención en Cristina de efectuar una travesía hacia adentro, explorando su propia subjetividad a través de la conexión con su cuerpo, a pesar de que al principio a lo mejor era de manera inconsciente. A través de una serie de eventos que experimentó y el aumento de conciencia que ganó, el surgimiento del poder femenino le permitió retirarse del orden patriarcal impuesto. Por lo tanto, declara con valentía: “yo no era suya, que no era de nadie, y que hacía con mi cuerpo lo que me daba la gana” (Etxebarria, 2020: 152). Ella cree que es la dueña de su cuerpo, por lo que su propio cuerpo debe ser controlado por ella misma y por nadie más. Tiene un sentido muy claro de auto soberanía y, por lo tanto, no puede permitir que otros le griten o traten de esta forma. Dejó a su novio Iain para



abandonar la pasividad y para convertirse en una persona “fuerte”, recuperándose, así, y resistiéndose a seguir siendo un “cuerpo dócil”, que, para Foucault, es producto de la regulación de los cuerpos en la sociedad occidental<sup>27</sup>. Ahora Cristina ha decidido convertirse en un sujeto activo, para volver a ser la chica dominadora que siempre fue en la relación entre los sexos antes de conocer a Iain. Irónicamente, su subjetividad no se adquiere a través de su relación afectiva con Iain, sino a través de hombres desconocidos que no tienen ningún sentimiento entre ellos. En cierta medida, estos hombres la hacen reconectar con la voluntad que no existía cuando estaba con su novio, porque, frente a los desconocidos, ella es capaz de expresar sus deseos sin escrúpulos y mantener una relación más igualitaria.

Gracias a sus comportamientos sexuales y al uso de su cuerpo para la exploración de lo desconocido, poco a poco, aprende a exigir lo que quiere sin dejarse manipular o convertirse en cómplice de los hombres.

Paradójicamente, aunque es ella quien dejó esta relación, está pensando en él y en el sexo entre ellos todo el tiempo, sobre todo en su experiencia de sexo sadomasoquista, pues disfrutaba de esta relación al máximo cuando estaban juntos:

Sientes que hay un millón de laberintos dentro de tu cuerpo, pasadizos secretos que conectan todos sus agujeros con tu cerebro. Millones de circuitos que transmiten descargas eléctricas de tres mil voltios. Dinamita pura. Pequeñas explosiones dentro de tu cuerpo. Eres un terrorista tecnológico. Mi *bomber* del sexo. Eres mi ejército de liberación. Dispara tu fusil (Etxebarria, 2020: 152).

Su sexo olía a almizcle, dulce, mareante. Sabía agridulce, a vainilla y pimentón (Etxebarria, 2020: 153).

---

<sup>27</sup> La vigilancia y el castigo se han convertido en una forma en que las diferentes sociedades intentan ejercer control y poder para adaptar a las personas a las reglas y valores del gobernante. Por esta razón, se han creado instituciones para aplicar la normativa y sancionar las infracciones. Foucault desarrolló un trabajo para comprender los canales y formas típicos de control social en la sociedad moderna.

Y el nombre de Iain recorre toda la novela, Cristina lo extraña todo el tiempo, porque esta experiencia se convierte en una manera de escapar de la realidad de los problemas personales. En realidad, su comportamiento coincide con uno de los síntomas del sexo compulsivo que es usar comportamientos sexuales compulsivos para escapar de otros problemas, como la soledad, la angustia, la depresión o la presión<sup>28</sup>. La actitud ambivalente de Cristina en esta relación emocional encaja en cierta medida con la teoría de la fluidez corporal de Gloria Prado. Según su definición, en la literatura moderna, el cuerpo se está convirtiendo cada vez más en un elemento básico concebido de muchas formas diferentes: como entorno donde el personaje sufre, lucha, disfruta y se enferma o cuerpo lesionado, acariciado, amado, disgustado; como organismo corporal, genética, como cuerpo o personaje que conversa, actúa y sueña (Garduño and Frías, 2020).

Y, así, Cristina obtiene su poder del sexo al colocarse constantemente en la encrucijada de la inestabilidad de identidad corporal y el placer sexual. Cristina juega en la novela varios roles que fortalecen su identidad ofensiva y troceada. Así pues, observamos múltiples imágenes de ella (algunas son contradictorias): la niña adorable, la mujer promiscua, la hermana indiferente, la hija rebelde, etc. Siguiendo estas normas, Wadda Ríos-Font confirma que las distintas identidades en la novela son manifestaciones conscientes o inconscientes de distintos roles sexuales: en la novela no hay una identidad fija, y, en consecuencia, todas las identidades -sujeto y objeto, masculino y femenino, heterosexual y homosexual, delincuente y víctima- pueden ponerse y quitarse (Ríos-Font, 2004). Cristina explota y disfruta de todas las posibilidades de actuación de género y deseo.

Descubriremos que la pluralidad de las identidades y el cambio de los papeles de género es permanente en su novela. Esta flexibilidad y la ambigüedad hacen que sea más fácil en esta novela situarse en el ambiente posmoderno, donde nada es estable ni invariable. De este modo, aparecen continuamente en la novela una serie de

---

<sup>28</sup> Leer más en *Conducta sexual compulsiva* 07/02/2020 Disponible en: <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/compulsive-sexual-behavior/symptoms-causes/syc-20360434>

contradicciones que definen las conductas de Cristina. Una de ellas consiste en la vulneración de la monogamia tradicional y la heterosexualidad que propone el catolicismo. Es difícil imaginar cómo una niña que creció bajo la influencia de un ambiente católico podría participar en juegos sexuales<sup>29</sup>. Sin embargo, ella lo hace, no se rige por las enseñanzas católicas en absoluto, actúa rompiendo las normas esperadas de una mujer religiosa. En esta novela se enfatiza modalidades de sexualidad, que actúan como una afirmación de que los individuos obtienen placer fuera de las reglas generales restringidas, sosteniendo comportamientos sexuales nada tradicionales que desafían las costumbres.

Cristina rompe con los códigos morales imperantes y con las doctrinas católicas que restringen a las mujeres para exigir su libertad sexual. Recuerda que cuando estaban en el colegio de monjas, les decían que las mujeres tenían que guardar su virginidad:

Tú estabas tan contenta jugando a las muñecas cuando de repente las monjas te descubrían el Gran Secreto de la Existencia. Resulta que, por el mero hecho de haber nacido niña, el Señor había colocado un tesoro dentro de tu cuerpo que todos los varones de la Tierra intentarían arrebatarle a toda costa, pero tu misión era mantener ese tesoro inviolado y hacer de tu cuerpo un santuario inexpugnable, a mayor gloria del Señor (Él) (Etxebarria, 2020: 24).

De hecho, no prestó atención en absoluto a las enseñanzas de las monjas de guardar el “tesoro” de su cuerpo, teniendo en cuenta que empezó sus inicios sexuales cuando solo tenía nueve años. Además de ignorar las palabras de las monjas: “los hombres son como una especie de maníacos sexuales que solo deseaban una cosa, y que una vez que la consiguieran nos abandonarían” (Etxebarria, 2020: 130), sintió pena por ellas: “Nos advertían, eso sí, de que teníamos que llegar vírgenes al

---

<sup>29</sup> Cristina y sus hermanas fueron educadas en una escuela religiosa: “como tantas niñas educadas en un colegio de monjas” (Etxebarria, 2020: 129).

matrimonio (las pobres monjas, qué ingenuas...)” (Etxebarria, 2020: 130). Sean las monjas u otras personas, lo que sí sabemos es que nada le impide perseguir el placer físico.

En general, las mujeres que crecen en un entorno religioso no suelen estar asociadas con transgresiones sexuales. Debido a que la religión tiene la función de coordinación y moralidad, puede fortalecer la estabilidad de la sociedad y la cultura, por lo que se enfatizan algunas costumbres convencionales, las cuales se adaptan a los comportamientos sexuales generalmente aceptados. No obstante, los juegos sexuales que aparecen en esta novela violan por completo las doctrinas y las normas sociales. Un día, por ejemplo, después de salir de una discoteca, Cristina, su amigo Santiago y su amiga Line montaron un trío. En este juego sexual, impulsados por el instinto, los tres actuaron como tres bestias:

Y cuando llegamos a mi casa fuimos directamente a la cama [...] Yo te lamía el glande y tú le besabas en la boca [...] Yo te había besado, tú me habías besado. Tú la habías besado. Vosotros os habíais besado. Nosotros nos habíamos besado, y nosotras nos habíamos besado (Etxebarria, 2020: 209).

Como analizamos, si hay un tema de la vida que es fundamental para Cristina, debe ser el sexo, como ella misma dice: “La cara que miro en el espejo es la de una chica que tampoco consigue bastante amor ni bastante sexo” (Etxebarria, 2020: 140).

En consecuencia, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) es una obra que critica la supresión de conductas sexuales alternativas a las pautas basadas en el principio del discurso dualista que siempre ha regulado la conducta sexual como lícito: por ejemplo, la heterosexualidad, la monogamia, el sexo dirigido a procrear. Al mostrar la contradicción y el pluralismo del deseo sexual y el placer físico, la novela de Etxebarria ataca la división binaria entre actos sexuales admitidos y criticados. En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), el amor es reemplazado por el sexo, la protagonista está obsesionada con comportamientos prohibidos que violan las reglas

impuestas. Cristina confiesa que el sexo no equivale al amor: “El sexo no significa nada” (Etxebarria, 2020: 209), pero es de lo que no puede prescindir, usa sus conductas sexuales heterodoxas como pautas para llenar su falta de amor. Y, generalmente, estos actos son regulados o controlados por la religión, el poder del Estado o la opinión pública. Aquellos placeres que, normalmente, se ven malvados en la historia se consideran comportamientos muy dañinos para la sociedad.

Foucault también investiga, en su *History of Sexuality* (1976), el tema de las perversiones. Como todos sabemos, las conductas sexuales en la sociedad occidental se construyen con respecto a un marco de control donde la perversión implantada es una herramienta y un efecto social. Señala Foucault que el sexo regulado se convierte en algo muy crucial para el poder jurídico de la temprana Europa moderna: ha adoptado medidas defensivas para mantener la vida y la armonía social frente a la amenaza de muerte y de violencia, imponiendo restricciones y prohibiciones. Y cuando se redujo la amenaza de muerte, según él, a fines del siglo XVIII, estas leyes se transformaron en ejemplos de poder, asegurando así el desarrollo del sistema regulatorio. Para Foucault, esta “reproducción disciplinaria” es la razón para justificar la heterosexualidad como comportamiento sexual natural. De la misma manera, Gayle Rubin apunta en *Thinking Sex* (1984) que el comportamiento sexual es siempre un comportamiento político y está organizado en un sistema de poder que recompensa ciertas actividades mientras reprime otras (Rubin, 1984). Señala también cómo la sociedad occidental considera el sexo como algo negativo. Apunta que la sexualidad en las sociedades occidentales se ha estructurado dentro de un marco social extremadamente punitivo y han sido sometidas a controles formales e informales muy reales (Rubin, 2002: 195). Precisamente porque existen tantas restricciones al sexo en la sociedad, Etxebarria espera desafiar este orden a través de la protagonista que ha creado. Ella supera conscientemente las normas de conductas sexuales socialmente reconocidas a través de esta novela, brindándonos, de este modo, una obra inquietante que reta el orden establecido y expone claramente varios matices que explora el pluralismo de sexualidad alternativa, subraya el cuerpo como un medio subversivo

importante, niega cualquier regulación, y se niega a abandonar esta adicción tan fascinante para ella.

Mediante la sexualidad de su propio cuerpo, Cristina plantea una clara amenaza a la estabilidad de la sociedad convencionalmente centrada en el legalismo y trata de escapar del control del sistema patriarcal negándose claramente sus normas de conducta: “La libertad de expresión sexual ha sido escindida de la mujer al ser puesta en un altar su virginidad y ella encarcelada en el patrón monógamo, mientras que al hombre no” (Gómez, 2012: 73). Entonces, utiliza su cuerpo como material para el placer físico mientras desprecia deseos de monogamia: “En lo que va de año me lo he hecho con once tíos diferentes” (Etxebarria, 2020: 94). Cristina destaca que su sexualidad es un modo de liberarse en la frontera de la disciplina y la moral. El deseo de libertad permite a la protagonista vivir en completa libertad sexual y hacer lo que quiera con su cuerpo. Utiliza su propio cuerpo y su sexualidad como herramienta para resistir este sistema, deconstruir indirectamente el orden social de doble norma, potenciar los deseos de las mujeres, explorar y descubrir su subjetividad autónoma. Por medio de una reevaluación de su cuerpo y de su sexualidad, busca activamente la verdadera fuente del deseo sexual a su manera. En resumen, el cuerpo sexual de Cristina puede convertirse en un arma para subvertir las pautas éticas y las expectativas sexuales de las mujeres con estándares convencionales. El papel de mujer pasiva y el objeto del deseo del hombre han sido erradicados de su imaginario. Nuestra protagonista ha roto el papel que le asigna la sociedad patriarcal.

### **3.4 Cuerpo anti-cosificado en *Un milagro en equilibrio* (2004)**

Como sostiene Ana Dolores Verdú Delgado: “La cosificación del cuerpo femenino constituye una forma de pervivencia y renovación del sexismo en el contexto de las sociedades democráticas modernas, con múltiples consecuencias en la vida cotidiana de las mujeres” (Verdú Delgado, 2018: 167).

Aunque a finales de la década de 1990 y principios del siglo XXI las mujeres occidentales habían obtenido una libertad sin precedentes en comparación con décadas atrás, las nuevas normas culturales todavía las impulsan a invertir tiempo y dinero para mantener una apariencia joven y sexy, que parece ir más allá de sus propias necesidades. Las mujeres deben mantener siempre una figura perfecta para atender a las miradas masculinas, y si no cumplen con los estándares, serán criticadas por varias voces fuertemente. En la novela *Un milagro en equilibrio* (2004), nuestra heroína, Eva, es una chica tan gordita que no cumple con los estándares estéticos masculinos, por lo que ha sido discriminada desde que era niña.

Al comienzo de la novela, Eva se presenta a sí misma como una mujer “desastre, histérica, inmadura y gorda” a través de la boca de sus hermanas:

Asun, que no paraba de decir que su hermana pequeña (yo, la desastre e histérica) nunca se casaría porque en el fondo no era más que una inmadura incapaz de sentar la cabeza: «Eva, te diré, no es capaz de decidirse por uno o por ninguno, y así se está ganando la fama, ya sabes...» Y por supuesto una gorda, o eso se entendía por las miradas desdeñosas que me dirigía mi hermana Laureta cada vez que me veía comiéndome una chocolatina: «Y luego te quejarás de que no te caben los vaqueros.» (Etxebarria, 2010: 16)

La corporalidad manifestada a través de estos adjetivos despectivos revela una mujer patética y con sobrepeso (según el canon de belleza actual) sin tener en cuenta su personalidad ni carácter. Como Eva misma afirma: “Y es que cada cual, enfrentado a otra persona, colma la apariencia física de quien está viendo con todas las ideas que sobre él o ella albergara y, en el aspecto total que del otro imaginamos, esos prejuicios acaban ocupando la mayor parte” (Etxebarria, 2010: 17). El concepto de “perdedora” en su apariencia proviene del hecho de que sus características de apariencia física no cumplen con las expectativas de la sociedad de las mujeres: no tiene los ojos azules de las modelos en la televisión ni una figura alta y esbelta, ni unos pechos de tamaño perfecto; por el contrario, ella es bajita, gordita y “pechugona” (Etxebarria, 2010: 50),

por lo que solo se atreve a nadar cuando casi no hay nadie en la playa, y trata de taparlos con camiseta grande:

Por ejemplo, mi pecho, el mismo que ha sido la mayor fuente de complejos desde la adolescencia, el que me he pasado media vida intentando ocultar con remedios tan ineficaces como sujetadores reductores y chaquetas largas incluso en verano, el culpable de que en mi pubertad me pasara las horas muertas en la playa de Santa Pola con una camiseta XL y sólo me atreviera a bañarme a primera hora de la mañana, cuando no había allí más que cuatro viejecitas (Etxebarria, 2010: 278).

Además, cuando tenía 18 años, quería reducir su pecho mediante cirugía debido a su baja autoestima. Afortunadamente, disipó esta idea porque tenía miedo a las cicatrices y quería amamantar a su futuro hijo de forma natural. Ella estaba muy insegura con su figura, y antes nunca había escuchado a otros elogiarla, por lo que cuando uno de sus novios expresa su gusto por su cuerpo, ella se sorprende mucho, lo cual hace que se sienta más apegada a él:

Y lo primero que me sorprendió del FMN es que parecía que mi cuerpo le encantaba, que le encantaba de veras, incluso si le sobaban siete kilos o quizá precisamente por eso. Me envaneció que alguien se fijara tan atentamente en mi existencia como ser físicamente amable (Etxebarria, 2010: 278).

Dado que puede obtener la afirmación de su cuerpo del FMN que no puede obtener de los demás, se puede decir que es obediente a él, y pronto su relación se convierte en una dependencia de él, aunque la utilizara. Le compró ropa de marcas de lujo y le pidió que se vistiera a su gusto para acompañarle a asistir a ocasiones importantes, aunque fuera en contra de su voluntad, se sintiera como una “puta cara”, no se reconociera en la imagen que tenía frente a ella, y “no tenía relación alguna con



la realidad, conmigo, con mi cuerpo” (Etxebarria, 2010: 282), lo hizo de acuerdo con sus peticiones.

¿Por qué está particularmente preocupada por su figura? ¿Por qué está tan insegura de su figura y de sí misma y obedece sin principios las demandas de su pareja masculina? Parte de la culpa es de su familia. La familia desempeña un papel importante en la forma en que nos vemos a nosotros mismos, que es la base de nuestro futuro. Ya sea que los miembros de la familia usen formas positivas para animarnos o usen palabras negativas para atacarnos, tendrá diferentes resultados en la confianza en uno mismo, la autoestima, la imagen de uno mismo y otros asuntos, y nos acompañará a lo largo de toda la vida. Como ha sufrido golpes verbales por parte de sus hermanas desde que era niña, nunca ha tenido confianza en su cuerpo: “cómo me he sentido durante prácticamente toda mi vida: fea, gorda, confusa, asustada, nerviosa, sola, fracasada, llorosa, irritable, cansada, avergonzada...” (Etxebarria, 2010: 71). Según Raich, los resultados de una investigación sobre las burlas de apariencia física muestran que las personas que han sufrido tales burlas están más preocupadas por su imagen corporal (Raich, 2000).

En el caso de Eva, su familia no le aporta ninguna influencia positiva. Al inicio de la novela, vemos la burla de su figura por parte de sus hermanos. Mientras tanto, sus dos hermanas también son las perpetradoras y víctimas de esta violencia verbal, no solo se ríen de ella, sino que también ellas mismas son objeto de burla. Esto ha tenido un profundo impacto en las dos:

Laureta no ha vuelto a comer un bollo de chocolate desde los quince años, cuando mi hermano Vicente la llamó culigorda en medio de una encendida discusión a cuenta de un jersey que no sé quién de los dos le había quitado al otro (Etxebarria, 2010: 104).

Lo veo en mis hermanas: una y otra lucen mejor o peor tipo según quién se cuide más o menos o quién haga más o menos ejercicio (Laureta prácticamente vive en el gimnasio y Asun asiste tres veces por semana),

pero, desde luego, ninguna de las dos tiene el tipo que tenía antes de parir...(Etxebarria, 2010: 104).

Prácticamente ella vive en un ambiente donde sus hermanas se ríen de ella, su hermano la regaña, el papel de padre está casi ausente y no hay cercanía ni cariño entre su madre y ella. Y cuando estaba en el colegio, ella también era una persona no bienvenida debido a su apariencia. Junto con otras dos amigas suyas, Sonia y Tania, formaron un grupo de “raras” con “similares cortes de pelo palmera”, vestían “las mismas túnicas negras hasta los tobillos”, llevaban “idénticas muñequeras de pinchos” imitando a Robert Smith y a Siouxsie (Etxebarria, 2010: 15).

Siendo una chica “rara” y marginada, Eva no ha tenido confianza en sí misma desde que era niña y su vida es muy deprimida, por lo que se preocupaba mucho por su figura cuando era joven. Antes de dar a luz, le preguntó más de una vez a su extremadamente delgada amiga actriz, Sonia: “acribillé a Sonia a preguntas sobre cuándo iba a recuperar mi antigua figura, como si ella fuera una experta en fitness, endocrinología o dietética [...] «Nunca», me dijo Sonia, «nunca se recupera»...” (Etxebarria, 2010: 104). Poco después, le hizo otra vez la misma pregunta: “Sonia, ¿después de haber parido, cuánto se tarda en recuperar el cuerpo que una tenía?”. Su amiga le respondió con impaciencia: “Ya te lo dije, pesada: nunca” (Etxebarria, 2010: 133). Se puede observar que cuando la protagonista-narradora Eva estaba en la etapa temprana del embarazo, estaba muy preocupada por el hecho de que pudiera ganar peso. Su ansiedad corporal está relacionada con su familia y el entorno en el que creció. En su tesis doctoral, Gabriel Gastélum resume que “el medio sociocultural en el que se desenvuelve el individuo es un factor esencial para la percepción y grado de aprobación de su imagen corporal” (Gastélum, 2011: 28). Fascini menciona que los factores externos que afectan la imagen corporal están compuestos por los ideales del individuo y sus familiares (Facchini, 2006). Saldaña también indica que la insatisfacción con el cuerpo, las fuertes ganas de perder peso y la influencia de los miembros de la familia dificultan la evaluación correcta de sus dimensiones corporales, lo que representa una seria amenaza para el desarrollo físico y mental de

los jóvenes (Saldaña, 2019: 96). El hermano de las chicas, Vicente, que se burla sin piedad de sus hermanas, sobre todo de Eva, en realidad representa la violencia verbal de los hombres contra las mujeres. De esta forma, ampliamos la causa de la ansiedad corporal de Eva desde el ámbito familiar al social.

El comportamiento de burla de su hermano muestra que en el sistema patriarcal, los hombres pueden hacer comentarios irrazonables y despreciar el cuerpo femenino de manera arbitraria, porque, allí, el cuerpo femenino es considerado como objeto de disfrute de los hombres, ligándose a los deseos carnales. Milagros Noemí Gómez sostiene en su tesis que el erotismo pertenece a las mujeres pero solo para complacer a los demás. Sus cuerpos y su disponibilidad se ajustan a los deseos masculinos (Gómez, 2012: 74). Según Fernando J. García Selgas, existe la conexión cognitiva más directa entre el cuerpo y el entorno social (Selgas, 1994). El cuerpo se ve afectado por factores históricos y sociales, que tienen un impacto positivo o negativo en el individuo, incluyendo su conocimiento, personalidad y otros factores. La imagen corporal está estrechamente relacionada con la percepción, la actitud, la emoción de una persona y otros factores sociales. Aunque la imagen corporal es personal, se ve afectada en gran medida por el entorno social en el que vivimos.

Debido a la relación altamente dependiente entre la autoestima y el atractivo físico. Los ideales estéticos planteados por nuestra cultura y difundidos a través de los medios de comunicación son interiorizados por la mayoría de las mujeres. El lema “la belleza es igual a la delgadez” hace que muchas mujeres persigan una figura esbelta, por lo que ni siquiera se atreven a correr el riesgo de la distorsión corporal causada por el embarazo. Cuanto más piensan las mujeres que la gordura significa fealdad y la delgadez significa belleza, éxito y autoestima, más se preocupan por cualquier signo de gordura y pérdida de peso. La manipulación de las imágenes de las mujeres por parte de los medios de comunicación ha llevado a las mujeres a adaptarse voluntariamente a las normas patriarcales.

Para convertirse en mujeres delgadas promovidas por los medios, que casi es inalcanzable para la mayoría, las mujeres de la sociedad actual están cada vez menos satisfechas con sus cuerpos. La autora cita a Naomi Wolf: “Actualmente, un conjunto

considerable de mujeres posee más medios económicos que nunca, más oportunidades y más derechos legales, pero en lo que hace referencia al nivel de satisfacción con nuestro propio cuerpo, quizá nos sintamos peor que nuestras todavía no liberadas abuelas” (Etxebarria, 2005: 238). A continuación, explica que, para nuestras abuelas, el matrimonio o el parto significan el fin del atractivo físico, pero la sociedad actual exige que las mujeres siempre sean atractivas y disponibles. Resume así: “En definitiva, vivimos la cultura del aspecto físico como nunca antes en la historia se ha vivido, con las consecuencias que ello produce en nuestra vida” (Etxebarria, 2005: 238-239).

Los medios masivos exageran la diferencia entre el tamaño real y el tamaño ideal, lo cual provoca en las mujeres la insatisfacción con su cuerpo. Lucía Etxebarria ha revelado unos datos espantosos en su libro de autoayuda *Nosotras que no somos como las demás* (1999): la insatisfacción con la imagen corporal afecta al 85% de la población femenina joven: “El clamor sociocultural de la delgadez ha penetrado como un ariete irresistible en las filas de la población femenina adolescente y joven de los países occidentales, en los que, a día de hoy, mueren más mujeres por trastornos asociados a problemas alimentarios que por sida” (Etxebarria, 2005: 238).

Los requisitos de la sociedad actual para las mujeres son cada vez más estrictos. Además de tener un cuerpo perfecto, en opiniones de la autora, según los estándares de los medios, la no delgadez incluso se ha elevado al nivel de la obscenidad:

Si antes lo obsceno era la desnudez, ahora es la no delgadez [...] Y actualmente podemos ver en el cine, en la tele, en las vallas publicitarias muchos cuerpos desnudos, siempre y cuando no acumulen más grasa de la que la sociedad ha etiquetado como decente (Etxebarria, 2005: 247).

También debe haber un matrimonio ideal, una madre cualificada y una posición destacada en el campo profesional. La autora cree que es diferente a los hombres que culpan los fracasos a causas externas y se atribuyen el éxito a sí mismos; sin embargo, las mujeres lo hacen al revés, por eso “quieren que sus cuerpos sean como los

modelos irreales de los anuncios y se culpabilizan si no lo consiguen” (Etxebarria, 2005: 238).

Cuando las mujeres ven que sus cuerpos son diferentes de los ideales imaginados por la sociedad a la que pertenecen, se ponen nerviosas, de modo que algunas tienen miedo de dar a luz porque les preocupa la deformación del cuerpo durante el embarazo. Tal es el caso de una lectora suya, Nuria, de cuya carta hablaremos más adelante. Mientras otras se someten a una cirugía para restaurar rápidamente el cuerpo, como Eva escribe en su diario: “la mayoría de los modelos de mujer que se nos ofrecen desde los medios de comunicación se han hecho reconstrucciones de todo tipo (pre y posparto)” (Etxebarria, 2010: 108). Incluso algunas mujeres, “para evitar que se produzca el temido ensanchamiento del hueso de la cadera” y “asegurar que la futura madre no rebasará jamás su talla 38”, optan por “inducir una cesárea al iniciar el octavo mes de gestación” (Etxebarria, 2010: 109). Luego añadió que en Brasil, “el sesenta por ciento de las cirugías que se realizan son estéticas, la mayoría de las mujeres no amamantan a sus hijos” por “el temor a la flacidez mamaria” (Etxebarria, 2010: 109). Estas mujeres que intentan moldear sus cuerpos en imágenes ideales han ido demasiado lejos.

Esta serie de acciones casi locas sí que existían y siguen existiendo y parece que se están popularizando cada vez más: “La obsesión por mantener a toda costa un cuerpo prepúber [...] se ha convertido en una pandemia” (Etxebarria, 2010: 109). Esta preocupación por parte de las mujeres sobre la deformación de sus cuerpos y sus comportamientos en sus cuerpos como si fueran un experimento nazi reflejan una inconformidad corporal, especialmente causada por la forma inasequible del cuerpo, el ideal que persiguen, expuesto por los medios de comunicación. Este fenómeno puede, incluso, provocar una estética corporal distorsionada.

Silvia Tubert señala que, aunque estos excesos son considerados patológicos, el enfoque en la forma corporal de la mujer no solo se ajusta con las normas sociales, sino que también es efectivo. Indica en su artículo que, tomando el concepto de Foucault, Bordo observa que la sociedad utiliza la preocupación de la mujer por su figura como una estrategia potente de normalización que intenta buscar cuerpos

sumisos, capaces de autocontrol y dispuestos a cambiarse a sí mismos sirviendo las normas sociales y la relación impuesta de dominación y subordinación. Al hablar de autodisciplina, Foucault afirma que, para la imposición de reglas, el poder no necesita aplicar la violencia física, todos pueden controlarse, siempre y cuando una mirada vigilante sea suficiente. Debido a su subordinación social, las mujeres son más vulnerables a este tipo de control que los hombres. El control del cuerpo reproduce la preparación del cuerpo femenino para la mansedumbre y la obediencia. Sin embargo, las mujeres ven estas prácticas como una fuente de poder y control porque las ven como un medio para lograr la belleza, la aceptación social y sexual y la aprobación de los demás (Tubert, 2010: 166).

Bajo la presión de cumplir con todas las expectativas que la sociedad da a la mujer y lograr la perfección, algunas mujeres sienten que su vida está fuera de control, y, en ocasiones, incluso, piensan que el peso es la única cosa que pueden controlar y hasta fantasean en que si tienen un cuerpo perfecto, los amantes y la carrera profesional aparecerán sin mover un dedo, porque los medios les han hecho creer en eso. La autora da un ejemplo propio: cuando fue abandonada por su novio cuando era joven, consideró que, si pudiera perder cinco kilos, su novio podría cambiar de opinión, pero, en realidad, aunque lo logró, su novio no volvió a enamorarse de ella. El mito de la belleza, hoy en día, convence a las mujeres de que, cuanto más se ajuste su cuerpo a un peso “estándar”, más deseable y felices serán y tendrán más éxitos y mejores relaciones interpersonales. Pero, más tarde, se le ocurrió: si todo esto fuera la verdad, entonces ¿cómo explicaría el suicidio o la tendencia de suicidio de algunas famosas que se suponen que vivían mejor?: “¿por qué se suicidó Marilyn?, ¿por qué Kate Moss está ingresada en una clínica psiquiátrica?, ¿por qué intentó matarse Naomi Cambell?” (Etxebarria, 2005: 241). Esta paradoja demuestra que las mujeres que se adaptan más al canon de belleza no resultan las más felices. Poco a poco, su autoconciencia comenzó a despertar, sus pensamientos comenzaron a cambiar, sacó una conclusión: la formulación de esta estandarización es el resultado de la acción conjunta de mercantilismo y capital: “Una sublimación que invita al consumo, uso y derecho, un ready made industrial, un aura de lo efímero de cuya permanencia

temporal se sospecha” (Etxebarria, 2005: 248). Y ella se dedica a romper esta estandarización, esperando que las mujeres puedan aceptar sus cuerpos:

Hazte a la idea: seas hombre o mujer, tu cuerpo es como es. Y no es el de Angeline Jolie ni Brad Pitt. Ni lo será. Lo siento mucho, la vida es así, no la he inventado yo. No asumirlo sólo te llevará a hundirte en el más profundo pozo de la infraestima e intentar cambiarlo te hará gastar tiempo y dinero en una búsqueda tan inútil como la del Santo Grial, puesto que al final el tiempo siempre gana la partida [...] Así que, si quieres ser feliz, no caigas en la trampa: haz ejercicio porque es sano pero no te pases tres horas diarias en el gimnasio y procura comer de todo y variado. No aspire a un cuerpo que no es el tuyo, no te mates de hambre ni de cansancio y no te tortures pensando en lo que te sobra o lo que te falta. Tu cuerpo eres tú y se supone que quieres aprender a quererte (Etxebarria, 2005: 249).

De estar en una posición subsidiaria, estar controlada por la estrategia de objetivar a la mujer, a deshacerse de esta idea, nuestra autora ha pasado por un proceso de transformación. Quizás inspirada por su propia experiencia, su protagonista Eva también ha experimentado tal proceso de transformación mental. En su diario, Eva ha apuntado este proceso de cambio. Como mujer inmersa en una cultura patriarcal, se ve afectada subconscientemente por los valores sociales universales. Como Eva tiene un pecho enorme, esta parte de su cuerpo se ha convertido en un objeto codiciado por los hombres. Cuando era alumna en el colegio, un día, un compañero de clase le dijo a su amiga Sonia: “el problema de tu amiga Eva es que piensa que todos estamos babeando por sus tetas”. Al saberlo, respondió Eva: “es porque él de verdad babeaba por mis tetas” (Etxebarria, 2010: 50). Eva describe lo obsesionado que está uno de sus novios con sus pechos: “ese mismo pecho le tenía fascinado hasta unos extremos que resultaban francamente incómodos, pues se pasaba el día magreándolo, incluso en público...” (Etxebarria, 2010: 278). Debido a su pecho enorme, Eva tiene la sensación de que: “me temo que por años de asumir que toda la

atención masculina que recibía estaba más concentrada en mis tetas que en mi ingenio o mi encanto” (Etxebarria, 2010: 109). El cuerpo de una mujer es considerado un portador de deseo por los hombres y ella no tiene ninguna autonomía. Eva sufría porque no podía encontrar el sentido de su vida en una sociedad que materializaba a las mujeres.

En la parte anterior, Eva es retratada como una mujer “fea” (evaluación dada por ella misma), gordita, sin autoestima. Es una persona rechazada por la familia y la sociedad. Al mismo tiempo, casi se abandonó, consumía alcohol para adormecerse, así que desarrolló un mal hábito de beber y estuvo a punto de sufrir un accidente. Según un estudio sobre la relación entre el alcohol y la autoestima en trabajadoras sexuales, hay muchas razones por las que las mujeres beben a una edad temprana. Estas mujeres suelen ser las que están aisladas de los demás, son incapaces de comunicarse, sentir culpa y baja autoestima. Primero, beber les produce sentimientos de felicidad, alegría y libertad; segundo, les permite realizar con valentía comportamientos desafiantes para mostrar sus cuerpos, porque se encuentran atractivos cuando beben; tercero, el consumo de alcohol les ayuda a encubrir la realidad no agradable, llenar el vacío mental, eliminar tensiones y escapar de la realidad temporalmente, así que su dependencia del alcohol aumentará gradualmente. Señala también que después de pasar el efecto del alcohol, sienten culpa y que la vida está más vacía que antes (Almaguer, 2014: 159). Se puede ver que el alcohol solo puede sacar a Eva de su dolor transitoriamente, pero, a la larga, beber alcohol no solo no la ayudó, sino que la hizo hundirse más y más profundamente. Una y otra vez se perdió en la lucha, necesitaba un método diferente que pudiera liberarla, entonces recurrió a la lectura y la escritura. A través de sus cartas diarias a su hija y la lectura de obras de escritoras feministas, Eva gana poder y puede usar este poder para influir en más jóvenes como ella. En el diario del día 23 de octubre, dice que, durante un tiempo, fue muy adicta al trabajo de esta gran escritora británica:

Entiendo perfectamente su reacción, porque durante un tiempo estuve obsesionada con Virginia y leí primero todas sus novelas y después amplíe



otras obras hasta devorar todo lo que se había escrito sobre ella (o al menos todo lo que yo pude encontrar), desde biografías a estudios críticos (Etxebarria, 2010: 153-154).

La lectura es uno de los factores que favorece la comprensión de la nueva subjetividad y el cambio de pensamiento, y el otro más importante es la escritura. Una vez asumida la situación actual, decidió empezar a escribir un diario para su hija en el que contara sobre su proceso de transformación, todas las vicisitudes que tuvo que atravesar para recuperar el coraje de vivir y los cambios internos y externos que le están ocurriendo. Escribir es una forma de deshacerse del estrés social impuesto sobre ella. En este sentido, según Andrea Ostrov, la escritura será vista como una instancia o lugar para subvertir, revertir e invertir un texto cultural anterior, concreto y solidificado (Ostrov, 2003: 25).

La escritura para Eva se considera una extensión de su cuerpo en el que puede encontrar su ser. Asimismo, le permite vincular los dos roles de una mujer y una persona con capacidad de pensamiento independiente. Al mismo tiempo, el ritmo narrativo se basa en captar los detalles de la vida, que está íntimamente relacionada con su evolución emocional y física. El recurso que utiliza es la metaficción, es decir, una ficción en una ficción, un corpus literario con una obvia relación autorreferencial, dándole una marca de autoficción en referencia al propio cuerpo de la autora.

La protagonista es una persona en proceso de involución, escribe un diario en el que describe su trayectoria de crecimiento, sus cambios de mentalidad durante el embarazo y el proceso de criar a su hija y una serie de hechos que la llevaron a sus problemas. Estos incidentes tienen una naturaleza muy diversa, que van desde la ansiedad por su propio cuerpo hasta la respuesta a preguntas similares a sus lectoras.

A través de este diario podemos ver el mundo interior de la protagonista, es decir, el diario sirve de puente para el proceso de maduración consciente e inconsciente de Eva.

Al principio del diario, aparece como una chica con baja autoestima, que se deja llevar por estándares estéticos, y preocupada por su imagen corporal: ya sabemos que

necesita confirmar una y otra vez con su amiga la cuestión de la recuperación corporal después del parto y admite que, después de ver un programa de corazón, tiene gran curiosidad por una estrella que, rápidamente, recupera su figura después de dar a luz: “¿Cómo diablos ha hecho para recuperar la figura? [...] ¿Cómo ha podido recuperarse tan rápido?” (Etxebarria, 2010: 170). Porque al fin y al cabo, en sus propias palabras: “¿qué galán maduro iba a fijar sus ojos en la réplica femenina del muñeco Michelin?” (Etxebarria, 2010: 134). En los primeros diarios se refleja su pensamiento de que las mujeres deben mantener una figura delgada para atraer la atención de los hombres. Tanto es así que escribe: “Intento decirme que el cuerpo no es tan importante y contagiarme un poco de la serenidad de Sonia, pero me temo que estoy demasiado condicionada por el bombardeo mediático” (Etxebarria, 2010: 109). Sin embargo, como escritora, la protagonista Eva recibe cartas de innumerables lectores, incluidas muchas chicas jóvenes que escriben sobre su confusión y esperan obtener respuestas de ella. Así que, en el proceso de responderles, sus pensamientos cambian gradualmente. Este será el comienzo de un esfuerzo por establecer una subjetividad autónoma a través de la escritura y la expresión del lenguaje. A este respecto, cita un ejemplo de una lectora llamada Nuria que le impresiona mucho: le preguntó a la protagonista: “Sé que estás embarazada y quiero felicitarte de corazón. Yo tengo ahora treinta años y a veces pienso en tener un hijo, pero me asaltan un montón de dudas: ¿se me deformará el cuerpo?, ¿perderé mi libertad?, ¿sabré quererle?” (Etxebarria, 2010: 38)

Para resolver las dudas de su lectora, la protagonista, exponiendo sus puntos de vista sobre estos temas, escribe:

Te diré que lo primero que me sorprendió fue la preocupación aquella por la posible deformación del cuerpo. En realidad, me pareció bastante frívola. Poco podía yo imaginar que acabaría compartiendo aquella inquietud que tan absurda me resultaba. Y sí, claro que se me deformó el cuerpo, aunque como tampoco es que antes del embarazo lo tuviera de top model, lo cierto es que no hubo que lamentar grandes desgracias (Etxebarria, 2010: 38).

Al mismo tiempo que educa a su lectora Nuria, para ella, también es una especie de autoeducación. Centrémonos en la última frase de la respuesta de Eva: “No hubo que lamentar grandes desgracias”, es decir, no debemos fijarnos tanto en la deformación del cuerpo, aunque esta transformación no se puede lograr de la noche a la mañana, no podemos decir tampoco que ya no le importa absolutamente nada. Sin embargo, ya podemos ver pequeñas huellas de cambio. No puede resistir la tentación de ver programas de supermodelos y siente mucha envidia de sus buenas figuras, pero, inmediatamente, se siente avergonzada de su comportamiento: “Me avergüenza reconocer que estaba viendo semejante programa” (Etxebarria, 2010: 170). Menciona también que los medios solo muestran mujeres delgadas: “De la misma forma que no vemos gordas en las revistas de moda ni en los programas de televisión, tampoco vemos la muerte a nuestro alrededor” (Etxebarria, 2010: 311). Y luego suspira que, si los medios de comunicación no nos mostraran desesperadamente esos cuerpos femeninos irreales, las mujeres podrían no estar tan ansiosas, al igual que si engordasen las supermodelos, por el bien de todas las mujeres:

Si las mujeres nos acostumbráramos a ver en la tele a otras mujeres normales, de carne y hueso, de esas cuya figura se resiente tras un embarazo, estaríamos orgullosas de nuestras caderas anchas y nuestros pechos colmados en lugar de añadir otro motivo más de estrés a nuestra ya estresada vida (Etxebarria, 2010: 170).

Entonces le expresa su esperanza a Marta, la estrella de ese programa de televisión: “Marta, por favor, por todas nosotras te lo pido: Engorda” (Etxebarria, 2010: 170).

El diario es una forma de narración introspectiva y retrospectiva que Eva dirige a su hija. En el diario, Eva empieza a reflexionar sobre su subjetividad, a evaluar sus experiencias emocionales y lo que es bueno y malo para su vida. Cuando Eva empieza a hablar de todo con su hija en el diario, le presenta la historia de su familia, su vida

en el campus, sus relaciones amorosas, sus amigos y así sucesivamente. Su vida ya no es tan solitaria, estas letras se transforman en otro tipo de espacio donde explora el poder de su cuerpo. El diario, entonces, se convierte en la herramienta más eficaz para recrear su identidad. En este, le dice a su hija que el tamaño de tus tetas es inversamente proporcional al coeficiente intelectual de los hombres que atrae: cuanto más grandes, menos cerebro y viceversa (Etxebarria, 2010: 52). Se lo dice porque no quiere que cuando su hija sea mayor, le pida un par de tetas nuevas porque “quien se valora sólo como un cuerpo no se valora en esencia, y es bien sabido pero conviene recordarlo que la que se quiere poco a sí misma acaba atrayendo a gente que la querrá aún menos” (Etxebarria, 2010: 53). Le ha costado demasiado para darse cuenta de esto y, por ello, no quiere que su hija vaya por el mismo camino erróneo: “Lo cierto, nena, es que si tienes una autoestima sólida no te hará ninguna falta un buen par de tetas” (Etxebarria, 2010: 53). Al registrar las pequeñas cosas de la vida en su diario, ha establecido un canal de comunicación unilateral con su hija que contiene su ardiente esperanza hacia ella, y, en el proceso, también va recuperando gradualmente la autonomía y la autoestima perdidas.

La actitud de Eva constituye una manera de emancipación hacia el patriarcado que ha moldeado el cuerpo femenino según un canon de belleza que significa violencia impuesta sobre la mujer. No comprometerse con los valores dominantes puede interpretarse como una forma de luchar contra el control de las mujeres sobre sus cuerpos. La reivindicación del cuerpo es uno de los pensamientos que Eva intenta expresar a través de su diario; su escritura del cuerpo intenta afirmar los derechos del cuerpo para oponerse a las miradas que lo subestiman, reprimen, objetivan y destruyen. El concepto de escritura femenina de Eva está estrechamente relacionado con la resistencia al género y a los códigos patriarcales. Su actitud hacia la gordura y la delgadez representa una perspectiva feminista, observando deconstructivamente el rígido patrón de comportamiento femenino que cede al canon de belleza desde la perspectiva tradicional. A diferencia de la visión de incentivar a las mujeres a adelgazar, propone una alternativa antitradicional: es decir, engordar.

Este cambio presagia un rechazo a vivir la vida anterior, pues ella ha encontrado el poder de recrear y controlar su propia vida a través de la escritura. Escribe su diario y sus cartas para expresar sus sentimientos y, al mismo tiempo, para explorar su propio cuerpo. Es ella la que narra su experiencia desde su perspectiva y no permite que su novio manipule su cuerpo a su antojo. De este modo, deja de ser su apéndice y, en cambio, se concentra en su subjetividad. Veamos una comparación sobre la forma en que se lleva con su novio señalada en su diario:

[...] con lo cual los trajes de Versace me recordaban, desde la bolsa, mi recién adquirida condición de objeto sexual. Y tampoco habría nada de malo en ser el objeto sexual de alguien [...] a mí nunca se me había ocurrido ni se me ocurriría decirle al FMN cómo tenía que vestir o comentarle que quizá no le viniese del todo mal leer un poco más o averiguar quién había sido en realidad Madame Bovary (Etxebarria, 2010: 283).

Aquí vemos que, anteriormente, Eva había dicho sin rodeos que no le importaba en absoluto ser un objeto sexual, y que eligió guardar silencio con su novio y no expresar sus pensamientos. Pero, a medida que mejoraba su autoconciencia, se iba hartando de que la tratase “como si fuera el apéndice del FMN, una extensión de su persona sin autonomía o importancia por sí misma” (Etxebarria, 2010: 289). Cuando Eva se dio cuenta de que era inútil continuar con esta relación dañina, decidió ponerle fin. Al romper con él, mencionó otra vez a Madame Bovary, pero, esta vez, su actitud era totalmente diferente, por ello le dijo a la cara: “Puede que yo sea una estúpida, pero que por lo menos sé quién es Madame Bovary y cuál es la capital de Perú, y además, hablo cuatro idiomas” (Etxebarria, 2010: 290).

Su novio es un hombre pasivo manipulado por el bolígrafo y las memorias de Eva. El proceso de escritura le permite a Eva evaluar su relación amorosa y la lección que ha aprendido de ella. En el camino hacia la subjetividad, el papel de él constituye una fuerza externa que incita a Eva a darse cuenta de lo que es el “yo” real. Eva

desentraña activamente la conexión emocional pero destructiva que su novio ha construido en torno a su autonomía. Por eso, no solo se deshizo de esta conexión, sino que también decidió contarle a su hija esta experiencia para evitar que su hija repitiera este destino infeliz. Las cartas a su hija son una forma eficaz para el proceso de maduración consciente de Eva.

A través de la escritura, Eva se da cuenta de que su amor por su hija puede superar el miedo a la deformación corporal y que el poder de la mujer no depende de las miradas y juicios de los hombres, ni tiene nada que ver con la forma del cuerpo. Eva enseña a otras chicas a no seguir las instrucciones proporcionadas por los hombres y la sociedad patriarcal que son una estrategia para materializar los cuerpos de las mujeres. Las instruye para que obtengan conocimientos sobre sus propios cuerpos, su pasión y su sabiduría, proponiendo que las mujeres abran un nuevo camino de autonomía en la sociedad. De hecho, Etxebarria revela la confusión y el dilema de muchas mujeres contemporáneas a través del viaje mental de Eva. Ella espera educar a más niñas a través de la auto salvación de Eva. El significado del cuerpo no radica en la forma en que se presenta a los hombres, el cuerpo de una mujer en sí es hermoso, no importa lo alto, bajo, gordo o delgado que sea. Eva ha pasado de ser una niña con baja autoestima que cree con pesimismo que, debido a su cuerpo, nunca será el centro de atención de todos, a convertirse en una escritora exitosa, una buena madre que ama a su hija profundamente y una mujer segura de sí misma. Por fin, ella encuentra su propia subjetividad y a una persona que la trata de la manera que se merece, que no la toma como un “jarrón ornamental” (Etxebarria, 2010: 289), sino como una mujer inteligente y digna de respeto y admiración.

Gracias a su auto salvación, Eva logra ser la nueva persona que sabe apreciar su cuerpo, aunque sea perfecta o imperfecta, gorda o delgada, para llegar, finalmente, a la conciliación consigo misma. Entonces, se trata de restaurar la memoria a través del poder de las palabras, el aprendizaje y la autorreflexión para superar la objetivación corporal de la mujer y reconsiderar el cuerpo femenino desde una perspectiva diferente de los valores y métodos de juzgar que promueven los medios de comunicación.

### **3.5 El cuerpo y la subjetividad femenina en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998)**

Como indica Daniel Peres Díaz: “La tesis focal del feminismo es que el género es una construcción cultural que responde a un sistema de valores patriarcal” (Díaz, 2015: 653) Continuando con este pensamiento, el cuerpo femenino constituye una herramienta de poder, y, en este marco, se resuelve la aparición de unas nuevas subjetividades relacionadas con la dispersión de las identidades femeninas.

Lucía Etxebarria utiliza una perspectiva de género para reflexionar sobre la relación entre el cuerpo y la subjetividad femenina, que no solo se refleja en el tema, sino también en la forma y expresión. El enfoque de esta parte está en la forma del cuerpo de los personajes femeninos en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), donde tomamos el cuerpo de la protagonista de la novela, Beatriz, como principal objeto de análisis, y también intercalamos el análisis del cuerpo de su madre y el de la madre de su amiga como auxiliar para explorar sus cuerpos a través de la herencia y subversión de los estereotipos de mujeres y profundizar en cómo generar las subjetividades femeninas a través de los cuerpos.

#### **3.5.1 El cuerpo como espacio de la pluralidad**

Lucía Etxebarria redefine los límites impuestos al cuerpo en su segunda novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), que estudia la desintegración del sujeto femenino y su vinculación con los espacios que habita así como el sistema de género como una estructura simbólica que se refleja en los cuerpos femeninos dificultando el desarrollo de la subjetividad. La novela subvierte discursos masculinos -la imagen masculina pasa de mostrar la capacidad de dar significado al espacio de las mujeres a

redefinirse a sí misma como un componente inapropiado en las obras narrativas femeninas- que recluyen los cuerpos y niegan su existencia y la autorrealización fuera del sistema de categorías bloqueadas en el entorno que rodea a las mujeres.

A continuación, nos centramos en el papel principal que juega el cuerpo femenino en la construcción de la subjetividad en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998). Esta novela retrata los conflictos entre las antiguas ideas españolas sobre los cuerpos y roles femeninos y la necesidad actual de que las mujeres rompan con la tradición y reconstruyan su propia subjetividad. Etxebarria describe el cuerpo como un texto discursivo donde se inscriben las normas socioculturales. Diferentes discursos de la novela recorren el cuerpo y estos discursos, al establecer un contrato convencional, convierten el cuerpo en un espacio de diversidad y se infiltran en la ideología. Los cuerpos son materia vívida, pueden producir cambios en sí mismos y en los demás. Lucía Etxebarria rompe con una larga tradición en España, en la que las mujeres eran representadas en los únicos roles que “se” les asignaron: esposa y madre. Al hacerlo, modela y abre nuevos espacios y posibilidades para la subjetividad femenina.

Nuestro objetivo es investigar la inscripción del cuerpo femenino y su significado en la narrativa de Lucía Etxebarria para analizar cómo se construye la subjetividad de los personajes femeninos, cómo se entiende el concepto de cuerpo de nuestra autora y cómo se restablecen sus vínculos. En esta novela, las historias paralelas de dos metrópolis de Madrid y Edimburgo desplazan la posición central del patriarcado a una posición marginal y su espacio narrativo se libera del dominio de las maneras discursivas tradicionales. El vacío espacial creado por este desplazamiento no puede ser sustituido por la centralidad del cuerpo femenino, sino que, inevitablemente, se dividirá en muchos nuevos espacios narrativos.

La protagonista Beatriz pasa su infancia y adolescencia en la ciudad de Madrid, un espacio sumamente importante para ella. Paradójicamente, los hechos que ocurren en este punto de su vida proporcionan al cuerpo de Beatriz una posición marginal. Su cuerpo está atrapado entre las conductas que le imponen su madre y la iglesia y las interpretaciones que restringen la libertad de decidir sobre un sistema principal de



heteronormatividad con el que no puede identificarse. Su comportamiento desviado y su orientación sexual diferente a la de la mayoría de las personas fueron severamente criticados por las monjas: “las monjas y el mundo se habían encargado de repetirme una y otra vez que yo no era una chica con todas las letras, sino una chica falsa, una farsante que se hacía pasar por tal” (Etxebarria, 1998).

El hecho de que las monjas la criticaran no es sorprendente porque la religión siempre ha considerado a personas distintas de las heterosexuales como “raras”. Lucas Edgardo Leal, en su estudio sobre la identidad sexual y pertenencia eclesial, argumenta: “La religión se presenta como un obstáculo para una vivencia de la sexualidad que se desvía de sus mandatos” (Leal, 2017: 268).

En la ciudad de Madrid, fue criticada por la religión, culpada por su madre y no comprendida por los demás, así que, a los 18 años, decidió vivir en un espacio diferente, yéndose a Edimburgo. En esta nueva ciudad, realiza un viaje de propio reconocimiento lejos del espacio que previamente le fue asignado. Aquí, quiere encontrarse a sí misma y establecer su propio espacio donde poder encajar.

Al comienzo de la segunda parte de la novela, la autora nos muestra la escena de Beatriz en la estación de tren después de cuatro años viviendo en Edimburgo. Su mudanza es debida a que, pese a haber vivido en Edimburgo durante cuatro años y haber mantenido una relación fija con una chica, Cat, Beatriz cree que la vida en esta ciudad es temporal, ya que no le ha sido posible sentirse incluida ni en el entorno urbano ni en la vida social a causa de su emoción por Mónica pendiente de resolver. Ya en la tercera parte, ella analiza este deseo a través de sus recuerdos pasados en la casa de Mónica. A lo largo del proceso narrativo, ha estado luchando con la dualidad de ser una parte de una cadena repetida infinitamente, se siente desesperada e insignificante en la enorme repetición del universo, como si nada importara, ya que cada uno de nosotros es mortal, con el mismo destino:

Al morir nos descompondremos en hidrógeno, helio, oxígeno, metano, neón, argón, carbono, azufre, silicio y hierro y retornaremos, después de millones de años, cruzando la atmósfera, a nuestro lugar de origen, el sol, una estrella

agonizante, una bomba de hidrógeno en permanente explosión (Etxebarria, 1998: 233).

Sin embargo, se da cuenta de que aunque nosotros, independientemente del género, estamos compuestos de elementos repetitivos e idénticos, cada individuo es único: “La irrepetible combinación de hidrógeno, helio, oxígeno, metano, neón, argón, carbono, azufre, silicio y hierro que hace a una persona diferente de todas las otras” (Etxebarria, 1998: 191). Admite que lo que importa es “la esencia” y añade que “El desarrollo de la vida es un milagro inevitable, una milagrosa combinación de elementos según una trayectoria de mínima resistencia” (Etxebarria, 1998: 174).

Al final de su narrativa, se da cuenta de que cada individuo es dependiente de otros y cada uno es un reflejo y repetición de otros; lo que distingue al sujeto y define su identidad es cómo el yo elige jugar su oportunidad en la vida, el tiempo, en realidad, nos da a cada uno de nosotros dos opciones: “o asumir lo que somos, o abandonar” (Etxebarria, 1998: 265). Es decir, si decidimos llegar a un compromiso con nuestra vida, podemos interpretar esta obediencia como fracaso o éxito, dependiendo todo esto de la visión y la elección personal. “Y podría decir que opté por enamorarme de ella, quién sabe” (Etxebarria, 1998: 144). Se puede deducir de la elección de Beatriz su crecimiento y cambio hacia una dirección positiva: deja de ver el mundo con una perspectiva pesimista y el paso del tiempo también tiene sentido ahora para ella.

En la cuarta parte, que también es la última, Beatriz se enteró por la madre de Mónica de que, pocos meses después de irse a Escocia, su amiga Mónica abandonó a su novio, cayó en las drogas y ahora está en un centro de rehabilitación encerrado en el campo. El cambio espacial de Mónica de la ciudad a un lugar rural no solo cambió la forma de su cuerpo, sino también su comportamiento y forma de pensar. Le describió el trabajo diario de su comunidad a Beatriz, el cuidado de los animales, la limpieza de habitaciones, la ayuda en la cocina, etc. Su tono es tranquilo y feliz: “con la entonación exacta que las monjas utilizaban en su día para hablarnos de la trascendencia de la vida cristiana” (Etxebarria, 1998: 262) A pesar de las

demostraciones de afecto amistoso de Mónica hacia ella, Beatriz se siente distanciada y desilusionada:

Comprendo que es absurdo volver sobre las pisadas del tiempo para intentar hallar lo perdido más allá de las grietas que se abran en la memoria, porque la vida sigue, y el destino trama sus intrincadas redes, y lo que buscábamos ha seguido creciendo y nunca más será lo que era, excepto en el recuerdo” (Etxebarria, 1998: 262-263).

El proceso de contar las historias de los cuerpos en su atmósfera lanza a Beatriz a objetivar su propio dolor para poder actuar e interactuar, una vez más, como sujeto. También es importante que la lleve a una mejor comprensión de la naturaleza de la identidad y las relaciones: “Cuando uno no se entiende a sí mismo es imposible que entienda que otros le amen, y es imposible por tanto que respete a aquellos que le quieren [...] ahora sólo espero renacer de mis cenizas y disfrutar de ciertas brasas de pasión” (Etxebarria, 1998: 265). Al darse cuenta de que desear y ser deseada son aspectos inseparables de la subjetividad, Beatriz, finalmente, reemplaza a Mónica por Cat al final de la novela. Así, renuncia a los seres que no pueden corresponder con ella en las relaciones sujeto/objeto y se atreve a ser alguien que pueda corresponder equitativamente con los demás. Cat no es solo un objeto de deseo, sino también un sujeto deseante que espera algo de ella. Al final, Beatriz admite sinceramente que es lesbiana y trata de ponerse en contacto con Cat, y, a pesar de que no está segura de sí misma, la va a perdonar, ya que fue ella la que dejó a la otra. Aunque este es un desenlace abierto, los lectores no sabemos qué pasó al final, pero es cierto que Beatriz intentará curarse a sí misma a través de la comunión con otra persona: “Pero una palabra suya bastará para sanarme” (Etxebarria, 1998: 265). El análisis detallado de su deseo contribuye a la aceptación de sí misma, tras haber pasado un proceso de autorreconocimiento y autoafirmación. Desde el principio, sintió que era un satélite en el vasto universo y no podía ver el significado del paso del tiempo, frente a su confusión sentimental, no sabía cómo tratarlo ya que su madre nunca le habló sobre

temas sexuales, y, debido a que la familia en la que creció no era capaz de manifestar amor y cariño, ella no sabía cómo expresar sus sentimientos. Aprovechando la oportunidad de alejarse de su ciudad natal y de su familia, Beatriz consiguió un espacio nuevo donde es capaz de analizar conscientemente su homoerotismo sin verse restringida por la maquinaria patriarcal. Y, de este modo, reconocerse en la diferencia en lugar de en la identidad preconcebida.

Sin duda, el espacio de las metrópolis está estrechamente relacionado con el mundo interior de Beatriz, a través de su observación y sus sentimientos con respecto a las ciudades, como Laura Tudoras señala: “ofreciendo de este modo, corporeidad a los recuerdos e intensidad a las experiencias vividas” (Tudoras, 2005: 261). Jessica Folkhart también sostiene: “The true space at issue here, then the metaphorical "ciudad en ruinas"-is the identity of Beatriz herself” (Folkart, 2004: 47). Es decir, el espacio de la ciudad es la identidad de la heroína que está implantada en su cuerpo. Beatriz nos presenta un paisaje de Madrid desde la ventanilla de un taxi:

Unos horribles bloques de hormigón y cemento se suceden los unos a los otros, clavados como postes de empalar sobre un suelo amarillo y reseco. El cielo no es azul, sino blanco...me resulta pobre y árido, poco prometedor, un mal presagio.

A medida que nos internamos en la ciudad la sensación se intensifica. De pronto, descubro que Madrid es una ciudad sucia, gris, mal planificada, sin personalidad. No percibo en ningún edificio la mano de un arquitecto, ninguna calle parece tener una historia que contar (Etxebarria, 1998: 33).

Su descripción nos presenta una ciudad moderna como un entorno incómodo, sin vida, monótono y aburrido. Las malas vivencias de su adolescencia, los deseos reprimidos y el amor inalcanzable hicieron de Madrid una imagen negativa en su corazón, un espacio destruido, portador de una serie de experiencias propias, en definitiva, el espacio representante de su pasado. Sentada en el taxi, viendo el paisaje de esta ciudad, le provoca un regreso a su espacio interior. Esta vuelta le hace

considerar su incapacidad para influir en los movimientos de una sociedad que la define desde fuera y una falta de identificación con el espacio en que se asienta.

Por eso, cuando Beatriz estaba en Madrid, tenía muchas ganas de irse a otra ciudad, Edimburgo, que, según Laura Tudoras, es “más bien una especie de autoexilio sentimental” (Tudoras, 2005: 261), puesto que los continuos problemas familiares y la tensión en su hogar la hicieron incapaz de respirar en este hogar. Al contrario, cuando estaba en Edimburgo, quería volver a Madrid. Para ella, si bien Madrid es el lugar de su infeliz adolescencia, también es el lugar donde creció, el lugar para presenciar el brote y el desarrollo de su amor por Mónica. Ya sea que lo admita o no, siempre será la ciudad donde está su casa. Las personas son animales sociales, Beatriz crece en esta sociedad, e, inevitablemente, se verá más o menos afectada por los conceptos sociales. Aunque puede ser inconscientemente, debido a que ha estado inmersa en este espacio durante mucho tiempo, Beatriz se ha adaptado de manera invisible a las costumbres sociales tradicionales, haciendo que su intento de alienar el espacio fracase. Dado que su desplazamiento geográfico no significa obligatoriamente reconstruir su estructura espacial, no puede sustanciar su ideal urbano ni puede tener un sentido de pertenencia en ningún espacio. Ante la falta de espacio propio, solamente puede dar lugar a sus discursos de identidad a través de un espacio imaginario interior.

A pesar del carácter a menudo opuesto de las dos ciudades que contornean los acontecimientos de la vida de Beatriz, el dolor de la protagonista impregna y homogeneiza estos distintos lugares. El traslado y el cambio del espacio en la novela no significa el fin de su dolor, debido a que la vida es la misma, sino solo que su cuerpo va de una metrópoli a otra, la fuente de su dolor no ha cambiado. Como ella dijo:

No intentes enterrar el dolor: se extenderá a través de la tierra, bajo tus pies; se filtrará en el agua que hayas de beber y te envenenará la sangre. [...] ¿Para qué intentar huir y dejar atrás la ciudad donde caíste? ¿Por la vana esperanza de que, en otro lugar, en un clima más benigno, ya no te dolerán las cicatrices y beberás un agua más limpia? A tu alrededor se alzarán las

mismas ruinas de tu vida, porque allá donde vayas llevarás a la ciudad contigo. No hay tierra nueva ni mar nuevo, la vida que has malogrado, malograda queda en cualquier parte del mundo” (Etxebarria, 1998: 19)

Como proyección de su identidad en el dolor y la crisis, cada lugar al que va se convierte en un espacio incómodo. Ninguna de estas dos ciudades, que son tan diferentes y tan similares a la vez, son capaces de dejar que Beatriz encuentre su propio espacio y que esté satisfecha con el lugar donde se halla ni alcance una reconciliación con su pasado. En este retrato novedoso de la identidad, el sujeto, inmerso en el dolor, se expande en todo el universo y se pierde en un reino donde la diferencia se borra:

Allá donde vayas llevarás la ciudad contigo. Puede que sea calurosa y brillante, puede que sea húmeda y oscura, pero en el fondo es siempre la misma, un minúsculo puntito dentro de otro puntito minúsculo habitado por seres imperceptibles, versiones de un mismo modelo, infinitas recombinaciones de unos cuantos elementos químicos. En Madrid y en Edimburgo la gente baila la misma música y alucina con las mismas drogas, y busca lo mismo: sexo, amor, razones para aguantar una noche más (Etxebarria, 1998: 183).

En el proceso de repetir lo mismo infinitamente, las marcas distintivas de los espacios se pierden y el sujeto no puede percibir un objeto distintivo cuya interacción comunicativa pueda definirlo. El verdadero espacio aquí es la identidad de la propia Beatriz. Se da cuenta de que el “yo” no puede escapar de su espacio:

Ahora comprendo que la ciudad me sigue, que camino siempre por las mismas calles, y que hace falta desenterrar la angustia para que no se pudra bajo mis pies. Por esta razón dejo una ciudad y regreso a otra, porque sé que en el fondo habito siempre la misma. Creí dejar atrás el sufrimiento y he

comprendido que lo llevo conmigo, y ahora vuelvo a la misma ciudad que odiaba tanto (Etxebarria, 1998: 20).

Debe regresar a Madrid, la residencia principal de su vida, para excavar las ruinas y el dolor, identificando las estructuras fundacionales que han estado desestabilizadas y enterradas durante tanto tiempo. Solo entonces podrá encontrar la manera de coser la herida.

Además de los espacios de dos metrópolis, también utiliza la metáfora del espacio, que se considera tanto el espacio exterior como la relación entre el lugar y el cuerpo. Al comienzo de la novela, Beatriz siente que ella es como un satélite en este universo inmenso, enviada a la órbita cementerio por una gran soledad orbital: “me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad o la mera ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen, y menos aún que la comprendan” (Etxebarria, 1998: 15). Beatriz usa esta metáfora para describir la intensa soledad de estar lejos de casa, viviendo sola en Edimburgo, y el dolor de extrañar a Mónica. Sin Mónica, se siente una estrella exiliada, se encuentra en un estado de confusión: “el caso es que me siento a millones de años de luz de cualquier señal de vida, si la hay, que se desarrolle a mi alrededor. Siento que navego en la órbita cementerio” (Etxebarria, 1998: 15).

Beatriz identifica su aislamiento personal con los satélites muertos congelados en el espacio, inútiles, silenciados y olvidados. Esta metáfora introduce temas centrales que confluyen para reflejar una identidad problemática en la España contemporánea. Debido a la misión de comunicarse con los demás, Beatriz se siente atrapada en una atmósfera de indiferencia, insensibilidad e ineptitud, donde se anula la posibilidad de comunicación y comprensión mutua en el vasto silencio que lo empapa todo. Mientras que otros cuerpos celestes parecen existir, la protagonista se exilia a la órbita del cementerio, lo que la sumerge en un vacío alienado.

Con la metáfora del espacio, Lucía captura la sensación de exilio individual interno y la alienación de un mundo externo ilimitado. La ubicación del exilio de

Beatriz se explica por su ambigüedad sexual: “Yo puedo amar a hombre y mujeres. Ni distingo entre sexos” (Etxebarria, 1998: 213). Lucía también se hace eco de este punto con una cita al iniciar el Capítulo II, *La ciudad en ruinas*:

El amor pertenece a sí mismo, sordo a las súplicas, inmutable ante la violencia. El amor no es cosa que se pueda negociar. El amor es lo único más fuerte que el deseo, la única razón justa para resistir a la tentación.

Jeanette Winterson. *Escrito en el cuerpo*

(Etxebarria, 1998: 17)

Beatriz cree firmemente que el amor puede trascenderlo todo, pero, a pesar de ello, su ambigüedad le causa el dolor durante toda la narrativa, por lo que, desde la segunda parte hasta el final, pasa por un largo proceso de contar su historia. A través de este medio, la autora explora el potencial del discurso para difundir las diversas opiniones implícitas en las relaciones de subjetividad. Eventualmente, la protagonista narradora, Beatriz, se convierte en un cuerpo que habla mientras lucha por crear una intimidad cohesiva, supera el abismo del espacio y ajusta su perspectiva para comprender otros cuerpos que se mueven dentro de su atmósfera. El acto de contar se convierte en un acto afirmativo de creación, del cual deriva un objeto con el que puede medirse a sí misma como su sujeto, y, finalmente, a través del objeto, puede contactar con los demás. Según Preciado, el cuerpo que habla refleja que es posible tener acceso a todas las prácticas simbólicas, así como a las posiciones de declaración que históricamente han determinado ser masculinas, femeninas o comportamientos impropios (Preciado, 2011: 13). Nuestra autora intenta cambiar el enfoque de su declaración con el objeto de proponer cuerpos que no tengan un marcado de género y que no se reconozcan como hombres o mujeres, sino como cuerpos que expresan. La propuesta implica una intención de subvertir la sociedad a partir de las políticas de género, y, con la nueva imaginación de los espacios convencionales, la escritura de cuerpos femeninos y la nueva diversidad de nuevos espacios narrativos promueven la transgresión de dichos espacios tradicionales. Beatriz siente que vive en un universo



limitado: “Nos movíamos en un universo limitado” (Etxebarria, 1998: 48), entonces, usa su cuerpo como sujeto que habla para realizar su subjetividad, mientras tanto, existen otros cuerpos en la novela que están completamente a merced de las autoridades y la corriente principal en la sociedad, mostrando una postura negativa.

### 3.5.2 El cuerpo colonizado

Como se sostenía en un artículo publicado en *El País*, en 1978: “Nuestro cuerpo de mujer está colonizado y responde a la ideología del colonizador. La liberación sexual de los años sesenta no lo fue en realidad para la mujer, sino en el sentido masculino del término y en relación a los intereses de los hombres”<sup>30</sup>.

El cuerpo femenino “colonizado” es una metáfora utilizada para revelar el *statu quo* de las mujeres que pierden el control sobre sus cuerpos. El cuerpo femenino siempre ha sido considerado como propiedad privada del hombre, y puede ser manipulado, controlado a voluntad según los deseos del hombre. Desde la perspectiva del desarrollo del sistema matrimonial humano, la esencia es el proceso por el cual la mujer pasa de controlar completamente su cuerpo a perder gradualmente el control sobre este, lo que constituye una victoria colectiva de la sociedad patriarcal sobre la sociedad feminista. El resultado de esta victoria es que, en miles de años de historia humana, las mujeres han perdido por completo el control de sus cuerpos. A continuación, nos detendremos en las madres de las protagonistas Beatriz y Mónica para desvelar cómo sus cuerpos se van colonizando paulatinamente y, eventualmente, pierden su subjetividad.

En *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) se puede presenciar diferentes paradigmas del comportamiento sexual femenino, desde los modelos más convencionales, como el heterosexual propagado por el franquismo, que intenta hacer

---

<sup>30</sup> Leer más en: “El cuerpo de las mujeres está colonizado”, *El País*, 13 de abril de 1978. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1978/04/14/sociedad/261352815\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/04/14/sociedad/261352815_850215.html)

a las mujeres un factor socio-sexual obediente y humilde, hasta el homoerotismo, que realiza la protagonista Beatriz. Cuando nos fijamos en Herminia, su madre, lo único que podemos pensar es en el cuerpo femenino sometido a la heterosexualidad compulsiva, como único modelo sexual. Herminia, que está dedicada a las labores de la casa, satisface las necesidades de los demás, cuida a su marido y a Beatriz. Representa bien a las mujeres sin otra salida que una concepción matrimonial conforme al discurso político del régimen, cuyas vidas son un trasunto de cuerpos politizados sin subjetividad y cuyo mayor logro es la familia y el papel de esposa y madre. Por eso, Herminia es lo contrario de Beatriz, que está totalmente adaptada al ambiente social del patriarcado. Herminia equivale a la complicidad entre las mujeres y la alienación de la conciencia subjetiva femenina de la maquinaria patriarcal, y se expresa como la manifestación externa del yo, condenada a mostrar una identidad aceptable en su entorno de vida social.

Recordemos que las mujeres de esa época, en comparación con los hombres, se enfrentaban a todo tipo de discriminación en la sociedad y la ley. Primero, tenían que obedecer a sus padres, y, después de casarse, a sus maridos. No tenían derecho a tomar decisiones ni podían controlarse a sí mismas (Martínez, 2006: 188). Es el caso de la madre de Beatriz, que obedece a su marido, aunque su matrimonio es muy infeliz. En lo que a la memoria de Beatriz se refiere, apenas tienen comportamientos íntimos: “siempre durmieron en habitaciones separadas y jamás se permitieron, al menos ante mí, ningún tipo de proximidad física: ni cogerse de la mano ni besarse. Ni siquiera se miraban a los ojos” (Etxebarria, 1998: 83). Su padre pronto se cansó de ella porque Herminia no pudo darle muchos niños: “se decepcionó al ver que aquellos niños no llegaban y se cansó pronto de ella” (Etxebarria, 1998: 159). Aquí, la expectativa de fertilidad femenina refleja el control del franquismo sobre las mujeres. Este reglamento despertó toda la patología moderna, que se escribió sobre las mujeres a través de una legislación nacional represiva, especialmente en las leyes relativas a la fecundidad (Graham, 1995: 184). Además, su padre es infiel a su madre, le pega, le insulta, pero aun así, a su madre nunca se le ha ocurrido ni una vez el designio de separarse de él: “Mi madre no pensó jamás en separarse. Faltaría más: ella era católica

practicante. Su religión era lo más importante en su vida” (Etxebarria, 1998: 83); resignación que hunde sus raíces en la doctrina del catolicismo. Su madre aprende las reglas del sistema de vida promovido por el franquismo, que la reprime en todos los aspectos de su existencia sin la posibilidad de cuestionar esta forma de vida. Cree firmemente que no puede divorciarse y que debe cumplir la misión de la mujer, que es ser esposa y madre. Martín Gaité señala que, en esa época, las mujeres solo tienen dos opciones, o casarse o ser monja (Gaité, 1987). O sea, para ella, no existe la tercera opción: el divorcio, que no está dentro de su alcance, es absolutamente inaceptable. Este modelo femenino tradicional se convertirá en la fuerza impulsora de su rescate: controlar a su hija y depender por completo de ella.

Herminia pone todas sus esperanzas, incluso ella misma, en su hija Beatriz, tratando de establecer una relación interdependiente de cuerpos y quiere inscribir en el cuerpo de su hija la doctrina del patriarcado. Una doctrina que tiene un conjunto de normas que, según Kathryn Everly: “The body has always been a problematic site of the convergence of culture and individuality” (Everly, 2001: 167). Es decir, el cuerpo femenino está condicionado socialmente para realizar ciertos mitos patriarcales sobre la sumisión femenina. El patriarcado es la explotación de un género a otro. A este respecto, Beatriz resiste la esclavitud implementada por la inercia social del sistema patriarcal, lucha contra ella para obtener nuevos espacios donde sus subjetividades puedan supervivir y actuar con libertad. Por tanto, es personaje crucial a la hora de establecer un espacio que facilite la construcción de una estructura para aportar la complejidad del concepto tradicional de ser una mujer, al mismo tiempo que abre un nuevo espacio para definir la identidad de cada mujer, incompatible con los criterios tradicionales. La subjetividad de las mujeres debe realizarse a través de la creación de nuevos espacios y esta propuesta de búsqueda de un nuevo espacio significa inevitablemente la destrucción del espacio existente, porque es un cuerpo expresivo que puede crear un espacio reflejado en él, y lo recrea desde su propia subjetividad, de modo que se deshace de la secularización que vive. Este aspecto se observa de forma clara en la ruptura de la interdependiente relación física, pues, después de que Beatriz y Mónica establecieran una relación íntima, ella existe como una persona

independiente separada de su madre. Como resultado, la madre y la hija se están distanciando, lo que Herminia no puede soportar:

No le gustaba que afirmase una personalidad propia, independiente de la suya. Por tanto, no le gustaba ni mi ropa, ni los libros que leía, ni la música que escuchaba [...] por tanto no le hacía nunca gracia el estado de mi cuarto. No importa cuánto limpiase u ordenase, nunca estaba perfecto a no ser que lo limpiase ella. No le gustaba que tuviese existencia propia fuera de su casa, así que se empeñaba en controlar mis horarios y mis salidas. Y, sobre todo, no le gustaba que quisiese a otras personas como la había querido a ella. No hace falta decir que odiaba a Mónica y que no perdía oportunidad de desacreditarla (Etxebarria, 1998: 102).

El intento fracasado de inyectar los valores de la obediencia en el cuerpo de la hija devino en la imposibilidad de introducir el sistema de normas de conductas donde se sumergen los cuerpos. La relación entre ella y su hija se rompió. Herminia impone sus propios valores a su hija y el deseo de controlar su comportamiento refleja justamente su falta de subjetividad. Su pensamiento permaneció en la época de Franco, y los cambios en la sociedad democrática tras la dictadura no la afectaron nada. Para ella, como hombre, uno debe sentirse atraído por una mujer y viceversa. Si uno no sigue esta regla, será castigado y marginado. La sexualidad sirve como la política con el fin de proteger los intereses de la clase dominante. Como Carmen de Urioste argumenta:

Esta ausencia de representación de las sexualidades disidentes no puede ser entendida sino como una práctica más del control sociocultural ejercido por la cultura dominante, para la cual la aceptación de las sexualidades alternativas pone en entredicho sus propios fundamentos de dominación (de Urioste, 2000: 123).

En resumen, Herminia es una representante del cuerpo politizado sin subjetividad propia manipulado por las normas socioculturales. La madre de su amiga Mónica, Charo, es otro tipo de mujer cuyo cuerpo ha sido cosificado. Ella demuestra el modelo de mujer exitosa pero cosificada. Es la directora de una revista famosa de moda. Pasa tiempo tratando de frenar el proceso de envejecimiento de su cuerpo y se luce mostrando una imagen impecable a todo el mundo. Sobre su actitud hacia el cuerpo femenino, Beatriz resume lo siguiente: “Charo consideraba el cuerpo femenino como algo que se podía cosificar, convertir en objeto decorativo, utilizar con estilo, explotar con elegancia en páginas brillantes” (Etxebarria, 1998: 105-106):

Su cuerpo, reconstruido gracias al bisturí, remodelado merced a la silicona, afirmado a base de sesiones de gimnasia, suavizado por cremas y óleos santos, no tenía edad [...] Se cortaba el pelo cada quince días para mantener impecable el corte aparentemente desaliñado, y lo llevaba teñido de un caoba imposible, tan brillante que parecía un casco bruñido, aunque ella debía de pensar que su cabello ofrecía un aspecto muy natural y juvenil (Etxebarria, 1998: 104).

Para ella, la vida es vestirse, lucirse, ser guapa y joven. Por lo general, es una actitud de obediencia siguiendo un modelo cultural que muestra a las mujeres como objetos bellos. Martha Nussbaum (1995) resume algunas formas de tratar a las mujeres como objetos: “1. Instrumentality; 2. Denial of autonomy; 3. Inertness; 4. Fungibility; 5. Violability; 6. Ownership; 7. Denial of subjectivity” (Nussbaum, 1997: 257). Se trata de despersonalizar y cosificar a las mujeres negándoles la subjetividad, considerándolas un instrumento carente de personalidad propia y autonomía, intercambiables con otras. Para la teórica feminista Catharine Mackinnon, la admiración por la belleza del cuerpo de la mujer causa gradualmente un daño irreparable (Mackinnon, 1987). Nos recuerda la famosa frase del protagonista Artemia de *Las vestiduras peligrosas* (1970) de Silvina Ocampo: “¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?” (Ocampo, 1970: 445).

En el artículo *Cuerpos, mujeres y narrativas: Imaginando corporalidades y géneros* (2018), las autoras indican:

En el caso de las mujeres, para la construcción del estatus “físico” y social de los cuerpos femeninos, continúa siendo fundamental la importancia de la mirada masculina construyéndose desde lo masculino unos cánones de género, cuerpo, belleza y atractivo que son mayoritariamente mostrados por la cultura popular y que son interiorizados y reproducidos por las mujeres (Enguix Grau and González Ramos, 2018: 4).

Charo se viste cumpliendo las normas de género preestablecidas y ha logrado exitosamente ser objeto de la mirada y del deseo masculino. Ella sabe aprovechar al máximo su cuerpo para obtener beneficios con el fin de lograr sus propios objetivos. Pasó de secretaria de redacción de una emisora de radio a directora de una de las tres revistas de moda más famosas del país a costa de acostarse con diferentes hombres: “Fuera a base de follar con quien tenía que follar, fuera a base de mucho esfuerzo y de cierto talento para las relaciones públicas” (Etxebarria, 1998: 105). Al igual que Herminia, Charo también piensa que puede imponerle su criterio a su hija, intentar convertir el cuerpo de su hija en objeto de deseo comprándole ropa: “la manía de Charo de regalarle a Mónica conjuntos de falda y chaqueta de Benetton” (Etxebarria, 1998: 108) trata de inscribir normas en su cuerpo restringiendo los chicos con los que debe salir: “[...] al único que le cayó en gracia, a Javier López de Anglada, el primer novio formal que se sacó su hija, guapo, estudioso y de buenísima familia” (Etxebarria, 1998: 107).

Sin embargo, Mónica nunca se pone la ropa regalada por su madre, prefiere comprarse “camisetas de grupos indies” (Etxebarria, 1998: 108), ni tampoco le interesa un novio de buena estirpe, “lo largó Mónica al cabo de cuatro meses” (Etxebarria, 1998: 107). Lo que nos presenta Mónica es una imagen heterosexual lasciva, que representa una especie de feminismo agresivo, para luchar contra un sistema hetero regulado. No está de acuerdo en absoluto con la opinión de su madre.

Mónica y Beatriz piensan que Charo es patética, por lo importante que ella se cree, cuando, en realidad, “no era más que una pieza minúscula en el engranaje de una de las muchas máquinas de una fábrica enorme [...] la pobre resultaba tan insignificante como la Tierra en relación al Universo” (Etxebarria, 1998: 106).

Combinado con el hecho de que Charo trabaje en una revista de moda, su actitud hacia el cuerpo femenino no es sorprendente. David Le Breton señala que “toda definición de belleza, aunque sea muy amplia, incluye, aun sin saberlo, una connotación, no es una naturaleza sino un convencionalismo del mundo, se encuentra en una atribución de sentido, es decir, de una condición social y cultural” (le Breton, 2015: 27).

Los medios de comunicación han contribuido a la difusión y al fortalecimiento de estereotipos que ejercen el poder de la socialización. Como demuestra Carmen de Urioste:

El discurso narrativo en sus distintas modalidades, literatura, cine, radio, televisión, revistas, anuncios, chistes, entre otras, fue utilizado por la ideología franquista para reforzar los ideales de femineidad, de sumisión, de humildad y de heterosexualidad diseñados para la mujer española (de Urioste, 2000: 124).

Por tanto, la información proyectada para las mujeres constituye una imagen ideal de mujeres que realizan tareas y funciones distintas a las de los hombres. Son símbolo sexual y elemento decorativo, destacando las apariencias físicas como el cuerpo (Salas Chavarría, 2006: 13).

La publicidad construye imágenes, representaciones de belleza que sirven como vínculos para ser personas con éxito en función de la apariencia física, enseña a las mujeres sobre lo que “deben querer” y, por tanto, provoca entre ellas, una “inconformidad con el propio cuerpo debido a la discordancia que presenta con respecto a los estrictos modelos de cuerpo femenino aceptable” (de Urioste, 2000: 126). Los medios crean un fenómeno donde el valor de la mujer depende de la imagen.

El deber ser atractiva, guapa, delgada y encajarse en la sociedad según los criterios canónicos es la forma más eficaz de evitar que las mujeres se acerquen a sus cuerpos, y también es la mejor forma de reprimirlas. Señala Susan Sontag: “Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita suministrar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo” (Sontag, 2005: 17). Con la ayuda de los medios de comunicación de masas, se crea una sociedad de consumo y, en este proceso, las mujeres tienen una participación importante como productoras y consumidoras. Lo extraño es que en el mundo occidental, donde la economía, la política, la cultura y la democracia están muy desarrolladas, evidentemente, la mujer se supone más libre y se considera dueña de su propio cuerpo, le hagan pensar que está completamente liberada, pero, en realidad, está bajo mayor control que nunca. Toda la sociedad tiene expectativas específicas para estos cuerpos.

La prensa enfatiza la perfección corporal y difunde en secreto el mensaje de que la carrera y el éxito vital de las mujeres dependen de su capacidad para aproximarse a ciertas medidas casi inalcanzables. A las mujeres se les dan demasiadas expectativas. La realidad es dura: deben pasar por una estricta disciplina para reconstruir su propio cuerpo.

El comportamiento de Charo está relacionado con un valor que propugna la sociedad capitalista a través de los medios de comunicación, que es el consumismo.

En otro libro de autoayuda de nuestra autora: *Ya no sufro por amor* (2005), Etxebarria expresa sus ideas sobre cómo el consumismo, que es una de las características de la sociedad capitalista, afecta a la percepción de los cuerpos sobre las mujeres hoy en día. En la era actual, las identidades colectivas e individuales se manifiestan y se construyen en las opciones de varios hábitos de consumo. Según indica Massimo Ragnedda:

Bajo el empuje de la industria cultural y del mundo publicitario, nos hemos convencido de que hay que entender el consumo como un hecho estrictamente privado. Es más, parece que sea uno de los actos que nos



caracterizan, que ayudan a formar nuestra identidad, que dan un toque de originalidad a nuestro yo (Ragnedda, 2008: 123).

En ese libro, Lucía menciona que, una vez que acompañó a un amigo a ver un desfile en la pasarela Cibeles, vio a chicas delgadísimas que, en palabras suyas, son “mujeres de hueso y sin más”, “Lo que yo vi: piel y hueso. Tan delgadas que no daban ni sombra, sin exagerar” (Etxebarria, 2005: 233). Piensa nuestra autora que las pasarelas y las revistas quieren enseñar a sus lectores un modelo estético a seguir, de ahí que lo que todos quieren ser y todo el mundo quiere es mantener la juventud y ser más delgados, porque “los propios medios, en un perverso círculo vicioso, nos han convencido de ello antes de que nosotros mismos nos hayamos parado a reflexionar o a elaborar nuestros propios deseos” (Etxebarria, 2005: 235). Debido a la dictadura de los recientes modelos sociales que ha surgido a través de la publicidad y la moda, el cuerpo femenino se representa como un objeto que se puede manipular y cosificar. Recomienda a todas sus lectoras que lean *El mito de la belleza* (1991), de Naomi Wolf, quien sostiene que el sistema capitalista depende de que la gente consuma, de que consuma muchos artículos innecesarios. Para guiar a las personas a consumir más, el mercado de capitales intenta por todos los medios que las personas se sientan frustradas y que la gente pierda la confianza consigo misma, porque la gente querrá consumir cuando están deprimidos, y ¿qué es más atractivo que mantenerse jóvenes? En la sociedad, el interés de las personas por el autocuidado y la inversión en tiempo y dinero está aumentando. Este interés va acompañado de un hecho importante: el acceso al cuidado debe ser a través del consumo. Entonces, la gente compra productos para la piel, se hacen socias de gimnasios, paga por productos dietéticos independientemente del coste: “En suma: gastar, consumir” (Etxebarria, 2005: 246). Charo es el típico ejemplo de la mujer que cayó en esta trampa de consumo tejida por el capitalismo y su cuerpo fue colonizado por las ideas que predicaban.

Hay un vínculo estrecho entre los ideales del cuerpo, la identidad de género y el consumo (Valdivia, 1997; Giddens, 1994; Featherstone, 1982; Turner, 1984). Los cuerpos están representados por la sociedad junto con artefactos simbólicos, como

ropa, peinados, maquillaje y otros accesorios. Estos “elementos” forman juntos una imagen de cuerpos que pueden reflejar evidentemente el poder. Charo intenta demostrar su éxito a través de su cuerpo perfecto, como si este fuera la garantía de su estatus social.

Charo cree que cuanto más se acerca al ideal de género, más valor social tiene su cuerpo. Por esta razón, se esfuerza mucho por una imagen impecable y un cuerpo formado de acuerdo con los estándares físicos establecidos y ampliamente aceptados. Basadas en la cultura popular, las representaciones corporales producidas por los medios de comunicación sirven como modelos a seguir. Beatriz revela que Charo incluso usa droga para mantenerse delgada con el fin de cumplir los sueños tejidos por los medios de comunicación: “Bienvenidos al secreto de los eternos cincuenta kilos de Charo Bonet. Anfetaminas para mantenerse delgada y tranquilizantes para superar la histeria que producen las anfetaminas” (Etxebarria, 1998: 103). Así que convierte su propio cuerpo en la fantasía de los demás. Si buscamos la palabra clave “impecablemente” en el texto de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), casi todos los resultados están relacionados con la imagen excesivamente exquisita de Charo: “Por supuesto, está impecablemente maquillada y su rostro mantiene un aire intemporal de replicante transgénico. No exhibe una sola arruga”; “Las uñas están impecablemente limadas y esmaltadas de un color coral, a juego con los labios”; “Su pelo aclarado estaría impecablemente peinado, las mechas recién retocadas, las ondas marcadas con rulos calientes y sujetas con laca. Llevaría pendientes y collar de perlas, y broche de oro sobre un traje de chaqueta impecablemente negro”; “Se cortaba el pelo cada quince días para mantener impecable el corte aparentemente desaliñado, y lo llevaba teñido de un caoba imposible, tan brillante que parecía un casco bruñido, aunque ella debía de pensar que su cabello ofrecía un aspecto muy natural y juvenil”; (Etxebarria, 1998). Evidentemente, la autora no escatimó esfuerzos en describir, una y otra vez, la imagen de Charo, criticando este tipo de valores influidos por la opinión pública.

Afortunadamente, Mónica se mantiene muy consciente en este punto, no cae en la trampa del consumismo y no está bajo el control de su madre. Usa su heterosexualidad promiscua como estrategia para rebelarse contra la idea de

objetivación del cuerpo femenino que sostiene su madre, que representa una sociedad de consumo que obliga a las mujeres a entregarse al mito de la belleza y les hace sentir una constante insatisfacción con sus cuerpos. A través de Charo, Etxebarria condena la cosificación de la mujer en una sociedad que pone la apariencia física antes que la sabiduría y que se distingue de forma clara en el mundo de la publicidad, de la moda y de los medios de comunicación.

A pesar de tener visiones diferentes, las dos madres tienen algo en común: sus cuerpos están “colonizados” y no les pertenecen, o sea, para ambas, el cuerpo femenino está separado de sí mismas, la propia mujer y el cuerpo son dos conceptos opuestos. Charo se centra en hacer del cuerpo de la mujer el objeto del deseo de los hombres, mientras que Herminia cree que el cuerpo femenino pertenece a Dios, piensa que es sagrario del ser divino. Las dos, por lo tanto, apoyan el concepto del cuerpo de la mujer como modelo único y general, en el que, aunque existen diferentes tipos de variantes, su función es la misma: producir, proyectar y mantener el cuerpo femenino del patriarcado. Más aún, ellas dos intentan controlar la sexualidad de sus hijas a través del control de sus cuerpos. De hecho, este comportamiento de las madres refleja los intentos de la sociedad de controlar los cuerpos de las mujeres mediante la implementación de normas sociales que definen el comportamiento de niños y niñas. No solo ellas mismas representan el cuerpo colonizado, sino que también se convierten en cómplices de esta colonización, haciendo todo lo posible por borrar la alteridad y la disidencia sexual.

### **3.5.3 El cuerpo y la sexualidad disidente**

Nuestra sociedad distingue a niños y niñas desde el momento en que nacen y cada uno debe cumplir las reglas de comportamiento que se han convertido en un sistema. La gente divide el sexo en dos categorías: masculino y femenino y no permite que uno tenga una tercera opción; desde el momento en que llega al mundo, su identidad ha sido determinada y marcada en sus cuerpos. El género es, en realidad,

una elaboración social. El género define las características sociales y psicológicas masculinas y femeninas. Pero esto no solo se limita a sus etiquetas sociales, sino que también incluye su vestimenta y conducta, lo que los limita a un marco establecido, donde no se les permite realizar comportamientos que sean inconsistentes con sus identidades y se consideren anormales. Sin duda, se les priva de la oportunidad de crear su propia identidad independiente.

Desde pequeña, el cuerpo de Beatriz estuvo restringido por los conceptos de ser niña. Sabemos que, según el código tradicional, las niñas deben vestirse de color rosa, lo que Etxebarria expresa por boca de la protagonista de otra novela, Eva: en el cuarto mes de embarazo sabrá el sexo del bebé y “ya puedes llamar a la abuela y decirle si tiene que tejer los patucos azules o rosas” (Etxebarria, 2010: 44). Según Andrea Ostrov: “el vestido interviene en las formas socialmente aceptables de presentación de un cuerpo “apropiado” ante la mirada del otro” (Ostrov, 2003: 31). Entonces, podemos decir que el “correcto” uso de la ropa se logrará mediante la realización de ciertas normas de coordinación relacionadas con el cuerpo. El vestido debe ser coherente con el género, la edad, la identidad y la ocupación. Tanto el cuerpo femenino como el masculino se han impuesto con formas estrictas de comportamiento, formando así una conformidad de género. Los mayores regulan este comportamiento al continuar con estereotipos: las niñas deben tener muñecas Barbie, y, les guste o no, deben vestirse con faldas rosas. Si una niña tiene preferencia por los juguetes o juegos de los niños, estos juguetes o juegos les serán enseguida prohibidos y se le quitan con el argumento de que no son adecuados para ellas.

Como hemos analizado antes, la identidad heterosexual se considera una estructura social y el personaje de Herminia es un buen ejemplo de cómo la construye la sociedad española. Herminia vive en una familia de clase media con su esposo y una hija, y no tiene que preocuparse por su sustento. Su vida parece satisfactoria, pero está presa en lo que considera una vida “predeterminada”. Además de su propia predeterminación, viste a su hija de rosa para determinar su identidad desde niña. Hasta la pubertad, Beatriz obedece las instrucciones de su madre: se viste como una niña bien educada, simpática, y actúa para asegurarse de que su cuerpo le pertenece a

Dios. De esta forma, se puede lograr la concordancia entre la ropa y el cuerpo que requiere la sociedad. Sobre esto, Etxebarria escribe, en el prólogo de su novela *Nosotras que no somos como las demás* (2005):

Cada niña o niño en el mundo nace y crece integrado en una cultura particular y desde el momento de su nacimiento las costumbres en las que ha nacido configuran su experiencia y comportamiento. Las personas se preocupan por socializar a sus hijos desde pequeños en una conducta aceptable para el grupo (Etxebarria, 2005: 7).

Herminia representa perfectamente a las personas que nuestra autora menciona en la cita anterior: obedecer las reglas sociales, imponer restricciones sobre los géneros y dividirlos drásticamente. Junto con el padre de Beatriz, los dos muestran un comportamiento familiar heterosexual normativo que, a pesar de ser una práctica insatisfactoria para ellos, en su opinión, brinda un lugar seguro para el crecimiento de su hija. Aunque “estaban intercambiando agrias recriminaciones” (Etxebarria, 1998: 153), nunca piensan en separarse: “Mi madre no pensó jamás en separarse” (Etxebarria, 1998: 83); “Así pues, mi padre tampoco pensó nunca en dejarnos [...] 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” (Etxebarria, 1998: 83). Los padres de Beatriz representan familias de clase burguesa con una armonía superficial y un orden estricto en el que están las limitaciones y la destructividad de las familias heterosexuales. No pueden romper el modelo establecido, aunque este modelo no solo no aporta felicidad y libertad, sino que, por el contrario, provoca ansiedad e insatisfacción. Tal es el caso de Herminia, que, antes de casarse, era una chica talentosa, lista, bella, sabe tocar el piano y habla francés; sin embargo, el matrimonio la ha convertido en una mujer histérica y desesperada.

Este ejemplo muestra la pasividad de una familia heterosexual de clase media porque no destruye el patrón que la determina. A pesar de estas restricciones y de que el interior de la familia se haya desmoronado hace tiempo, el núcleo aún mantiene una

estabilidad obvia para mantener su decencia y su estatus social y se esfuerza por dar un ejemplo a la niña con el fin de preservar el bienestar de la clase media. En la tesis de Leticia Isabel Espinoza sobre la sexualidad como vehículo de la identidad de género, esta señala:

El modelo de la familia heterosexual es una construcción impuesta por el gobierno, un diseño que tiene el poder de suprimir cualquier expresión disidente y que obliga a los ciudadanos a cumplir con un patrón concreto que poco satisface sus expectativas o fantasías personales (Espinoza, 2016: 108).

Siguiendo el modelo que su familia le impone, su primera identificación como niña, sus faldas, las coletas sujetas con un lazo y la perforación de orejas a los dos días no le causó a Beatriz ningún problema. Todo esto no fue elegido conscientemente por ella, sino que estaba destinado desde el nacimiento: “que quedaban decididos para mi persona desde el día en que nací” (Etxebarria, 1998: 138). Al ser aún pequeña y no haber formado su propia conciencia, no sintió nada malo:

Yo fui educada para exhibir unos comportamientos determinados, para desempeñar un papel coherente aprendido, y durante el tiempo que seguí la farsa viví una vida artificial, envidiando de corazón a aquellas criaturas que me rodeaban, que no necesitaban fingir que eran unas niñas buenecitas, porque realmente lo eran. Pero la nitidez misma del personaje me permitía interpretarlo sin problemas, tal y como si me hubieran pasado un guion. Todo se reducía a ajustarse a lo que me habían enseñado: no hacer y no decir ciertas cosas (no soltar palabrotas, no jugar al fútbol, no subirse a los árboles, no discutir, no gritar, no, no, no, no...) (Etxebarria, 1998: 138-139).

Sin embargo, a medida que crecía, observa que su familia heterosexual es inútil, lo que la conduce a desórdenes de identidad y conceptos confusos del amor. Empieza

a compararse a sí misma con la idea que las monjas y su madre sostienen sobre cómo una niña debe ser y, luego, cuando se convierte en mujer, debe ser una buena chica y mantenerse virgen, debe hacer el amor en su propio dormitorio con mucho amor y mucho mimo, sin posturas raras, con su novio con el que sale previamente, por lo menos durante un año (Etxebarria, 1998: 69). En resumen, debe cumplir todo lo que exige ser una dama digna según la Sección Femenina, y, ante todo, realizar los deberes de esposa. El cuerpo de Beatriz está limitado por estos conceptos, que la restringen a categorías bloqueadas que la rechazan y la clasifican como distinta y rara. Entonces, se da cuenta de que ella nunca será así, porque, a diferencia de ellas, no está de acuerdo con la visión dualista de que los sexos están diseñados en blanco y negro, sino que hay una zona de transición en el medio, un área gris (Etxebarria, 1998: 137). Desde el inicio de la adolescencia, Beatriz se caracteriza por diferencias claramente discernibles que la definen por el alejamiento de las conductas esperadas por la sociedad y que la consideran como una chica anormal: “Desde aproximadamente los once años me empecé a sentir distinta a mis compañeras de clase, muy distinta” (Etxebarria, 1998: 139). No le importaba la ropa, no le agradaba llevar el pelo largo, no sentía el menor interés por los cotilleos del Súper Pop, y mientras que sus compañeras se llenaban el pelo de horquillas rosas, se metía a leer los libros y escuchaba la radio (Etxebarria, 1998: 139).

Esto significa que Beatriz es diferente de otras chicas por la falta de cualidades comunes del género femenino. Por lo tanto, no podemos hacer una discusión general comparándola con otras mujeres, sino considerarla como un individuo particular en el que el desarrollo del “yo” cuenta con posibilidades infinitas. Ella no se comporta como el sistema heterosexual espera: casándose y teniendo hijos. Muy al contrario, en este sistema, carece tanto de una identidad social como de género. Beatriz no es “él ni era ella” (Etxebarria, 1998: 144). A medida que su autoconciencia aumentaba día a día y que el conflicto con su madre se hacía cada vez más intenso, hasta el punto de ser irreconciliable, siguiendo el consejo de su padre, se fue a Edimburgo, donde se produjo lo que ella llama “la última transgresión” (Etxebarria, 1998: 214).

El desplazamiento le brinda a Beatriz la posibilidad de usar su cuerpo para experimentar la ambigüedad sexual, en el que ni la masculinidad ni la feminidad supera el uno al otro. En Edimburgo, mantenía su relación emocional con una mujer, Cat, al tiempo que tenía un amante, Ralph, un estudiante de la misma Universidad, que sabía bien cómo provocarle la excitación: “Se ensalivó el dedo índice y comenzó a masajearme el clítoris arriba y abajo” (Etxebarria, 2004: 204). Cuando hacían el amor, ella siempre ocupaba una posición dominante: “era yo quien lo hacía, era yo quien le acogía en mi interior [...] Si le acogía dentro, pensaba, me completaría” (Etxebarria, 1998: 215). Su comportamiento en esta relación es claramente contrario a lo que esperan las normas heterosexuales que expone el estatus de inferioridad del cuerpo de la mujer en relación con el del hombre; de este modo, su cuerpo le proporciona una forma para ir más allá de conductas aprendidas. Tradicionalmente, la pasividad se ha convertido en una característica distintiva del cuerpo femenino, y este hecho, naturalmente, hace que las mujeres dependan de los hombres y se conviertan en su complementario. Entonces, el cuerpo femenino está en un estado de inacción en una relación. Como arguye Elizabeth Grosez, las únicas representaciones socialmente reconocidas y validadas de la sexualidad de la mujer son aquellas que se ajustan y están de acuerdo con las expectativas y deseos de una cierta estructura heterosexual del deseo masculino (Grosez, 1997: 202). Beatriz revela su oposición a esta pasividad mediante el lugar dominante que ocupa en la relación con los hombres, asimismo en la forma en que Beatriz pierde su virginidad con Cat. Tradicionalmente, la pérdida de la virginidad se refiere a la perforación del himen en la primera relación sexual, obviamente este es un hecho imposible entre Beatriz y su novia escocesa Cat. Según esta definición, su pérdida física de virginidad fue durante el sexo con Ralph, pero ella no lo creía así: “hay virginidades cuya pérdida no se hace notar [...] De todas formas, yo no era virgen. Sólo técnicamente se me podía considerar así” (Etxebarria, 1998: 205). Igualmente, la primera vez entre ellos, Beatriz no sentía ni dolor ni sangre, así que rechaza la “desfloración” de un hombre a una mujer, que le quita algo a la mujer pasiva. En sus relaciones íntimas, Beatriz toma la parte activa y sus conductas sexuales transgreden, en gran medida, las expectativas de la inercia de las mujeres de



esa época. Cansada de las heteronormativas, pasa a formar parte de los cuerpos abyectos.

Beatriz se caracteriza por su individualismo y su rebelión, tal como un estado posmoderno sin mucha conciencia de la historia ni la sociedad. Después de romper con su madre, Beatriz comenzó a rechazar su identidad y la sexualidad que le imponía el sistema patriarcal; poco a poco mostró su homosexualidad y su cuerpo se convirtió en portador del pecado bajo el estándar secular. Empezó a experimentar nuevos espacios donde desarrollar su subjetividad, una propiedad privada que su madre no puede invadir: “un espacio propio que ella no podía compartir, transformar, comprender siquiera” (Etxebarria, 1998: 102). Se embarcó en un viaje en el que tuvo que transformar un cuerpo consciente de qué era lo que necesitaba. En Edimburgo, mantuvo una relación sexual con Ralph, cuando, al mismo tiempo, convivía con Cat; lo cual refleja que el deseo no tiene nada que ver con hombres y mujeres, ni la masculinidad y feminidad, el género ocurre en relación con otras personas. Tal y como arguye Iris Zavala, en *Historia feminista de la literatura española*:

Analizar la literatura desde el punto de vista de género no significa homologar la identidad sexual con el sexo biológico y un determinante genético. [...] El género sexual es un constructo cultural, social e histórico]...] Por tanto la sociedad, la historia y la cultura definen el género y sus características, no la naturaleza (Zavala, 1993: 48-49)

De este modo, Beatriz destruye tanto las clasificaciones sexuales reconocidas, es decir, la heterosexualidad, como la, en parte, aceptada homosexualidad con pareja estable para ponerse en una diferencia de género. Igual que la define Jacques Derrida, en *Women in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida* (1997): “hay todas las posibles e incontables combinaciones de sexo: un hombre y una mujer, un hombre y un hombre, una mujer y una mujer, tres hombres y una mujer...” (Derrida, 1987: 189-203)

El amor, para Beatriz, no tiene género, rechaza las relaciones binarias entre hombres y mujeres, y, de esta forma, el cuerpo se convierte en un centro de reivindicación del lesboerotismo. El deseo de Beatriz está relacionado con Mónica, íntimamente ligada a su imagen, y puede decir que opta por enamorarse de ella. Se niega a categorizaciones sociales que determinan a los cuerpos a base de la dicotomía sexual de las clasificaciones de género:

Y si yo no era una chica, si era algo así como una especie de alienígena infiltrado que no era él ni era ella, ¿por qué tenía entonces que enamorarme de un hombre y casarme y tener hijos si a mí no me apetecía? ¿Por qué no iba a enamorarme de quien a mí me diera la gana? (Etxebarria, 1998: 144).

Podemos inferir de los antecedentes familiares de los muchos personajes que ha interpretado, que Lucía Etxebarria propone que las familias heterosexuales españolas son la causa de la depresión emocional, que provoca a las mujeres un fracaso emocional a través de modelos de aprendizaje repetidos. En su creación novedosa, las familias heterosexuales reprimen las maneras de expresión que no se adapten al patrón preestablecido de patriarcado en la sociedad donde se desarrollan las protagonistas femeninas. Adrienne Rich arguye que la heterosexualidad es una estructura social y el patriarcado gobierna a las mujeres a través de la familia, la religión y el estado. Luego añade que, a través de leyes tradicionales, órdenes religiosas e imágenes de los medios, se están fortaleciendo los sistemas que tradicionalmente controlan a las mujeres, como el patriarcado, la explotación económica, el núcleo familiar y la heterosexualidad coercitiva (Rich, 2010: 1591).

Beatriz busca una relación diferente a lo determinado en la estructura patriarcal y piensa que la manera de resistir a la heterosexualidad impuesta a las mujeres por la sociedad es a través de su cuerpo:

Si por mí fuera, me pasaría el día haciendo el amor, y no sólo porque me guste sino porque es entonces cuando parece que las cosas llegan al límite;

cuando, aunque sólo sea por tres segundos, huyo, salgo de mí, me hincho de luz y me aclaro, feliz y sin memoria, prendida en labios inventores de espléndidos engaños. Y entonces me digo que sí, que tiene sentido seguir adelante, a pesar de esta certeza de estar siempre sola (Etxebarria, 1998: 29).

La cita muestra que el comportamiento sexual le proporciona una especie de liberación porque ofrece un espacio para experimentar y expresar naturalmente el placer femenino sin presuponerlo, lo que contrasta fuertemente con la presión tradicional. Etxebarria intenta hacer su creación literaria desde el punto de vista de su propio deseo y el fruto de este deseo es la forma más decidida de expresar su voluntad en su narrativa. En el espacio textual donde se funden su vida y su mundo literario, la escritora se recrea, se transforma a sí misma y plantea una reconsideración universal de la sexualidad de la mujer que sirva como herramienta de la expresión de sus deseos y como un espacio propio para su autoidentificación. Para ella, el sexo tiene una energía potente que puede traspasar los límites del cuerpo para comunicarse con el cosmos y está en todas partes:

Aquel delirio, espejismo, aquel salirse del cuerpo para fundirse en el de otro, aquella pequeña muerte en vida, precursora de mil muertes y mil renacimientos más, contenía la posibilidad más sencilla de ver el todo, de volver a entrar de nuevo en la luz blanca (Etxebarria, 2002: 533).

En este sentido, Rosa Montero coincide con la visión de Lucía Etxebarria, arguyendo que “el sexo es un acto sobrehumano: la única ocasión en la que vencemos a la muerte. Fundimos con el otro y con el Todo” (Montero, 1998: 214). Por tanto, la sexualidad es una expresión de satisfacción al relacionarse con el otro, pero “el otro” no necesariamente tiene que ser un hombre, ni siquiera el amor es imprescindible aquí. Es prestando atención a la alteridad como otra persona puede empoderarnos. Para nuestra autora, este suplemento es, a veces, otra mujer, pues ella considera la homosexualidad como una de las maneras para expresar el deseo y el placer. A través

de los diálogos, el contacto corporal, las relaciones emocionales, se realiza el análisis del deseo lesboerótico de manera abierta. Sus protagonistas, la mayoría chicas jóvenes, disponen libremente de sus cuerpos y reclaman el derecho a participar en actos sexuales de acuerdo con sus propios estándares. De ese modo, se deshacen de las restricciones de la cultura y de la reproducción. Ellas aparecen para distinguirse de los modelos fijados y predeterminados de mujer. Este intento no es una rebelión arbitraria ni la necesidad de recurrir a la fuerza para cambiar las cosas, sino de crear un espacio de existencia simbólica para las mujeres donde viven con libertad, actuando y pensando por sí mismas. Así, Etxebarria otorga a la existencia simbólica del cuerpo femenino un significado expresado en un lenguaje universal.

La narrativa en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) se hace eco de la sexualidad disidente y establece una relación rota con referencia a la ideología dominante patriarcal cuya efectividad y generalización se infiltra en todas las partes de la sociedad. Etxebarria realiza en esta novela un recorrido por diferentes modelos sexuales femeninos para hacer hincapié en la causa común del heterosexismo coactivo y en la reflexión del lesbianismo desde el deseo lesboerótico de Beatriz.

El texto explora la posición de Beatriz, una lesbiana potencial, quien considera que en la sociedad no coincide con mujeres tradicionales pero tampoco con los conceptos preestablecidos para la imagen de una lesbiana, porque ella misma está insegura sobre su identidad. Podemos sustraer su contrariedad con la simbología lesbiana en su monólogo cuando iba sola a un bar, en Edimburgo, confesando que no iba buscando una novia sino que quería disfrutar simplemente un tiempo relajada: “No iba buscando una chica, no fui allí porque me sintiera lesbiana. Sólo buscaba una cerveza y un poco de música” (Etxebarria, 1998: 25).

Beatriz oscila entre la homosexualidad y la heterosexualidad. En la novela se efectúan constantes movimientos de los antagonismos típicos de las dos identidades con el fin de mostrar que existe un completo deseo lésbico en uno mismo y se puede borrar la frontera entre el yo y los demás. Tradicionalmente, la teoría del feminismo lésbico nace como una forma de oponerse a la heterosexualidad de la cultura dominante y establecer una comunidad alternativa a la hegemonía masculina y

heterosexual (Goicoechea, 2003: 3). En palabras de Brooker Selden, la institución central toma la heterosexualidad como arma para defender el patriarcado y oprimir a las mujeres (Selden et al, 2010: 300). También, como sostiene Germaine Greer: “Todo apunta hacia la subversiva afirmación de que el amor homosexual no es un sucedáneo ni una imitación del amor heterosexual, sino su negación más absoluta” (Greer, 2000: 369). Pero, para nuestra autora, no se necesita objeción, pero sí la diferencia para definirse a uno mismo, mientras se disuelven las barreras del “yo”, porque su identidad está cambiando y, por lo tanto, falta una definición estable: “Si me hubieran preguntado en ese momento si yo era lesbiana o si era heterosexual, e incluso si era bisexual [...] no hubiera sabido qué responder” (Etxebarria, 1998: 221). De hecho, el comportamiento sexual de Bea no entra en una categoría determinada. Su dualidad se debe a la falta de modelos lésbicos en la sociedad española en ese momento. Jacky Collins y Chris Perriam señalan que, desde la década de 1970, la homosexualidad masculina se ha reflejado en obras literarias; sin embargo, la identidad lésbica no logra el mismo éxito. Solo pueden evitar ser criticadas por la sociedad negando su existencia o considerándola como enfermedad (Collins, 2000: 216). En el caso de España, Carmen de Urioste indica que el lesbianismo, comparado con la existencia de la cultura gay, sufrió la invisibilidad en el espacio de los medios españoles en la década de los noventa del siglo pasado (de Urioste, 2009: 104). Luego, añade, en otro artículo suyo sobre las novelas de Lucía Etxebarria y la sexualidad disidente, publicado en el año 2000:

A pesar de las transformaciones sociosexuales acaecidas en la España democrática con respecto a la disidencia sexual, la producción cultural generada a partir de ellas puede considerarse mínima y solamente en la década de los noventa la sociedad española parece estar preparada para “dejar entrar ciertos modelos de lesbiana/gay en el espacio de la prensa, de la televisión, del cine” (Llamas, 1997: 212) y, por supuesto, de la creación literaria y de la vida académica” (De Urioste, 2000: 123).

A través de su investigación, Urioste cita hechos legales<sup>31</sup>, aunque con la introducción de la nueva ley penal, en 1995, las restricciones a las lesbianas desaparecieron aparentemente, la homosexualidad sigue siendo sinónimo de maldito. Este hecho también se puede demostrar en una entrevista con Lucía: “Por mucho que ahora se suponga que la situación está normalizada, la mayoría de la sociedad no ve la relación homosexual como normal” (Merino, 2007). Nuestra autora sostiene que los homosexuales, especialmente las lesbianas, siguen siendo objeto de desprecio en la sociedad.

A causa de la presión social y otras diversas razones, Beatriz renuncia a admitir su comportamiento sexual disidente y no proclama explícitamente que es lesbiana, sino su apego a Mónica: “Desde los doce hasta los dieciocho años fue Mónica la persona más importante de mi vida, por encima de mi propia madre” (Etxebarria, 1998: 144). Ante sentimientos tan fuertes e incontrolables, no puede encajarlos en ningún concepto preconcebido, sintiéndose en un lugar marginal, extremadamente sola y decepcionada, y considerando que la vida no tiene sentido:

En cualquier caso, piensa, qué poco importa el tiempo en un paisaje ciego, donde cada minuto es exacto al siguiente, donde a cada segundo sucede otro segundo. Idéntico, inmutable; un segundo apagado para un tiempo marchito. Órbita cementerio. Soledad orbital (Etxebarria, 1998: 14).

El proceso de identificación de su propia sexualidad y subjetividad es, sin duda, un proceso doloroso. El proceso de transición de Beatriz nos permite entender el significado de lo dicho por la autora en la entrevista desde otro aspecto. Precisamente la falta del marco preestablecido brinda una oportunidad para crear una relación más libre. Asimismo, por esta imperceptible presencia de comportamientos sexuales femeninos distintos de la heterosexualidad, se comienza a valorar la ausencia de los modelos de sexo alternativo que permiten que las mujeres se atrevan a hacer frente a

---

<sup>31</sup> Carmen de Urioste apuntó en su artículo que la homofobia y xenofobia son consideradas como delito según los artículos 510, 511 y 512 del Nuevo Código Penal de mayo de 1995.

los deseos, no necesariamente heterosexuales, o a admitir su identidad, que ha sido marcada como marginal o extremadamente malvada. Para la autora, la elección del lesbianismo es el resultado de la liberalización de la elección sexual, que merece respeto y reconocimiento.

El personaje de Beatriz que plasma nuestra autora brinda un paradigma sexual femenino alternativo, retando la heterosexualidad propagada por la sociedad franquista, representada por su madre. Como referente, su mejor amiga, que, al mismo tiempo, también es su amante secreto, Mónica. Tengamos en cuenta que la heterosexualidad es considerada el único acto sexual femenino correcto, junto con la bondad, la obediencia y la modestia de las mujeres, que reflejan a la perfección la ideología cultural femenina franquista.

Beatriz usa su cuerpo como espacio para resistir a los discursos patriarcales que su madre trata de imponer en su cuerpo. La novedad que tiene la autora es que el amor entre los personajes femeninos no se considera una subversión de los códigos sociales, sino una expresión natural de emoción, una efusión de amor de los seres humanos, sin importar el género. En una entrevista, la autora afirma:

Yo defiendo –dice la autora– la total libertad del individuo, la capacidad y el derecho de vivir la vida de acuerdo con los imperativos de su propia naturaleza y no a los de la sociedad o la familia, lo cual incluye, por supuesto, la libertad de amar por encima de etiquetas de género (Merino, 2007).

Ella crítica fuertemente que la sexualidad femenina esté restringida por requisitos establecidos como el matrimonio, el parto, y la sumisión a los hombres, etc. Centra su atención en la imagen del cuerpo femenino, contradiciendo al desempeño de su otredad. Una manera interesante de mostrarlo es a través del espejo: la protagonista se observa a menudo su cuerpo ante el espejo. Según Patricia Klingenberg: “Las escritoras modernas crean personajes femeninos que se contemplan en el espejo en

busca de su propio ser, es un acto repetido a lo largo de la vida de los personajes (y de muchas mujeres) esencial a la creación de una identidad” (Klingenberg, 1994: 271).

Los comportamientos de Beatriz revelan un interés en el espejo. En la novela hay varias descripciones de su acto de mirarse al espejo. El espejo actúa como un medio que reflexiona sobre su relación con el mundo exterior: “Intenté buscarme en el espejo para conseguir un punto de referencia, pero no me encontré”; “Casi no reconocí a la mujer pálida y demacrada que me observaba desde el otro lado del espejo”; “Este desliz por mi parte hizo darme cuenta de lo necesitada que estaba de un amigo, de alguien con quien compartir mis problemas, de un espejo en el que reflejarme”; “Ahora me miro en el espejo y me doy cuenta de lo mucho que aquella desconocida y yo nos parecemos” (Etxebarria, 1998). En este sentido, dice Virginia Woolf que, durante todo el tiempo, las mujeres han estado jugando el papel de espejos, con poder y magia, reflejando la figura de los hombres al doble de su tamaño original (Claramonte, 2002: 103). Sobre la metáfora de Virginia Woolf, M. Carmen la interpreta así: “Pero lo cierto es que los hombres miran, y las mujeres se miran mientras son miradas, una situación que determina tanto la relación entre hombres y mujeres como la de las mujeres con ellas mismas, que existen como cuerpos objeto de la mirada” (Claramonte, 2002: 103).

Así, el cuerpo observado desempeña un rol a la vez de observador; se trata de una relación bilateral. El cuerpo del espejo se transforma en un recurso que permite al cuerpo de la mujer ejercer sus capacidades, que el discurso convencional había marginado y reprimido. Cuando una mujer se mira en el espejo, a veces, existen discrepancias entre el interior y el exterior de sí misma. Negarse a aceptar la imagen exterior lleva a Beatriz a rebelarse contra las normas socioculturales. Ella rechaza los cambios en el cuerpo que ocurren a medida que crece y se desarrolla durante la adolescencia, y se esfuerza para evitar que ello suceda y para cubrir las características sexuales de su cuerpo. Por lo tanto, al mirarse en el espejo, no se acepta, no se reconoce y espera que su cuerpo nunca crezca:



Me enfrento con la sombra borrosa de mi imagen en el espejo empañado. Con el dorso de la muñeca retiro las gotitas de vapor condensadas sobre el cristal y aparezco más nítida, yo misma. Estoy delgada, flaca, como diría mi madre. Los huesos de las caderas se marcan tanto que no me cuesta lo más mínimo imaginar mi esqueleto. Me tapo los pechos con las manos y cruzo una pierna por delante de la otra. Me alegro al comprobar que mi cuerpo bien podría ser el de un adolescente, uno de los modelos de Calvin Klein (Etxebarria, 1998: 35).

Según Grosez, la identificación interior se desvía de la verdadera correspondencia para permitirle al individuo superar las restricciones establecidas, por ejemplo, al rechazar un rol sexual determinado por la heterosexualidad, los homosexuales pueden ceñirse a su imagen corporal pre púber, que puede permanecer ambigua con respecto a las diferencias entre los sexos (Grosz, 1997: 76).

Beatriz desea alcanzar un estado de ambigüedad corporal en que no se defina ningún sexo. La imagen asexuada que descubrió accidentalmente en el baño un día, la llevó a hacer una huelga de hambre para mantener esta imagen. No tiene la menor gana de captar las miradas de los hombres, solamente quiere congelar su adolescente cuerpo para librarse de las normas. Para controlar su estética, Beatriz elige conscientemente pasar hambre desde la pubertad. A este respecto, dice Beatriz: “No engañaba a Mónica; ella ya sabía que yo no comía, pero hacía tiempo que había desistido de convencerme” (Etxebarria, 1998: 36).

Naomi Wolf, en su libro *El mito de la belleza* (1992), sostiene que la anorexia comienza no siendo una enfermedad, es una respuesta totalmente lógica, sensata, para dominar el ciclo social. (Wolf, 1992: 244). Según esto, la ayunadora se rebela al dejar de comer, no se deja someter a las normas impuestas. Beatriz niega el falso resplandor lunar del satélite inerte y quiere conformarse como una estrella encendida que cuenta con su propia luz. En cuanto al mensaje que la autora pretende transmitir, la luna le da a esta parte de la novela un valor vital, pues Beatriz se niega a ser un cuerpo celeste sin luz propia. Si la mujer se identifica con la luna, Beatriz hará todo lo posible para

no serlo absolutamente. Incluso sucumbiría al hambre para evitar el crecimiento, por eso lo confiesa al lector cuando se mira al espejo:

El ayuno constituía una prolongada resistencia al cambio, el único medio que yo imaginaba para mantener la dignidad que tenía de niña y que perdería como mujer. No quería ser mujer. Elegía no limitar mis decisiones futuras a las cosas pequeñas, y no dejar que otros decidieran por mí en las cosas importantes. Elegía no pertenecer a un batallón de ciudadanas resignadas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre. Este cuerpo enflaquecido que tengo frente a mí es el resultado de una decisión consciente, de una absurda prueba de fuerza (Etxebarria, 1998: 42).

Por lo tanto, podemos hacer una analogía entre el resplandor que obtiene la luna del sol y las decisiones de otras personas, que Beatriz se muestra reacia a cumplir porque cree que estas decisiones son contrarias a sus intereses y provienen de otra estrella. Beatriz espera tener su luz propia y ser una mujer independiente que sea dueña de sus acciones. En este sentido, las mujeres que ayunan eligen el hambre como estrategia de transformación, no para alcanzar la felicidad, sino para poner un obstáculo al sufrimiento del mundo. Asimismo, usando su cuerpo, objetivado, ajeno a sí misma, intenta establecer vínculos de comunicación.

En la primera parte de las memorias de Simone de Beauvoir notamos una conexión con la comida que sirve para ayudarnos a comprender mejor: “La tarea principal de Louise y de mamá era alimentarme; su tarea no era siempre fácil. Por mi boca el mundo entraba en mí más íntimamente que por mis ojos y mis manos. Yo no lo aceptaba entero” (de Beauvoir, 1983: 8). Algo más íntimo que comer es una especie de fusión, disponer del mundo mediante la boca, tomar control por medio de lo que se consume. Esto lo tiene muy claro Simone niña, que, aunque tenga miedo de crecer, acepta el poder de la comida con el objetivo de cambiar de situación y convertirse en otro yo: “Aferrándome al suelo, pataleando, oponía mi peso de carne al etéreo poder que me tiranizaba; lo obligaba a materializarse” (de Beauvoir, 1983: 14).

Dejando a un lado la relación no resuelta con la madre, el entusiasmo religioso, los pasos traumáticos a la madurez, los patrones culturales o el amor infeliz, es chocante que el factor común en casi todos los ayunos sea su condición de mujer; es muy difícil encontrar personajes masculinos en sus obras con este problema. Los factores que unirían a estas pacientes serían los de un carácter dependiente, una identidad mal definida y un comportamiento pasivo brusco. Así mismo, históricamente, desde tiempos remotos, se ha adscrito a los hombres un carácter con más inteligencia, mientras que las mujeres tenían mayor predominio en lo corporal. De esta manera, cuando una mujer quiere reivindicar el control sobre su vida o un cambio, ha de actuar sobre su cuerpo. Beatriz elige esta forma de controlar su cuerpo, no come para no crecer, como consecuencia, no muestra las características y difumina la diferencia entre los dos sexos biológicos. Entonces, según su lógica, puede evitar ser reprimida por la sociedad, y, así, recuperar la subjetividad.

De manera similar, el cuerpo de Beatriz pasa de estar en una posición marginal, cuando estaba en Madrid, a una central de la relación con las personas a su alrededor, en la parte de la historia en Edimburgo: “Y allí me rapé el pelo y me compré unas botas de comando. En la calle nadie sabía si yo era chica o chico” (Etxebarria, 1998:). Sus botas de comando y el pelo rapado hacen que sus características de género femenino dejen de ser obvias y se convierte en un cuerpo andrógino. Según Weil:

[...] un ser andrógino adquiere y amalgama ambos sexos genéricos para crear un estado espiritual que va más allá de lo físico y la naturaleza sexual. Al igual que el ser esférico andrógino, la androginia psíquica-espiritual sugiere una totalidad y balance entre lo masculino y femenino como complementario (Weil, 1992: 63).

En su opinión, esta complementariedad permite que un andrógino obtenga lo esencial de cada género para formar una identidad propia de acuerdo con sus propias necesidades, independientemente de los requisitos impuestos por la sociedad y la

cultura. La androginia posibilita el cuestionamiento y deconstrucción de las categorías de género e identidad para obtener más libertad de expresión.

La definición del sexo y género es transgredida por el cuerpo andrógino de Beatriz. Ella admite desempeñar roles distintos dependiendo de su designio: por un lado, puede ser mujer si quiere. Ella reconoce que puede cambiar a diferentes roles de género en cualquier momento de acuerdo con su intención: por una parte, si quiere, puede convertirse en mujer. No podemos ignorarla como una chica, con una apariencia bonita y una figura muy encantadora. A este respecto, describe una escena en la que estaba paseando con Cat y todos los peatones les dirigían miradas de soslayo, “En parte, porque las dos éramos jóvenes y guapas y daba gusto mirarnos” (Etxebarria, 1998: 23). Su aspecto femenino atrae las miradas de otros. Por otra parte, cuando ella no quiere ser mujer, cuando tiene el deseo de evitar que su cuerpo ingrese al mundo de las mujeres: “No quería ser mujer [...] Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase” (Etxebarria, 1998: 36). Ya que solo necesita ponerse unas botas y cortarse el pelo para parecer a un chico, y, así, puede huir de los códigos sociales impuestos por el nacimiento de un sexo específico. Beatriz se niega a ser el cuerpo politizado e influido por los discursos del sistema patriarcal de normas de sexo-género. Se esfuerza por definir su visión de la sexualidad en el marco más amplio de su concepto de identidad y roles personales. Una gran parte de esta novela se centra en cómo el cuerpo femenino sigue las normas sexuales y analiza el deseo homoerótico y el cuerpo femenino codificado sexualmente. Dado que Beatriz reconoce que el género no determina su deseo, para la investigación actual, es importante comprender cómo Beatriz está tratando de encontrar un espacio para su identidad transgénero. Recordando sus relaciones simultáneas con mujeres y hombres, Cat y Ralph en Edimburgo, se pregunta: “Según el tópico, yo conocía lo mejor de los dos mundos. ¿Sólo hay dos? ¿Y dónde se supone entonces que resido yo?” (Etxebarria, 1998: 221).

Su pregunta resalta la esencia de su preocupación: en la estructura entre discurso y realidad social, ¿qué tipo de mundo, más específicamente, qué espacio puede satisfacer sus necesidades y deseos? ¿Cómo explica el deseo por una persona u otra?

Ella es un ejemplo de alguien que no es capaz de integrarse en el sistema binario femenino-masculino, su subjetividad no está relacionada con lo masculino ni lo femenino, sino con una especie de fluidez que permite la reconstrucción de su identidad, que es como el agua cuya forma cambia según la forma del recipiente, y su identidad de género también es la misma, con gran plasticidad. Milagros Noemí Gómez sostiene que “el género es una actuación (performance), lo que alguien hace en un determinado momento” (Gómez, 2012: 17). Según ella, esta actuación ayuda a una persona a adoptar los perfiles de ambos sexos al mismo tiempo y le da una identidad alterante, que puede cambiar en diferentes situaciones según sus sentimientos u objetivos. Este tipo de actuación es una forma de romper el rígido concepto de género.

Beatriz pone en duda la rigidez de las dos categorías de género en la sociedad, porque fijar las posibilidades de identidad en dos categorías restringe la libertad del cuerpo humano. El cuerpo andrógino de Beatriz nos desafía a repensar las categorías binarias de géneros ya sistematizadas. Ella rechaza cualquier matriz cultural que defina el cuerpo en base a tales categorías.

La androginia se convierte en un truco utilizado por Lucía Etxebarria en esta novela para permitir que su protagonista adquiera una nueva identidad en una sociedad que no la deja estar fuera del rango establecido para su género. Según Kathryn Everly, experta reconocida en investigación de literatura española y teoría feminista, en esta novela, el cuerpo como satélite en órbita pertenece a un espacio aún no definido. Los cuerpos celestes se vuelven intercambiables en los esfuerzos de Beatriz por reinventarse constantemente a través de la expresión física. Por tanto, afirma que la novela de Etxebarria puede entenderse como un trampolín desde la reflexión de género posmoderna hacia la nueva literatura que cuestionaba el género como medio legal en las relaciones sociológicas (Everly, 2001: 174). El cuestionamiento de Beatriz sobre las limitaciones sexuales la lleva a una conclusión: que el amor no tiene ni credos ni religiones, tampoco hay sexos ni prejuicios, está dispuesta a desafiar estas categorías para encontrar una sustancia que refleje realmente sus identidades:

Pero la cosa no se reducía a un término tan simple como que a mí me gustaran o no las mujeres. Me gustaba ella. Ella, sólo ella, reconocible en medio de este monstruoso criptograma cuántico que es el universo. Y si hubiera sido un hombre, me habría gustado también” (Etxebarria, 1998: 190).

Como observa Everly, cada cuerpo que atrae a Beatriz en su reino celestial representa no solo lo físico, sino, más importante aún “un deseo metafísico incalculable que impulsa el sentido de sí misma de Beatriz” (Everly, 2001: 173). El deseo de Beatriz está contenido en su sueño por cualquiera, pues ella puede amar a un hombre, pero también a una mujer. Este hecho manifiesta que, en su opinión, la clasificación del cuerpo no se define en función de la relación binaria de categorías de género, sino que el género y la sexualidad ocurren en las relaciones con otros. El cuerpo se niega a corresponder a una categoría cerrada con la que no puede identificarse. Beatriz declara que “La mujer que amó a Ralph era la misma que amó a Cat y sé que será difícil comprender [...] que amó del mismo modo al uno que a la otra” (Etxebarria, 1998: 258). La experiencia sexual de su cuerpo con ambos sexos hace que Beatriz afirme la fluidez del sexo y del género y considere su cuerpo como un lugar de conciliación abierto a posibilidades sin fin. Este espacio fluido hace que las rígidas restricciones bajo el patriarcado no tengan cabida, destruye el sistema dual basado en el heterosexualismo obligatorio y deja el deseo lésbico al análisis e interpretación del lector. La disciplina del patriarcado no deja expresiones que se desvíen del modelo predefinido y, para no ceder, las mujeres empiezan a buscar su propia felicidad a través de comportamientos clasificados de raros, como Beatriz, tachada de *femme fatale* por lésbica y bisexual. Señala Mimi Schippers:

The principal threat to hegemonic masculinity is non-complementary feminine behaviour, defined as ‘a refusal to complement hegemonic masculinity, which is manifested by exhibiting sexual desire for other

women, promiscuous behavior, sexual inaccessibility or overtly aggressive behaviors (Schippers, 2007: 95)

Estas sexualidades disidentes nos hacen necesario mencionar el concepto de LGBT<sup>32</sup>. El movimiento LGBT es una oposición a la ética de lo “estándar” (relaciones monógamas, familia tradicional...). Gracias a este movimiento y a otros pensamientos ideológicos como el feminismo, el modernismo, se amplían los horizontes de la experiencia sexual y abren más opciones más allá de las categorías de bisexual, heterosexual y homosexual. Sus identidades son fluidas y cambiantes, sus deseos tampoco son fijos ni siguen una lógica lineal, por lo tanto este tipo de personas, ya sea que no estén de acuerdo con la clasificación fija de sexualidad, o porque no encuentren un lugar para situarse en la bisexualidad, o porque su comportamiento sexual es demasiado agresivo -en resumen, aquellos cuyas vidas no se ajustan a la lógica normalizada representada por los medios- pueden vivir bajo la protección de LGBT y ver el reflejo en el espejo de su cuerpo, obteniendo la capacidad de expresar sus propios deseos sexuales y su subjetividad, sin avergonzarse o temer las miradas sociales.

Braidotti afirma un estado como sujeto corpóreo que repercute en la diferencia sexual femenina, sosteniendo que es crucial reconocer la diferencial sexual:

Not as ‘the other’ pole of a binary opposition conveniently arranged so as to uphold a power system, but rather as the active process of empowering the difference that women make to culture and to society. Woman is no longer different from but different so as to bring about alternative values (Braidotti, 1994: 238-239)

---

<sup>32</sup> El movimiento LGBT o movimiento LGTB es el movimiento social que lucha contra la discriminación y en favor de la normalización y reconocimiento de derechos de las personas lesbianas, gais, bisexuales, transgénero y transexuales.

Braidotti afirma la personalidad de cada mujer y no establece un modelo subjetivo fijo que entrañe a todas las mujeres. Sobre la base del mismo argumento, se ve que el poder que se le concede a Beatriz se basa en la diferencia sexual y en el hecho de que no existe un tipo estándar de subjetividad de la mujer.

Como mujer y como miembro de esta minoría sexual, la actitud de Beatriz refleja las demandas de las mujeres modernas tardías. Según Magda Potok, “las personas, y de modo particular las mujeres, están exigiendo el derecho a disponer libremente de su cuerpo y establecer las prácticas sexuales y reproductivas según su propio criterio, más allá del modelo heteronormativo” (Potok, 2013: 317).

Beatriz pertenece a la categoría de mujeres descritas por Magda Potok que rechazan que les limiten su subjetividad a la clasificación fija del sistema heteronormativo imperante con el que no se identifican. En este sentido, ella se define a sí misma como lo contrario de lo que no es: el modelo femenino representado por Mónica.

Mónica representa el modelo de mujer que, aunque vive en un entorno que no le gusta, puede aceptarlo sin quejarse y vivir en él con facilidad. Mónica tiene la capacidad de adaptar su subjetividad a todas las clases sociales que visita, no solo es aceptada entre ellas, sino también apreciada por su habilidad para dominar todos los espacios disponibles. Es decir, Mónica adapta bien su subjetividad al estándar dado por la sociedad, pero mientras tanto, está perdiendo su personalidad y “el derecho a disponer libremente de su cuerpo” (Potok, 2013: 317).

A diferencia de ella, por su forma especial de observar la sociedad, a Beatriz le resulta que no existe un espacio que se ajuste a sus necesidades. En su caso, el proceso de generar subjetividad desde el espacio se vuelve especialmente claro. Ella sabe claramente los estándares establecidos tradicionalmente para las chicas, y que, de todos modos, no podrá integrarse en esa sociedad que la priva de su capacidad de tomar decisiones como una persona independiente y que la invade continuamente.

Beatriz acusa las imposiciones que hacen reconocibles a estas personas de la minoría. Según sus recuerdos, sus amigos y amigas que no se relacionaban con heterosexuales hacían todo lo posible para hacerse reconocibles: llevaban el pelo muy



corto, todos los chicos tenían un disco de Barbra Streisand y las chicas uno de K. D. Lang, se tatuaban en el antebrazo, se ponían los collares con el logo de arco iris, etc. (Etxebarria, 1998: 48). Pero Beatriz no está de acuerdo con esta forma de definir la identidad de alguien y piensa que estos comportamientos, nuevamente, limitan la subjetividad. Ella resiste las restricciones de las reglas y desafía la normalización de la masculinidad y feminidad en los cuerpos de seres humanos a través de la percepción de su propio cuerpo, descubriendo nuevos modos de convivencia. Beatriz se niega a unirse a un grupo particular o estructura social que restrinja un cuerpo indeterminado con subjetividad cambiante y flotante. Según Preciado, esta subjetividad declina el sistema sexo-género cerrado y definido de forma natural para defender la teoría del cuerpo más allá de las posiciones opuestas entre hombres y mujeres, masculinidad y feminidad, heterosexualidad y homosexualidad (Preciado, 2011: 14). Las conductas sexuales disidentes de las mujeres “raras” como Beatriz representan una amenaza para la masculinidad hegemónica. De esta manera, buscan su propia identidad en sí mismas y su orientación sexual, que no siempre se ajusta a las normas heterosexuales de la monogamia ni a las homosexuales, sino a una flotante y cambiante. Como sostiene Beatriz que el sexo es la forma en que los seres humanos se encuentran a sí mismos, al romper las leyes impuestas a través de la expropiación de su cuerpo, encuentra su sexualidad fluida, se deshace del modelo heterosexual y se convierte en una mujer implicada en una sexualidad disidente. El deseo de los demás es como un espejo en el que ella se refleja fuerte y llena de vitalidad. Su experiencia lésbica con Cat y su amor por Mónica llevan a Beatriz a concluir que para ser ella misma, ser mujer completa, el hombre no es condición necesaria. Del mismo modo, en el sexo, Beatriz descubre una espiritualidad que nunca antes había explorado. Se da cuenta de que el sexo tiene poder y que es una experiencia espiritual, contradiciendo la teoría de que el placer o las elecciones distintas de la heterosexualidad son pecados para las mujeres.

Hélène Cixous, en *La risa de Medusa* (1976), señala que a las mujeres se les enseña a ignorar su cuerpo y a sentirse avergonzadas de sí mismas para imponer la humildad sexual. La autora recomienda que las mujeres usen y escriban sobre sus

propios cuerpos para socavar las leyes y normas existentes. Agrega que las mujeres no deben usar las herramientas de los hombres, sino tener sus propios cuerpos para liberarse, no para manejar los códigos, sino para obtener el derecho a la expresión pública del deseo sexual. Su teoría se aplica bien al caso de nuestra investigación: Beatriz es el tipo de mujer que vive en situación de aislamiento o marginación porque está lejos de los estereotipos prescritos por la sociedad actual, pero se encuentra a sí misma, y su enamoramiento, su deseo y su opresión conviven con su cuerpo. Al estudiar el cuerpo femenino e incluirlo en el texto, Lucía Etxebarria realiza un sistema de expresión autónomo que permite a las mujeres comunicarse en el discurso y, a la vez, cambiar el orden simbólico actual, para dejar que su propia experiencia fluya en él.

Como se explica en nuestro estudio, las mujeres carecen de espacio propio en la década de los noventa, lo que también es el principal motivo de la tensión psicológica de los personajes femeninos de esta novela. Beatriz reconstruye la estructura de conocimiento buscando recuerdos creados en otros espacios, y lo hace de una forma que no requiere la adaptación del cuerpo femenino. Su memoria indica el proceso de creación de su propia historia mientras refleja los espacios de esta. Lucía Etxebarria pretende romper los modelos existentes y reemplazarlos por los nuevos y aborda expresiones discursivas que ponen en duda la integridad del sujeto en el espacio tradicional, dotando, así, a las mujeres de herramientas de producción de identidad. En su novela, se reproducen las dificultades de los personajes femeninos para encontrarse en los espacios ya existentes y el nuevo espacio que se esfuerzan por crear, que propicia la reconstrucción del discurso corporal. Igual que nuestra autora, que se atreve a enfrentarse a la teoría del binario que restringe el cuerpo femenino a categorías fijas ignorando sexualidades alternativas, al final, la protagonista Beatriz está preparada para afrontar sus miedos y forma su propia subjetividad femenina, aunque hubo de desafiar numerosas dificultades que provenían de la obligación de cumplir los requisitos de la heteronormatividad, o de formar parte de una cultura única. La manera de formar su subjetividad es acudir a su cuerpo, que le permite convertirse en dueña de sus propios asuntos.

### **3.6 Conclusiones**

Tanto Cristina como Eva y Beatriz rompen la tradición que relega a las mujeres a ser dominadas por los hombres y a no tener deseo sexual ni atracción física-erótica, debiendo estar en una posición pasiva sin otra opción fuera de ser madres y esposas. Pero estas chicas prefieren no ser clasificadas por matrimonios monógamos, maternidad, reglas heterosexuales u otras tradiciones sociales, reclamando que su identidad se interprete y se reconstruya por ellas mismas. Con estas protagonistas, Etxebarria intenta contribuir a nuevos modelos de mujeres con fuerza que pueden desafiar al sistema patriarcal. Sus historias brindan a las lectoras un espejo para la observación y el análisis en profundidad de sí mismas, frente al cual pueden reflexionar conscientemente, recrear y reconstruir sus imágenes de acuerdo con sus propias necesidades en vez de las que la sociedad espera de ellas.

La relación de identidad entre el cuerpo sexual y la subjetividad formada durante el sexo le da una libertad a Cristina sin precedentes. La autorreflexión y la madurez personal a través de la escritura cambian el nivel de confianza en sí misma de la imagen corporal de Eva. A través de la exploración de diferentes espacios y la relación amorosa con personas del mismo sexo, Beatriz deja clara su orientación sexual. Al explorar sus propios cuerpos, todas comprenden su verdadera naturaleza. Demuestran que el cuerpo es una herramienta que puede llegar al interior de la mujer asediada por la tradición. El cuerpo es un factor importante, porque es a través de él como se puede establecer el dominio y la construcción de la identidad femenina.

Las tres protagonistas no solo transgreden las restricciones sociales, sino que también rompen el espacio físico al huir de su ciudad o del hogar. Se trata de un recorrido durante el cual exploran áreas desconocidas: sus cuerpos, subjetividad y orientación sexual. Las tres logran superar este paradigma a su manera, escribiendo sus vivencias en forma de diarios o narrativas fragmentadas, se convierten en sujetos

activos y autónomos en la sociedad, abriendo, así, otro pasaje de ellas como protagonistas. El poder de estas historias radica justamente en recuperar el cuerpo a través de su posición central en la escritura, en subvertir las imágenes degeneradas de la identificación de las mujeres con la naturaleza y la materia, y en intentar salvar lo que está sumergido por la cultura masculina.

Las novelas comentadas están narradas desde la perspectiva de las protagonistas en primera persona. El texto no solo es evidencia de su exploración del cuerpo, sino también es un arma formada a través de palabras y escritura. Las protagonistas pueden hablar y escribir libremente sobre sus deseos, la exploración de su sexualidad, el desprecio a la injusticia. La nueva imagen femenina que nos muestra Etxebarria a través de su mundo narrativo ficcional incluye una subjetividad que engloba el deseo, el amor, la independencia, la libertad y la valentía. Para estas protagonistas, este tipo de subjetividad se refleja, en gran medida, en la autonomía que tienen, pueden tomar sus propias decisiones y controlar su cuerpo y su vida sin importar lo que se interponga en el camino de la existencia. Así, encuentran sus personalidades verdaderas, realizan el rechazo del papel tradicional y se deshacen de los prejuicios corpóreos imbuidos desde la infancia, creando un modelo nuevo de mujer independiente que puede controlar su propio destino.

## **Conclusiones**

Lucia Etxebarria es una hábil escritora socialmente responsable que utiliza sus obras literarias para despertar el pensamiento de los lectores sobre las mujeres. Al mismo tiempo, intenta romper con las construcciones que conducen a la desigualdad entre hombres y mujeres en distintos aspectos de la vida diaria, recurriendo a temas que siempre tienen algo que ver con mujeres en sus obras para estudiar los efectos del feminismo en la sociedad.

Ella considera el feminismo como un modelo para empoderar y liberar a las mujeres. Es por ello por lo que nuestra investigación analiza el uso del feminismo en la prosa de Lucia Etxebarria en torno a dos temas específicos: las relaciones madre-hija y el cuerpo femenino, gracias a cuya interpretación la autora desempeña un destacado papel en la literatura femenina española.

En el primer capítulo de la presente tesis, ha sido nuestra intención mostrar diferentes tipos de madres e hijas desde la perspectiva de la hija o de la madre o una mezcla de ambas para revelar los conflictos o las reconciliaciones en la relación matrilineal. En su novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), hemos visto una ruptura total de la relación madre-hija a partir de la narrativa hijacentrista, analizando cómo la hija lucha contra su madre que está profundamente influenciada por los valores patriarcales; mientras que *Un milagro en equilibrio* (2004) está narrada desde la perspectiva de la madre. El concepto de “maternidad” expuesto por nuestra escritora en esta novela rompe con los patrones convencionales, ya que la protagonista elige ser madre para su beneficio propio y como persona completamente independiente. De este modo, revaloriza la relación madre-hija y se ayuda a sí misma a salir de la crisis de identidad a través de la maternidad. Desde la mala relación madre-hija hasta la reconstrucción de esta relación, Lucía Etxebarria da vida a este tema y despierta las reflexiones de los lectores sobre los roles de madre e hija.

La investigación efectuada durante el segundo capítulo nos hace preguntarnos cuál es el papel que juega el cuerpo femenino en la prosa de Lucía Etxebarria. A través de la actitud de las protagonistas de las tres novelas hacia su cuerpo, se puede delinear una serie de conclusiones que presentamos en nuestro trabajo. En estas novelas analizadas, escritas desde el cuerpo femenino, se reconoce el erotismo

femenino y la libertad de enamorarse de cualquier persona sin importar su género. Este valor está encarnado en Cristina, que es la representante del cuerpo sexual. Mediante este personaje, Lucía Etxebarria defiende el derecho de la mujer a expresar su deseo sexual libremente y a disfrutarlo sin nada que avergonzarse; afirmando que las mujeres deben romper la estructura que restringe esta libertad. De este modo, la libertad del cuerpo femenino y la libertad sexual se han convertido en herramientas para despertar el deseo de las mujeres de romper las reglas tradicionales que les impone la cultura patriarcal.

En el caso de la protagonista de *Un milagro en equilibrio* (2004), la autora nos muestra cómo la protagonista relaciona aspectos políticos, sociales y culturales para definir el estatus de las mujeres como cuerpos cosificados frente a varias restricciones que sufren diariamente y cómo ella supera la cosificación corporal, obteniendo, al final, confianza en sí misma de su imagen corporal. Por lo que respecta a Beatriz, ella critica la absurdidad del sistema heterosexual y pretende terminar con una historia que condena a las mujeres a la invisibilidad a través de la reflexión acerca de la relación entre su cuerpo y la subjetividad de la mujer y de una serie de experiencias amorosas con personas del mismo sexo. Con este gesto, critica claramente la generación de la heterosexualidad forzada, relacionada con la construcción cultural de la identidad de género, estableciendo modelos para las lesbianas.

Lucía Etxebarria, en las obras analizadas, demuestra que el cuerpo es un elemento importante para crear una subjetividad femenina y para deconstruir los estereotipos que históricamente han provocado opiniones negativas sobre las mujeres en la literatura.

En este trabajo, mediante el tema de la relación madre-hija y el del cuerpo femenino, hemos dado respuesta al objetivo de interpretar el feminismo en la prosa de Lucía Etxebarria. Nuestra autora mezcla problemas sociales que obstaculizan el desarrollo de la mujer durante las últimas décadas y la ficción a su prosa busca formas de romper con la ideología patriarcal para crear un nuevo tipo de literatura a partir de un discurso femenino que da preferencia a la mujer como sujeto narrativo. Con un estilo simple y popular, adopta un método narrativo desde el punto de vista feminista

al afirmar ser una mujer con total libertad, un sujeto independiente que lleva el control de sí misma. Ella funda un espacio, con su escritura, donde podemos obtener sus ideas feministas reflexionando sobre el contenido de sus obras, que nos sitúan en un periodo que refleja los problemas a los que se enfrenta la mujer del tiempo al que se refiere.

Etxebarria tiene como objetivo que la mujer sea mejor comprendida y, a su vez, enseñarle, con sus textos, a conocerse a sí misma, por medio de una práctica de autodefinición.

Hemos mostrado en este estudio cómo Lucía Etxebarria reclama sus valores feministas, con su escritura, en todos los aspectos y cómo su feminismo, a través de sus obras, defiende los derechos universales de las mujeres a su libertad, personalidad, e independencia. A lo largo de su trayectoria narrativa, podemos notar su afán por reivindicar unas condiciones de vida de la mujer de una manera más completa y humana, tal y como hemos pretendido mostrar en el presente trabajo de investigación. En este sentido, hemos cumplido nuestro objetivo, sin embargo, también existen limitaciones.

El feminismo de Lucía Etxebarria no solo se refleja en los dos temas que hemos analizado, sino también en muchos más, como, por ejemplo, en el tema del amor lésbico, tan recurrente que aparece casi en todas novelas de la autora. La complicidad y la rivalidad entre mujeres también ocupan un lugar importante en su mundo literario. Estos son temas que no se tratan en nuestra tesis pero que merecen un estudio en profundidad. La totalidad de sus obras es tan amplia que esta investigación solo puede verse como una aproximación al feminismo en su prosa, escogiéndola entre todos los géneros literarios que nuestra autora abraza: los poemas, los guiones, las reseñas, los cuentos. Queda, por tanto, mucho más por estudiar sobre el feminismo de nuestra autora en otros géneros literarios suyos, por lo que, en futuras investigaciones, el método de análisis de su prosa utilizado en este trabajo se podría aplicar al resto de sus obras para proponer una teoría feminista más completa sobre nuestra autora.

Por otra parte, durante el proceso de análisis, hemos visto todo tipo de personajes femeninos que representan diferentes mujeres en la vida real; siendo la manera en que nuestra autora da forma a estos personajes femeninos también un área de

investigación interesante. Vale, por tanto, la pena seguir profundizando en la investigación sobre la escritura de Lucía Etxebarria desde la perspectiva del estudio de género.

Otra línea de investigación fascinante es la de los contactos interculturales para resaltar la universalidad del feminismo. En este caso, se podría llevar a cabo un estudio sobre occidente en la literatura de Lucía Etxebarria y oriente en la de Chen Ran. Paralelamente a Lucía Etxebarria, Chen Ran se adentró en el mundo de la literatura china en los años noventa del siglo pasado y empezó a publicar novelas, ensayos, poemas difundiendo sus ideales feministas. Como Lucía Etxebarria, Chen Ran también muestra su deseo de destruir la estructura social que oprime a las mujeres al presentar en sus obras protagonistas rebeldes que se niegan a desempeñar roles socialmente establecidos. Aunque se encuentran en diferentes países con distintas culturas, la situación de las mujeres, tanto las españolas como las chinas, es similar, pues sufren injusticias a diario y, en muchos casos, son marginadas y olvidadas en la sociedad. Ambas escritoras nunca han olvidado su compromiso feminista, que es hacer que se escuchen las voces de las mujeres y utilizar sus creaciones literarias para promover el feminismo por el bien de toda la humanidad. Por este motivo, sería interesante realizar un estudio de literatura comparada entre las dos autoras, basándonos en los estudios feministas efectuados tanto por los investigadores españoles como los chinos para profundizar la investigación desde una perspectiva multicultural; aspecto este que podríamos abordar en futuros trabajos.



## Conclusions

This thesis is mainly concerned with feminism in the prose of one of Spain's most versatile writers, Lucía Etxebarria. She is a highly competent writer with a strong sense of social responsibility who uses her literary works to awaken readers' thinking about women. At the same time, she tries to break the structure that leads to gender inequality in different aspects of daily life by turning to the themes always related to women in her works to examine the effects of feminism in society. She tries to solve the problem of finding female identity through her literary works. The author not only creates traditional female models, but also forms symbolic and alternative characters and new female identities that do not conform to the norms of patriarchy. Etxebarria is an observer who integrates personal and social history in literature and incorporates contemporary women's experiences from daily life into her magnificent literary works. She treats women as a group with common characteristics and problems, and then portrays the many difficulties women face in real life through her typical female characters. She interprets femininity beyond the traditional boundaries. Women's dissident sexuality, the relationship between mother and daughter, the images of women against the backdrop of patriarchal culture are themes that frequently appear in her works. She believes that feminism is a model for women's empowerment and liberation. For this reason, we analyze the application of feminism in her prose, through two themes: the mother-daughter relationship and the female body. By interpreting these two themes, it is not hard to see that the author plays a prominent role in Spanish women's literature.

This study examines her three most successful novels to show how the historical and sociocultural characteristics of Spain have produced different representations of the mother-daughter bond and different attitudes towards the female body. These three novels are: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y *Un milagro en equilibrio* (2004). The analysis of these two themes of the three selected works attempts to show that the author wants to break the

structure that leads to gender inequality and patriarchal ideology in order to create a new kind of literature based on a feminine discourse that foregrounds women as narrative subjects. She uses her writing to create a space in which her feminist thoughts can be obtained by reflecting on the content of her works, which put us in a period that reflects the problems faced by the women in that era she mentioned.

In terms of the methodology, we work from a feminist and interdisciplinary perspective, applying gender analysis and psychoanalysis and incorporating literary criticism and philological analysis. Since contextualization is essential to learn more about the background of her literary works, we use the theories of the sociology of literature for this part. As for the part of analysis of the two main themes, the methodology we use comes mainly from gender studies, more specifically, from feminism in contemporary narrative, which serves as a conceptual philosophical framework.

With these premises, our study is divided into three chapters and evolves from a general to a concrete approach. The first chapter is the introduction of the socio-literary background. It describes how Lucía Etxebarria is situated in that historical period, in order to establish a closer relationship with this great writer who has left her mark in the Spanish literature of the nineties, and to examine in detail how the changes have affected the works of the writers of her generation, as well as some common features in their works, that allow us to see how these factors are reflected in the works of our author. In this chapter, we will first give a brief overview of Spanish society in the 1990s, and then analyze the Spanish narratives of that period, focusing on the narratives of Spanish women writers. Our aim is to examine the efforts that women writers have made over the years to acquire an identity through literature, since literature is one of the most powerful tools they can resort to. In this sense, we briefly introduce the recurring themes of this genre of female literature, highlighting its characteristics and development process. We continue our study with a general analysis of our author's narratives, and we examine her life experience and literary characteristics, showing the main concern that dominates her works: women and the struggle for themselves, which is the fundamental theme of her works. In the same

chapter, we emphasize the important role our author plays in Spanish literature and her innovative way of approaching the inner world of women through writing. We also collect the evaluations of our author by literary critics, both praise and criticism, presenting a true and complete Lucía Etxebarria.

The second and third chapters deal mainly with two main themes: the mother-daughter relationship and the female body, the cornerstone of Lucía Etxebarria's feminist writing, considering their connection with the social and historical conditions of Spanish women.

In chapter two, we show different types of mother-daughter relationships, whether tense or harmonious, from the perspective of daughters or mothers or a mixture of both, in order to highlight the conflicts or reconciliations in matrilineal relationships. First, we give a general overview of the mother-daughter relationship: the conflict, the rarity of works with this theme in literary history, and its resurgence in the female narrative in Spain. We then give an overview of the mother-daughter relationship in our author's works to find out how she handles this theme, looking for elements and clues that reveal our author's attitude towards it. In this section, we also turn to other works of the author when it is necessary to point out her perspective on this relationship and its application in the novels that are the object of our study. Next, we analyze the mother-daughter relationship in her two following works. In her novel *Beatriz y Los cuerpos celestes* (1998), we see a complete dissolution of the mother-daughter relationship from the daughter's point of view and analyze how the daughter struggles with the mother, who is deeply influenced by patriarchal values, while *Un milagro en equilibrio* (2004) is narrated from the mother's perspective. The concept of "motherhood" proposed by the author in this novel breaks with the conventional model, as the protagonist chooses to be a mother out of her own interest and as a completely independent person. In this way, she reevaluates the mother-daughter relationship and helps herself out of the identity crisis through her identity as a mother. From the bad mother-daughter relationship to the reconstruction of this relationship, Lucía Etxebarria brings this theme to life and makes readers think about the roles of mother and daughter.

In chapter three, we show how the protagonists in Lucía Etxebarria's novels use their bodies as a means of expressing their subjectivity and as an instrument of subversion and transgression of rigid social norms. Our aim is to investigate how the female body functions as an instrument for the realization of women's independence and freedom. To begin, after a general introduction to the female body in her works, we examine why our author pays special attention to the female body, the types of bodies she has shown, and their functions in society. Then, we analyze different types of female bodies in each of the three novels, for example, the sexual body in *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), the anti-reified body in *Un milagro en equilibrio* (2004) and the relationship between the body and women's subjectivity in *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998).

The research conducted in this chapter raises the question of the role of the female body in Lucía Etxebarria's prose. Based on the attitudes of the protagonists of the three novels towards their own bodies, a series of conclusions can be drawn. In the novels analyzed, written from the female body, female eroticism and the freedom to fall in love with anyone, regardless of their gender, are acknowledged. This value is embodied by Cristina in *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), who represents the sexual body. Through this character, Lucía Etxebarria defends the right of women to freely express their sexual desire and enjoy it without shame, affirming that women must break the structure that restricts this freedom. In this way, the freedom of the female body has become a tool to awaken women's desire to break the traditional rules imposed on them by patriarchal culture. In the case of the protagonist in *Un milagro en equilibrio* (2004), the author shows us how she combines political, social and cultural aspects to determine the status of women as reified bodies in the face of the various restrictions they suffer every day, and how she overcomes the body objectification and finally obtains self-confidence from her body image. As for Beatriz in *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), the author criticizes the absurdity of the heterosexual system and aims to end a history that condemns women to invisibility by reflecting on the relationship between her body and female subjectivity and a series of experiences of same-sex love. With this gesture, she makes a clear

critique of the emergence of a forced heterosexuality related to the cultural construction of gender identity and the established models for lesbians.

In the works analyzed, Lucía Etxebarria proves that the body is an important element to create female subjectivity and deconstruct the stereotypes that have historically caused negative opinions about women in literature. Through the female body, the writer addresses a series of problems that women face in today's society: Loneliness, marginality, confusion about identity and lack of opportunities to communicate with the outside world, etc. Similarly, she bravely expresses her rejection of the oppression imposed on women as a demand for freedom for women.

Through the analysis of the two main themes, this work has met the objective of interpreting feminism in Lucía Etxebarria's prose and also shaped her treatment of gender ideology. The author has mixed the social problems that hinder the development of contemporary women with fiction in her prose. With a simple and popular style, she chooses a narrative method from the perspective of feminism, claiming that she is a woman with complete freedom and an independent subject who can control herself. Etxebarria aims to make women better understood and teach them to know themselves through a self-determined practice.

In this study, we also show how Lucía Etxebarria exemplifies her feminist values in all aspects through her writing and how her feminism defends women's universal rights such as freedom, individuality and independence through her works. Throughout her narratives, it can be seen that she calls for a more inclusive and humane way of life for women, as we wanted to show in this research. In this sense, we have achieved our goals, however, there are also limitations.

Lucia Etxebarria's feminism is reflected not only in the two themes we have analyzed, but also in many other themes, such as lesbian love, which recurs in almost all of her novels. Complicity and rivalry among women also occupy an important place in her literary world. These are themes that are not covered in our work, but are worth exploring in depth. The genres covered in her works are so wide, for example poems, scripts, reviews, stories, that this study can only be seen as an approach to feminism through the analysis of her prose. Thus, there is still much to investigate

about our author's feminism in other literary genres. In this way, the method of analysis used in this work can be applied to author's other works in future research to propose a more comprehensive feminist theory about our author. Moreover, in the course of analysis, we have seen all kinds of female roles that represent different women in real life. How the author creates these female roles is also an interesting area of research.

Another fascinating line of research is that of cross-cultural contacts to highlight the universality of feminism. In this case, a study could be conducted based on the comparison of the literary works of Lucía Etxebarria and Chen Ran. Similar to Lucía Etxebarria, Chen Ran entered the world of Chinese literature in the 1990s and began publishing novels, essays, and poetry to spread her feminist ideals. Like Lucía Etxebarria, Chen Ran also shows her desire to destroy the social structure of women's oppression by presenting in her works rebellious protagonists who refuse to play the established role in society. Although they live in different countries and have different cultures, the situation of Chinese women is similar to that of Spanish women. This is because they are treated unfairly on a daily basis, and in many cases they are marginalized and forgotten by society. Both writers have never forgotten their commitment to feminism, that is, to make the voice of women heard and to use their literary work to promote feminism and benefit all humanity. For this reason, it would be interesting to conduct a comparative literature study between the two authors, based on the feminist studies of Spanish and Chinese researchers, in order to deepen the research from the aspect of multiculturalism.

# BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés. "Encuesta a los lectores." *Ínsula* 589-590, 1996: 23-26.
- Alchazidu, Athena. "Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX." *Études romanes de Brno* 31.1, 2013: 31-43
- . "En busca de una voz propia: entre la exacerbación y la rebeldía." *Sociocriticism* 28, 2013: 289-311.
- Argandoña, Antonio. *Una historia del desempleo en España*. Tesis. Universidad de Navarra, 1999.
- Abarca, Katia. "Infecciones en la mujer embarazada transmisibles al feto." *Revista chilena de infectología* 20, 2003: 41-46.
- Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar: Galdós and the ideology of domesticity in Spain*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1991.
- Almaguer, Claudia Erika Salinas, et al. "La autoestima como factor estresor intrapersonal para el consumo de alcohol en trabajadoras sexuales." *Enfermería global*, vol. 13.1, 2014: 157-74.
- Alborg, Concha. "Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?" *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000: 13-32.
- Arkininstall, Christine. "'Good-enough' mothers and daughters in Almudena Grandes' short fiction." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 26. No. 2. Society of Spanish & Spanish-American studies, 2001: 409-431.
- Acerete, Diana Madruga, Rosaura Leis Trabazo, and Nilo Lambruschini Ferri. "Trastornos del comportamiento alimentario: anorexia nerviosa y bulimia nerviosa." *Protocolo AEPED*, capítulo 7, 2013: 325-339.
- Antolín, Enriqueta. *Mujer de aire*. Madrid, Santillana, 1997.

- Almeida, Lélia. "As meninas más na literatura de Margaret Atwood e Lucía Etxebarria." *Signo* 28.45, 2003: 17-40.
- Álvarez, Mónica, et al. *El desarrollo social y afectivo en los niños de primer ciclo básico*. Tesis. Universidad Mayor. Santiago, 2004.
- Applegate, Lauren. "Breaking the gender binary: feminism and transgressive female desire in Lucía Etxebarria's *Beatriz y Los cuerpos celestes* and *La Eva futura/la letra futura*." *Journal of feminist scholarship* 4.4, 2013: 39–53.
- Araújo, Helena. "Escritura femenina. El campo vedado y la paradoja." Regazzoni, Susanna y Buonomo Leonardo (eds.), *Maschere*. Roma, Bulzoni, 1994: 17–18.
- Asensio-Sierra, Isabel. *Erotic bodies/erotic politics in Latin American women's writing*. Tesis. Vanderbilt University, 2006.
- Alcaraz, Javier Fornieles. "Unas palabras sobre las novelas de Inma Monsó, Lucía Etxebarria, Germán Sierra y Antonio Álamo." *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Universidad de Murcia, 2004: 219-231.
- Añover, Verónica, and Antonia Teresa Pérez Franco. "Feminismo y literatura en la España del nuevo milenio: encuentro con Lucía Etxebarria." *Letras peninsulares* 17.1, 2004: 181-192.
- Assmann, Jan, and John Czaplicka. "Collective memory and cultural identity." *New German critique*, vol. 65, 1995: 125–33.
- Boyd, Carol J. "Mothers and daughters: a discussion of theory and research." *Journal of marriage and the family*, 1989: 291-301.
- Buck, Anna-Sophia. *El amor, esa palabra: el amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005.
- Broad, Charlotte. "Reseña de marina fe. Otramente: lectura y escritura feministas." *Anuario de letras modernas* 10, 2001: 279-283.
- Badinter, Elisabeth. *La mujer y la madre: un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid, La Esfera de los libros, 2011.



- Bernad Monferrer, Estela, Zeynep Arda, and César Fernández Fernández. "Publicidad de la industria de la belleza y mercado de trabajo: la belleza asociada al éxito profesional." *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro: IV Congreso universitario nacional investigación y género, [libro de actas]. Facultad de ciencias del trabajo de la Universidad de Sevilla, 21 y 22 de junio de 2012. (coord.) Isabel Vázquez Bermúdez; (com. cient.) Consuelo Flecha García...[et al.] Sevilla: Unidad para la igualdad, Universidad de Sevilla. Universidad de Sevilla, 2012: 169-190.*
- Beilke, Debra. Southern Mothers: "Fact and fictions in southern women's writing." *The Mississippi quarterly; winter 2000/2001; 54,1, 2000: 152-154.*
- Bornay, Erika. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: imágenes de la ambigüedad.* Madrid, Cátedra, 1998.
- Barros-Grela, Eduardo, and María Bobadilla-Pérez. "Espacios del cuerpo femenino en la narrativa contemporánea escrita por mujeres: los casos de Lucía Etxebarria y Paula Izquierdo." *Hispanófila 174, 2015: 199-215.*
- Bernard, Gretchen Dobrott. "Flannery O'Connor's fractured families: mothers and daughters in conflict." *Revista de estudios norteamericanos 10, 2004: 71-82.*
- Bueno, Juan Antonio. *El último viaje de Eliseo Guzmán.* Barcelona, Planeta, 2001.
- Bareiro, Julieta. "La problemática de la subjetividad y la clínica en Winnicott: verdadero y falso self." *Perspectivas en psicología, vol. 8.2, 2011: 45-51.*
- Bregante, Jesús and Jesús Bregante Otero. *Diccionario Espasa literatura española.* Ciudad de México, Editorial Planeta Mexicana, 2003.
- Bass, Ellen. *El coraje de sanar. Guía para las mujeres supervivientes de abuso sexual en la infancia.* Barcelona, Ediciones Uraro, 1995.
- Bella Rossi, Estrella Patricia, and Gutiérrez Carmen. *El proceso creativo de la diferenciación en el vínculo madre-hija: una mirada exploratoria a través de una intervención psicodramática.* Santiago de Chile, Centro de estudios de Psicodrama de Chile, 2005.

- Bornay, Erika. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: imágenes de la ambigüedad*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Benjamin, Jessica. *The bonds of love: psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*. New York, Pantheon, 1988.
- Bennet, Paula. "The Mother's part: incest and deprivation in Woolf and Morrison narrating mothers." *Narrating mothers: Theorizing maternal subjectivities*, 1991: 125-138.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla; la amortajada*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2001.
- Bengoechea, Mercedes. "Mi madre es... un hueco en el espacio: discursos poéticos y lingüísticos sobre la insignificancia materna." *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*. Barcelona, Icaria Editorial, 2004: 81-110.
- Blanco, Natalio. "Se nos vende la idea de que es posible tenerlo todo, y no lo es". Lucía Etxebarria/Goyo Bustos." *Cambio 16*, no. 1947, 2009: 50-51.
- . "Lucía Etxebarria: "En España se confunde la palabra crítica." *Cambio 16*, 2000: 62-62.
- Bermúdez, Silvia. "Here's looking at you, kid: giving birth and authoring, or the author as mother and the mother as author." *Visions and revisions*. Brill, 2008: 95-107.
- Bordo, Susan. *Unbearable weight: feminism, western culture, and the body*. Berkeley, University of California Press, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- Bernárdez, Asun. "Espacio expresivo y cuerpo extremo: una experiencia del límite." *Perdidas en el espacio*. Huerga & Fierro, Madrid, 1999: 31-44.
- Boscos, Fermí. "El desconcierto de Adán." *Ellas. Catorce hombres damos la cara*. 2001: 20-43.
- Butler, J. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London, Routledge, 1999.

- . "Limitación e insubordinación de género." *Revista de occidente* 235, 2000: 85-109.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Brown, Gerald G., Carlos Pujol, and José Carlos Mainer. *Historia de la literatura española: El siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1976.
- Bey, Hakim. *TAZ: The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. New York, Autonomedia, 2003.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York, Columbia University Press, 1994.
- . "Becoming woman: or sexual difference revisited." *Theory, culture & society* 20.3, 2003: 43-64.
- Brown, Timothy A., Thomas F. Cash, and Peter J. Mikulka. "Attitudinal body-image assessment: factor analysis of the body-self relations questionnaire." *Journal of personality assessment* 55.1-2, 1990: 135-144.
- Cintora, Ángel Sanz. "Acción social y trabajo social en España: una revisión histórica." *Acciones e investigaciones sociales* 13, 2001: 5-42.
- Constantino Bértolo. "La nueva narrativa española... y sus editores." *Lateral: Revista de cultura* 33, 1997: 8-9.
- Collado, Cecilia Castaño. *Tecnología, empleo y trabajo en España*. Alianza Editorial, 1994.
- Chacón, Dulce. *Algún amor que no mate*. Barcelona, Editorial Booket, 1996.
- . *Blanca vuela mañana*. Barcelona, Editorial Booket, 1997.
- . *Háblame, musa, de aquel varón*. Barcelona, Editorial Booket, 1998.
- . *Cielos de barro*. Barcelona, Editorial Booket, 2001.
- Climent Espino, Rafael. "Espacio enajente y espacio reivindicativo en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria." *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003: 144-151.

- Cercas, Javier. *El inquilino*. Barcelona, Sirmio, 1989.
- . *El vientre de la ballena*. Barcelona: Sirmio. 1997
- . *Soldados de Salamina*. Barcelona: Sirmio. 2001.
- Carbayo□Abengózar, Mercedes. *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Tesis. Universidad de Málaga, 1998.
- Ciplijauskaitė, Biruté. “La novela femenina como autobiografía.” *Actas del VIII Congreso de la Asociación internacional de hispanistas: Providence, 22-27 agosto 1983*, vol. 1, Madrid, Editorial Istmo, 1986.
- . *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, vol. 3. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.
- . “Intertextualidad y subversión en *El silencio de las sirenas* de Adelaida García Morales” *Revista hispánica moderna* 41.2, 1988: 167-174.
- Cixous, Hélène, and Ana María Moix. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1995.
- Colmeiro, José. “Novela policiaca, novela política.” *Lectora: revista de dones i textualitat* 21, 2015: 15-29.
- Castellanos, Gabriela. “¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura.” *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, Bogotá, TM Editores, 1995.
- Casariego, Martín. *Mi precio es ninguno*. Barcelona, Plaza & Janés, 1996.
- . *Qué te voy a contar*. 3ª ed. Barcelona, Anagrama, 1993.
- Ceberio, Marcelo Rodríguez. “Viejas y nuevas familias. La transición hacia nuevas estructuras familiares.” *El derecho de familia ante los grandes retos del siglo XXI: El Ejido, 19-22 de febrero de 2008. II Congreso mundial de derecho de familia y menores*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 2011: 183-192.
- Cochran, Marybelle. H. “The mother-daughter dyad throughout the life cycle” *Women and Therapy*, 4 (2), 1985: 3-8.

- Caminero-Santangelo, Marta. *The madwoman can't speak: or why insanity is not subversive*. New York, Cornell University Press, 1998.
- Camí-Vela, María. "Reviewed Work(s): Temps d'una Espera by Carme Riera." *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 25, no. 1, 2000: 336-329.
- Caplan, Susan. *Don't blame mother. Mending the mother-daughter relationship*. London, Routledge, 1989.
- Carreón, Wael Sarwat Hikal. "El apego patológico proclive a conductas antisociales." *Revista electrónica de psicología iztacala*, vol. 23, no. 2, 2020: 674-695.
- Ceia, Vanessa Vitorino. *Amor, lesbianismo, niñas buenas, y putas: las protagonistas de Lucía Etxebarria*. Tesis. McGill University, 2006.
- Celiberti, Lilian. "Cuerpos indisciplinados y resistencias al poder." *Feminismos descoloniais e outros escritos feministas*, Fortaleza, Editorial Expressão Gráfica e Editora, 2019: 121-133.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- Carruthers, Mary. "Imagining women: notes towards a feminist poetic." *The Massachusetts review* 20.2, 1979: 281-307.
- Chodorow, Nancy. *Family structure and feminine personality: The reproduction of mothering*. Lebanon, Brandeis University Press, 1975.
- . "Mothering, object-relations, and the female oedipal configuration." *Feminist studies* 4.1, 1978a: 137-158.
- . *The Reproduction of Mothering*. Berkeley, University of California Press, 1978b.
- . *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven, Yale University Press. 1989.
- . "Gender, relation, and difference in psychoanalytic perspective." *Feminist social thought: A reader*, 1997: 7-21.
- Claramonte, M. C. A. V. "El cuerpo colonizado." *Asparkia: investigación feminista*, 2002: 103-114.
- Coll Carbonell, Magdalena. "Mirada al espacio interior en Temps d'una espera de Carme Riera." *Tejuelo*, no. 10, 2011: 44-57.

- Cruz, Jacqueline, and Barbara Zecchi, eds. *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* vol. 46. Barcelona, Icaria Editorial, 2004.
- Collins, Jacky y Chris Perriam. "Representation of alternative sexualities in contemporary Spanish writing and film." *Contemporary Spanish cultural studies*, edited by Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, Arnold, 2000: 214-222.
- Constantino Bértolo. "La nueva narrativa española... y sus editores." *Lateral: Revista de cultura* 33, 1997: 8-9.
- Corbalán, Ana. "Reivindicación de la maternidad en la narrativa contemporánea: ambivalencias en *Tiempo de espera* de Carmen Riera y *Un milagro en equilibrio* de Lucía Etxebarria." *La nueva literatura hispánica* 12, 2008: 31-55.
- . *El cuerpo del delito: transgresiones en la narrativa y cine españoles de fines del milenio*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2006.
- Coupland, Douglas. *Generation X: Tales for an accelerated culture*. New York, Macmillan, 1991.
- Cornejo-Parriego, Rosalía V. *La escritura posmoderna del poder*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1993.
- Cruzado Rodríguez, María de los Ángeles. *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas*. Tesis. Universidad de Sevilla, 2009.
- Chinchilla, Verónica Murillo. "Mujeres que escriben: mujeres al descubierto." *Estudios* 33, 2016: 401-419.
- de Abajo Bajo, María Nieves. *El ámbito de lo privado: Crisis y transformación en las protagonistas femeninas en Nubosidad variable (Carmen Martín Gaité) Amor, curiosidad, prozac y dudas (Lucía Etxebarria) y Atlas de geografía humana (Almudena Grandes)*. Tesis. The University of New Mexico, 2007.
- de Beauvoir, S. *Memorias de una joven formal*. Barcelona: Edhasa, 1983.
- de Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. New York, Vintage Books, 2011.

- de la Torre, Consuelo García. “Estudios sobre la identidad y la cultura en las organizaciones en América latina.” *Cuadernos de administración*, vol. 23, no. 38, 2007: 21–51.
- de Miguel, Amando. *La sociedad española, 1992-93: informe sociológico de la Universidad Complutense*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- de Paula, Ángel Laura. Prieto, and Mar Langa Pizarro. *Manual de literatura española actual: de la transición al tercer milenio*. Barcelona, Editorial Castalia, 2007.
- de la Paz, Pilar Nieva. “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* 17, 1999: 199–212.
- . “Mujeres profesionales y esfera pública: Lucía Etxebarria y la transgresión de los roles de género.” *Hispanística XX* 27, 2009: 277-291.
- de Miguel, Berta Carrasco. *La mujer española escritora de su propia experiencia carcelaria*. Tesis. Western Michigan University, 2011.
- de la Concha Muñoz, Ángeles. “La sombra de la madre: un mito materno en la novela de mujeres.” *Revista Canaria de estudios ingleses* 24, 1992: 33-48.
- . “The warring voices of the mother: Maxine Hong Kingston’s tale of the mother-daughter story.” *Bells: Barcelona English language and literature studies*, 1996: 149-159.
- . “Evolución de la narrativa feminista: de la escritura del malestar al placer de la afirmación.” *La mujer en la literatura de habla inglesa*. Cádiz, Universidad de Cádiz, servicio de publicaciones, 1996: 143-160.
- de Rodríguez, Mazquiarán. “El mismo mar de todos los veranos y carta a la madre: Un diálogo intratextual.” *Actas del XIII Congreso de la Asociación internacional de hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998*. Barcelona, Editorial Castalia, 2000: 670-675.

- de Urioste, Carmen. "Las novelas de Lucía Etxebarria como proyección de sexualidades disidentes en la España democrática." *Revista de estudios hispánicos*, vol. 34, 2000: 123-137.
- . "Cultura punk: la "Tetralogía Kronen" de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido." *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 11, 2004: 1-19.
- . "Narrativa de escritoras españolas en el nuevo milenio." *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2011: 219-227.
- . *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2009.
- . "Narrative of Spanish women writers of the nineties: an overview." *Tulsa studies in women's literature* 20.2, 2001: 279-295.
- Davidson, Cathy and E. M. Broner. *The lost tradition. Mothers and daughters in literature*. New York, F. Ungar publishing company, 1980.
- Debold, Elizabeth, Marie C. Wilson, and Idelisse Malave. *Mother daughter revolution: from betrayal to power*. Boston, Da capo Press, 1993.
- Derrida, Jacques. "Women in the Beehive: A seminar with Jacques Derrida" *Men in feminism*, edited by Alice Jardine y Paul Smith, London, Routledge, 1987: 189-203.
- Díaz, Daniel Peres. "Subjetividad y legitimación: la construcción contemporánea del cuerpo de las mujeres." *VII Congreso virtual sobre historia de las mujeres*. Archivo histórico diocesano de Jaén, 2015: 653-664.
- Dinnerstein, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: sexual arrangements and human malaise*. New York, Harper Colophon books, 1977.
- Donovan, Molly. "Demeter and Persephone revisited: ambivalence and Separation in the mother-daughter relationship." *Psychoanalytic reflections on a gender-free case*, 2013: 146-156.
- Durán, Rosa Navarro, et al. "La nueva narrativa española... y sus editores." *Lateral: Revista de cultura* 33, 1997: 8-9.
- Del Pozo, Raúl. *No es elegante matar a una mujer descalza*. Barcelona, Planeta, 1999.



- Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa: la Generación X." *Revista de estudios hispánicos* 31.2, 1997: 309–324.
- Echevarría, Ignacio. "Otra vez nada." *El País Babelia*, 1998.
- Eichenbaum, Luise, and Susie Orbach. *Understanding women: a feminist psychoanalytic approach*. New York, Basic books, 1983.
- Wurtzel, Elizabeth. *Nación Prozac*. New York, Riverhead Trade, 1994.
- Enguix Grau, Begonya, and Ana M. González Ramos. "Cuerpos, mujeres y narrativas: imaginando corporalidades y géneros." *Athenea digital: Revista de pensamiento e investigación social* 18.2, 2018: 1956-1986.
- Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá, Ediciones Uniandes-Universidad de los Andes, 2012.
- Espinoza, Leticia Isabel. *La sexualidad como vehículo de la identidad de género, sexual y nacional en la novelística panhispánica del siglo XXI*. Tesis. Western Michigan University, 2016.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Ediciones Ballesterra, Barcelona, 2004.
- Etxebarria, *La historia de Kurt y Courtney: aguanta esto*. Valencia, Midons, 1996.
- . *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona, Destino, 1998.
- . *La Eva futura/la letra futura*. Barcelona, Destino, 2000.
- . *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona, Destino, 2005.
- . *Ya no sufro por amor*. Barcelona, Planeta, 2005.
- . *El club de las malas madres*. Barcelona, Planeta, 2009.
- . *Un milagro en equilibrio*. Barcelona, Planeta, 2010.
- . *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Madrid, Advantía comunicación gráfica, 2020.
- Etxebarria, Lucía and Sonia Núñez. *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona, Destino, 2002.
- Etxebarria, Lucía, and Tino Pertierra. "“Quiero seguir escribiendo lo que me gusta y que me sigan pagando por ello”: entrevista a Lucía Etxebarria." *El extramundi y los papeles de Iria Flavia* 14.55, 2008: 52-53.

- Everly, Kathryn. "Beyond the postmodern bodily aesthetic in *Beatriz y los cuerpos celestes*." *Monographic Review/Revista Monográfica*, 2001: 165–75.
- Eriksson, Maria. *Interpretar lo oculto: un estudio de tres símbolos en Un milagro en equilibrio de Lucía Etxebarria*. Tesis. Uppsala Universitet, 2015.
- Facio, Alda, and Lorena Fries. "Feminismo, género y patriarcado." *Academia: Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires*. Año3, número 6, 2005: 259-294.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid, Cátedra, 2017.
- . Una aproximación al mito artístico (Algunos arquetipos y mitos en torno a la mujer escritora). Tesis. Universidad de Salamanca, 2004.
- Fajardo, José Manuel. *La carta del fin del mundo*. Barcelona, Edhasa, 1996.
- Fajardo, José Manuel. *El converso*. Barcelona, Edhasa, 1998.
- Firman, J. and Firman, D. *Daughter & mother: healing the relationship*. Continuum, New York, 1989.
- Folkart, Jessica A. Body talk: space, communication, and corporeality in Lucía Etxebarria's *Beatriz y los cuerpos celestes*." *Hispanic review*, 2004: 43-63.
- Flax J. Thinking fragments: *Psychoanalysis, feminism, and postmodernism in the contemporary West*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- Freixas, Laura. *Madre e hijas*. Barcelona, Anagrama, S. A., 1996.
- . *Entre amigas*. Barcelona, Anagrama, S. A., 1996.
- . *La novela femenil y sus lectoras: la desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*. Córdoba, Universidad de Córdoba, servicio de publicaciones, 2009.
- . "La literatura y mi madre: cómo y por qué nació *Madres e hijas*." *Letras femeninas*, vol. 35.2, 2009: 23–33.
- Fischer, L. R. "Between mothers and daughters." *Marriage and family review*, 1991: 237–48.
- Facchini, Mónica. "La imagen corporal en la adolescencia: ¿Es un tema de varones?" *Archivos argentinos de pediatría* 104. 2, 2006: 177-184.

- Featherstone, Mike. "The body in consumer culture." *Theory, culture and society*, vol. 1, 1982: 18–33.
- Forbes, Morgan E. "Questioning feminine connection." *Hypatia* 12.2, 1997: 140–151.
- Foucault, Michel. "Nosotros los victorianos." *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*. 2007: 9-18.
- . *La hermenéutica del sujeto*. Madrid, Editorial Akal, vol. 237: 2005.
- . *The history of sexuality: an introduction*. New York, Vintage books Edition, 1990.
- Fuentes, María José Gámez. *Representaciones de lo materno en narrativas literarias y filmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995*. Nottingham, University of Nottingham Press, 1999.
- Fortes, Susana. *Tiernos y traidores*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1999.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid, Editorial Verbum, 2019.
- . *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume I (1886-1899): Pre-psycho-analytic publications and unpublished drafts*, London, Hogarth Press, 1975.
- Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona, Tusquets, 1989.
- . *Malena es un nombre de tango*. Barcelona, Tusquets, 1994.
- . *Atlas de geografía humana*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- Galiano, Angel and Andrés Sánchez Magro. "Narrativa española de los noventa: la sociedad literaria" *Reseña* 277, 1996: 2-7.
- Giorgio, Adalgisa. "Mothers and daughters in Europe: mapping the territory." *Writing mothers and daughters: renegotiating the mother in western european narratives by Women*. Berghahn, 2002: 1-9.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, Península, 1994.
- Goicoechea, Alicia Redonda. "Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria." *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*, 2003: 109-122.
- . *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- Gopegui, Belén. *La escala de los mapas*. Barcelona, Anagrama. 1993.
- . *Tocarnos la cara*. Barcelona, Anagrama, 1995.

- . *La conquista del aire*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- . *Lo real*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Gaite, Carmen Martín. *Entre visillos*. Barcelona, Destino, 1957.
- . *Desde La Ventana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987.
- . *Nubosidad variable*. Barcelona, Destino, 1992.
- . *Irse de casa*. Barcelona, Destino, 1998.
- Gutiérrez Corredor, Luisa Consuelo. *Construir la identidad femenina en la adolescencia: un estudio de caso sobre la influencia de la familia y la escuela en la construcción de la identidad femenina en dos colegios públicos de Bogotá y Soacha*. Tesis. Universidad Santo Tomás, 2015.
- Galeano, Eduardo H. *Memoria del fuego, vol. 1: los nacimientos*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2010.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington, Indiana University Press, 1997.
- Garrido González, Elisa M., et al. *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Editorial Síntesis, 1997.
- Garduño, Gloria María Prado, and Luis Enrique Escamilla Frías. “La escritura de los cuerpos materiales y evanescentes en novelas de escritoras mexicanas del Siglo XX.” *La colmena: Revista de la Universidad Autónoma del estado de México* 106, 2020: 45–56.
- Gastélum, Gabriel. *Desarrollo y validación de una versión informatizada del body image anxiety scale y contour drawing rating scale: un estudio sobre percepción y nivel de ansiedad de la imagen corporal en universitarios chihuahuenses*. Tesis. Universidad de Granada. 2011.
- Germán, Gullón. “Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X).” *Ínsula* 589-590, 1996: 31–33.
- . “Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas.” *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, 2005: 267-282.

- Giroux, Henry. "Teenage sexuality, body politics, and the pedagogy of display." *The review of education/pedagogy/cultural studies* 18.3, 1996: 307-331.
- Graham, Helen. "Gender and state: women in the 1940s." *Spanish cultural Studies* 455, 1995: 182-195.
- Garretas, Milagros Rivera. *El cuerpo indispensable: significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y horas, 1996.
- Golombisky, Kim. "Ladies' home erotica: reading the seams between home-making and house beautiful." *Journal of magazine and new media research* 1.1, 1999: 1-18.
- Gracia, Irene. *Hijas de la noche en llamas*. Barcelona, Planeta, 1999.
- Giles, Judy. "Tough girls: women warriors and wonder women in popular culture." *Journal of gender studies* 8.3, 1999: 368-369.
- Gronau, Jennifer. "La utopía de la identidad-representaciones de pérdida y construcción e identidad a través de los espacios ficcionales en la obra autobiográfica de Juan Goytisolo." *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, vol. XVI, 2011: 211-24.
- Galisteo, José Lara. "España a finales del siglo XX: sociedad, economía y cultural." *Central sindical independiente y de funcionarios*, 2009: 1-10.
- Glenn, Kathleen Mary, and Kathleen MacNerney, eds. *Visions and revisions: women's narrative in twentieth-century Spain*, vol. 31. Amsterdam, Rodopi, 2008.
- Griffin, Gabrielle, and Rosi Braidotti, eds. *Thinking differently: a reader in European women's studies*. London, Zed Books, 2002.
- Gottdiener, Mark. *The theming of America: dreams, media fantasies, and themed environments*. London, Routledge, 2020.
- Grandes, María Dolores Bedoya. *El caso de Lucía Etxebarria y Võ Thị Xuân Hà en la oleada de escritoras feministas a finales del siglo XX*. Tesis. Universidad de ciencias sociales y humanidades, 2016.

- Gil López, Ernesto J. "La voz femenina en la narrativa española contemporánea." *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, 2001: 165-175.
- Giner, Salvador. "La estructura social de España." *Horizonte español, París: cuadernos de ruedo ibérico*, 1972: 1-44.
- Gilmore, Stephanie. "Looking back, thinking ahead: third wave feminism in the United States." *Journal of women's history; Baltimore*, vol. 12. Issue. 4, (winter 2001), 2001: 215-221.
- Gubar, Susan. "'The blank page' and the issues of female creativity." *Critical Inquiry* 8.2, 1981: 243-263.
- García-Saavedra-Valle, María-Teresa. *La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental*. Tesis. Universidad de Jaén. 2017.
- García, Salvador Gómez. "Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)." *Doxa comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 2012: 216-217.
- Gomez, Milagros Noemi. *The (re) inscription of the female body, sexuality, performance, pain and illness in the narrative of female mexican writers*. University of California, Davis, 2012.
- Gonzalez, Raquel Adilene Escudero, et al. "Identidad y cultura: un viaje a las raíces raramuri." *Boletín redipe*, vol. 8.6, 2019: 174-189.
- Gullón, Ricardo: *La novela española contemporánea: ensayos críticos*. Madrid, Alianza, 1994.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubert. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Universitat de Valencia, 1998.
- . "Introduction: The female imagination and the modernist aesthetic." *Women's studies*, 1986: 1-10.
- . *The Norton anthology of literature by women: The tradition in English*. New York: Norton, 1985.
- Goodman, Sherry H. "Depression in mothers." *Annual review of clinical psychology*, vol. 3, 2007: 107-35.

- Greer, G. *La mujer completa*. Barcelona, Editorial Kairós, 2000.
- Gullón, Germán. "Límites de la novela moderna." *Historia y crítica de la literatura española*, vol 6, tomo 2 (modernismo y 98: primer suplemento), 1994: 199-206.
- Hernando, Almudena. *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid, Al-Mudayna, 2000.
- Henseler, Christine. "Acerca del 'fenómeno' Lucía Etxebarria." *Revista de literatura* 67.134, 2005: 501-22.
- . "Pop, punk, and rock & roll writers: Jose Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria redefine the literary canon." *Hispania*, 2004: 692-702.
- . "What is all the fuss about? The Lucia Etxebarria phenomenon." *Confluencia*, 2006: 94-110.
- Henseler, Christine, and Randolph D. Pope, eds. *Generation X rocks: contemporary peninsular fiction, film, and rock culture*, vol. 33. Nashville, Vanderbilt University Press, 2007.
- Haraway, Donna. "A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s". *Feminism/postmodernism*, 1990: 190-233.
- Heras, Manuel Ortiz. "Mujer y dictadura franquista." *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 28, 2006: 1-26.
- Hermán, Judith, and Helen B. Lewis. "Anger in the mother-daughter relationship." *The psychology of today's woman. New psychoanalytic visions*, 1989: 139-63.
- Hernández, Amparo Moreno. "Los debates sobre la maternidad." *Las representaciones de la maternidad: debates teóricos y repercusiones sociales*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto universitario de estudios de la Mujer, 2000: 1-10.
- Hünneht, Axel. *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona, Crítica, 1997.
- . "Integridad y desprecio. Motivos básicos de una concepción de la moral desde la teoría del reconocimiento." *Isegoría* 5, 1992: 78-92.

- Horney, Karen. *Feminine psychology*. New York, WW Norton & Company, 1993.
- Herrera, María José Porro. “El cuerpo de la mujer como materia literaria: entre *El mismo mar* de Todos los veranos de Esther Tusquets y *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria.” *Estudios de literatura española desde una perspectiva de género*. Grupo de investigación SOLARHA, 2011: 147-180.
- . “Cuerpos de usar y tirar.” *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Sevilla, Arcibel editores, 2005: 169-182.
- . “Análisis feminista de la literatura española: Un caso práctico. *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria.” *Análisis feministas de la literatura: de las teorías a las prácticas literarias*. Córdoba, Universidad de Córdoba, servicio de publicaciones, 2008: 155-174.
- Hirsch, Marianne. “Clytemnestra’s children: writing (out) the mother’s anger.” *Alice Walker: modern critical views*, New York, Chelsea House, 1989: 195-213.
- . *Representations of Motherhood*. New Haven, Yale University Press. 1994.
- . *The mother/daughter plot: narrative, psychoanalysis, feminism*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- . Hirsch, Marianne. “Mothers and daughters.” *Signs: Journal of women in culture and society* 7.1, 1981: 200-222.
- Hultén, Siri. *Cualquier feminista nos haría polvo con dos frases: la representación del amor en la novela Algo tan parecido al amor de Carmen Amoraga*. Tesis. Stockholms Universitet, 2013.
- Horney, Karen. “The flight from womanhood: the masculinity-complex in *Women, as viewed by men and women*.” *Female Sexuality*, 2018: 107–121.
- Irigaray, Luce, and Carolyn Burke. “When our lips speak together.” *Signs: Journal of women in culture and society*, vol. 6, no. 1, 1980: 69–79.
- Irigaray, Luce, and Hélène Vivienne Wenzel. “And the one doesn't stir without the other.” *Signs: Journal of women in culture and society* 7.1, 1981: 60-67.



- Irigaray, Luce. *Sexes and genealogies*. New York, Columbia University Press, 1993.
- . *Speculum of the other woman*. New York, Editorial Cornell University Press 1985
- . *This sex which is not one*. New York, Editorial Cornell University Press, 1985.
- . “El cuerpo a cuerpo con la madre.” *Cuadernos inacabados* 5. 1985: 5-17.
- Isabel Aler, Gay. “La transformación de la maternidad en la sociedad española 1975-2005. Otra visión sociológica.” *Documentos de trabajo (Centro de estudios Andaluces)* 2.2, 2006: 1-55.
- . “La mujer en el discurso ideológico del catolicismo.” *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de estudios de la mujer, 1982: 232-248.
- Izquierdo, José María. “Narradores españoles novísimos de los años noventa.” *Revista de estudios hispánicos* 35.2, 2001: 293-308.
- Inglehart, Ronald, and W. Baker. “Modernización y cambio cultural: la persistencia de los valores tradicionales.” *Cuadernos del mediterráneo* 5, 2005: 21-32.
- Johnson, Barbara. “Apostrophe, animation, and abortion.” *Diacritics*, vol. 16.1, 1986: 29–47.
- Jacobs, Amber. “The potential of theory: Melanie Klein, Luce Irigaray, and the mother-daughter relationship.” *Hypatia* 22.3, 2007: 175-193.
- Judith, Arcana. *Our mothers’ daughters*. Oakland, Shameless Hussy Press, 1979.
- Jung, Carl Gustav. “The psychological aspects of the Kore.” *Jung on active imagination*. Princeton, Princeton University Press, 2015: 154-157.
- . *Four archetypes: Mother rebirth spirit tricketer*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- Jordan, Judith V. *Women’s growth in connection: Writings from the stone center*. New York, Guilford Press, 1991.
- Jacobsen, Sara Reitan. *Heterolingüismo, caracterización y traducción: Las narradoras autodiegéticas en dos novelas de Lucía Etxebarria y en las traducciones al noruego, sueco, alemán, francés e italiano*. Tesis. Universitetet i Oslo, 2016.

- Kristeva, Julia. *About Chinese women*. London, Marion Boyars, 1977.
- . "Semanálisis y producción de sentido." *Greimas, Algirdas Julius et al. (coords.), Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976: 273-306.
- Kristeva, Julia, Carl R. Lovitt, and Ann Reilly. "Polylogue." *Contemporary literature* 19.3, 1978: 336-350.
- Kerr, Michael E. and Murray Bowen and Michael E. Kerr. *Family evaluation*. New York, WW Norton & Company, 1988.
- Kiely, Kristin Amber. *Female subjective strategies in post-Franco Spain as presented by Rosa Montero and Lucía Etxebarria*. Tesis. The Florida State University, 2008.
- Klein, Melanie. *Envy and gratitude and other works 1946–1963*. Edited by M. Masud R. Khan, London, The Hogarth Press and the Institute of psychoanalysis, 1975.
- Klingenberg, "Patricia N. Silvina Ocampo frente al espejo." *Inti* 40-41, 1994: 271–286.
- Klodt, Jason Edward. *Sex, drugs, and self-destruction: reading decadence and identity in Spain's youth narrative*. East Lansing, Michigan State University Press, 2003.
- Kingery, Sandra. "Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español." *Letras femeninas* 34.2, 2008: 249-250.
- Kuykendall, Eleanor H. "Toward an ethic of nurturance: Luce Irigaray on mothering and power." *Mothering: essays in feminist theory*, 1983: 263-274.
- Louis Anja. *Unveiling the body in Hispanic women's literature: from nineteenth-century Spain to twenty-first-century United States*. New York, Edwin Mellen Press, 2009.
- Latorre, Andrea Martínez. "La construcción de la feminidad en *Las vestiduras peligrosas* de Silvina Ocampo." *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*, Sevilla, Benilde, 2017: 35-43.
- Lenquette, Anne. "Ray Loriga, narrador de la generación X y novelista de la modernidad." *Hispanística XX* 18, 2001: 91-110.

- La Greca, Nancy. *Rewriting womanhood. Feminism, subjectivity, and the angel of the house in the latin american novel, 1887-1903*. Philadelphia, The Pennsylvania State University Press, 2009.
- Lloret, Pilar Escabias. "Entrevista con Lucía Etxebarría, Aberdeen, 18 de noviembre de 2000." *Journal of iberian and latin american studies* 8.2, 2002: 201-212.
- Lazarre, Jane. *The mother knot*. Durham, Duke University Press, 1997.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona, Destino, 1945.
- López, Francisca. "Sujeto femenino en contextos de modernidad tardía." *NUI maynooth papers in Spanish, Portuguese and Latin American studies* 7, 2003: 1-23.
- Legazpi, Luisa Castro. *El somier*. Barcelona, Anagrama, 1990.
- . *La fiebre amarilla*. Barcelona, Anagrama, 1994.
- Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- López-Cabrales, María del Mar. *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*. Madrid, Narcea, 2000.
- Lerner, Gerda. *The creation of patriarchy*, vol. 1. New York, Oxford University Press, 1986.
- Lafuente, José Luis Corral. *El salón dorado*. Barcelona, Edhasa, 1996.
- . *El amuleto de bronce*. Barcelona, Edhasa, 1998.
- Lagos, María Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1996.
- León, M. "Lucía Etxebarria. Escritora. "Todos los escritores somos unos inadaptados".'" *Tribuna de actualidad* 631, 2000: 76-77.
- Loriga, Ray. *Tokio ya no nos quiere*. Barcelona, Plaza & Janés, 1999.
- Lawler, Steph. "Beyond the myths: mother–daughter relationships in psychology history, literature and everyday life (book review)." *Feminist review*, vol. 60, 1998: 132-133.
- Lilburn, Sandra, Susan Magarey, and Susan Sheridan. "Celebrity feminism as synthesis: Germaine Greer, the female eunuch and the Australian print

- media.” *Continuum: Journal of media & cultural studies* 14.3, 2000: 335-348.
- Le Breton, David. “Belleza femenina al borde de la ficción.” *Ficciones del cuerpo*, 2015: 11–30.
- Leal, Lucas Edgardo. “Identidad sexual y pertenencia eclesial. Derroteros de visibilidad en trayectorias de gays católicos.” *Sexualidad, salud y sociedad* (Rio de Janeiro), 2017: 262–278.
- Leorza, María Castejón. *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000). Rupturas, conflictos y resistencias*. Tesis. Universidad de Salamanca, 2013.
- Llosa, Mario Vargas. “El arte de mentir”. *Revista de la Universidad de México*, 1984: 269-275.
- López-Picazo, Miryam Criado. *De Electra a Persefone: la relación madre e hija en obras de narradoras hispanoamericanas y españolas contemporáneas*. Tesis. Rutgers, The State University of New Jersey-New Brunswick, 2000.
- Moix, Ana María. *Julia*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1970.
- Maginn, Alison. “Feminismos posfranquistas: interrogando la subjetividad femenina desde Fernández-Cubas hasta Etxebarria.” *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 12, 2014: 123–142.
- Mañas, Antonio Torrero. “La crisis financiera internacional.” *Documento de trabajo* 08/2008, Universidad de Alcalá, 2008: 1-19.
- Mangas, Ana María Padilla. “La maternidad. *Un milagro en equilibrio* de Lucía Etxebarria.” *Estudios de literatura española desde una perspectiva de género*. Grupo de investigación SOLARHA, 2011: 253-263.
- Martín, Annabel. “Feminismo virtual y lesbianismo mediático en *Beatriz y los cuerpos celestes*: una novela rosa de Lucía Etxebarria.” *Selected proceedings and other essays on Spanish and Latin American literature, film, and linguistics*, 2001: 47–56.
- Mackinnon, Catherine. “Feminism unmodified.” Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1987.

- Moreiras-Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, vol. 28. Madrid, Ediciones libertarias, 2002.
- Marcos, Carlos. "Radiografía. José Ángel Mañas (escritor)." *El País*, suplemento dominical, 1138, Madrid, 1998.
- Mayock, Ellen C., and Domnica Radulescu, eds. *Feminist activism in academia: essays on personal, political and professional change*. Jefferson, McFarland, 2010.
- Martínez, María del Mar Mañas. "Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura." *Dicenda* 29, 2011: 323-327.
- Mañas, José Ángel. *Historias del kronen*. Barcelona, Destino, 1994.
- Miller, Jean Baker, and Irene P. Stiver. *A relational reframing of therapy*, vol. 52. Wellesley, MA: Stone center, Wellesley College, 1991.
- Miller, Jean Baker. *Psychoanalysis and women: Contributions to new theory and therapy*. London, Brunner/Mazel, 1973.
- . *Toward a new psychology of women*. Boston, Beacon Press, 2012.
- Mitchell, Juliet. *La liberación de la mujer: la larga lucha*. Barcelona, Anagrama, 1975.
- Maestre, Pedro. *Matando dinosaurios con tirachinas*. Barcelona, Destino, 1996.
- Martín, Sabas. "Narrativa española tercer milenio (guía para usuarios)." *AA. VV., Páginas amarillas*, Madrid, Ediciones Lengua de trapo, 1997: 293-308.
- Martínez, Quintero. "Historia de las mujeres en España: del franquismo a la democracia." *La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, 2006: 185-192.
- Marting, Diane E. *The sexual woman in Latin American literature: dangerous desires*. Gainesville: University of Florida Press, 2001.
- Masanet, Lydia. "La narrativa de Lucía Etxebarria: desvelando el estado actual de la mujer española." *The coastal review: An online peer-reviewed journal* 2.1, 2008: 1-16.

- Muñoz Machicao, J. Angela, and Mario Sánchez Pinto. “Estructura de la familia de origen del trastorno límite de la personalidad.” *Ajayu órgano de difusión científica del departamento de psicología UCBSA* 4.1, 2006: 59-89.
- Maiz, Magdalena. “Los apetitos de la ansiedad: cuerpo-texto de Andrea Maturana.” *Texto crítico* 5: 10 (Jan-June 2002), Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002: 180-186.
- Méndez, María Teresa Gallego. *Mujer, falange y franquismo*, vol. 48. Madrid, Taurus, 1983.
- Mercè, Oliva. “From the literary field to reality TV: the perils of downward celebrity migration.” *European journal of cultural studies*, 2020: 18–34.
- Montero, Rosa. *La hija del caníbal*. Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- Moskowitz, Sally. “Representations of motherhood. Donna Bassin, Margaret Honey, Merle Mahrer Kaplan.” *Psychoanalytic Review* 83.5. 1996: 799-803.
- Mernissi, Fátima. *El poder olvidado. Las mujeres ante un islam en cambio*. Barcelona, Icaria Editorial, 2003.
- Minero, María de la Cinta Ramblado. “Conflictos generacionales: la relación madre-hija en *Un calor tan cercano* de Maruja Torres y *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucia Etxebarria”. *Espéculo: Revista de estudios literarios* 23, 2003: 63-78.
- Naouri, Aldo. *Filles et leurs mères (les)*. París, Odile Jacob, 1998.
- Nash, Mary. “Mandato biológico y contenido social: la maternidad.” *Historia de las mujeres. El siglo XX*. Ed. George Dubi, 1994: 628–646.
- Navarrete-Galiano, Ramón. “Lucía Etxebarria. Con sangre en las letras.” *Meridiana* 11, 1998: 16–19.
- Navarro Martínez, Eva. *La novela de la generación X*. Tesis. Universidad de Granada, 2008.
- Naharro Calderón, José María. “El juvenismo espectacular.” *España contemporánea* 12.1, 1999: 7-20.

- Narváez, Carolina. "Vuelos de una feminista. Entrevista a Luisa Muraro en la librería de mujeres de Milán." *DUODA: estudios de la diferencia sexual*, 2020: 120-149.
- Nowak, Olga. "¿Quién es 'la mujer X'? las protagonistas de jóvenes autoras españolas de los años noventa." *Instituto de estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad de Varsovia*, 2016: 89-110.
- Nussbaum, Martha C. "Objectification." *Philosophy & public affairs* 24.4, 1995: 249-291.
- Odartey-Wellington, Dorothy. *Contemporary Spanish fiction: generation X*. Plainsboro Township, Associated University Press, 2008.
- O'Reilly, Andrea. *Encyclopedia of motherhood*, vol. 1. Thousand Oaks, Sage publications, 2010.
- . *Rocking the cradle: thoughts on motherhood, feminism and the possibility of empowered mothering*. Toronto, Demeter P, 2006.
- Ostrov, Andrea. *Reescrituras del cuerpo: el cuerpo como corpus en cinco narradoras latinoamericanas*. Tesis. Universidad de Buenos Aires, 2003.
- Ochoa, Debra J. "Critiques of the 'novela rosa': Martín Gaité, Almodóvar, and Etxebarria." *Letras femeninas* 32.1, 2006: 189-203.
- Onaylı, Selin. *The relation between mother-daughter relationship and daughter's well-being*. Tesis. Middle east technical University, 2010.
- Palomar Vereá, Cristina. "Maternidad: historia y cultura." *Revista de estudios de género*, 2005: 35-67.
- Primo de Rivera, Pilar. *Recuerdos de una vida*. Madrid, Ediciones Dyrsa, 1983.
- Pacios, Adelina Rodríguez. "Desigualdades de género: en la salud y en la enfermedad." *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* 5, 2010: 1-18.
- Pacheco, Bettina. et al. "La imagen de la madre en *Amor de madre* de Almudena Grandes." Universidad de Los Andes: grupo de investigación en literatura latinoamericana y del Caribe, 2001: 151-161.
- Pacheco, Bettina. "La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias." *Actas del XIV Congreso de la Asociación*

- internacional de hispanistas. New York, 16–21 de Julio de 2001, 2004:* 407-412.
- Peña-Marín, Cristina. “La femineidad, máscara e identidad.” *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria*, vol 1, Madrid, Universidad de Autónoma de Madrid, Seminario de estudios de la mujer, 1982: 249-256.
- Paige, Linda Louise Rohrer. *Off the Porch into the Scene: southern women playwright Beth Henley, Marsha Norman, Rebecca Gilman, and Jane Martin*. Ed. David Krasner. Malden, Hoboken, Blackwell publishing, 2005.
- Prádanos, Luis I. “Constructivismo y redes sociales multiculturales en *Cosmofobia y Lo verdadero es un momento de lo falso* de Lucía Etxebarria.” *Ciberletras* no. 25, New Haven, Yale University Press, 2011: 152-178.
- Pérez Astete, Angela. *Salidas de madre:(des) encuentros (a) simétricos. Análisis de la relación madre-hija en la configuración de la identidad femenina en tres cuentos de escritoras latinoamericanas*. Tesis. Universidad de Chile, 2008.
- Pérez Alonso, Jesús Eloy. “Narradoras en tránsito. Voces propias de escritoras nacidas en los 70.” *Dossiers feministes* 20, 2015: 123-139.
- Polatnick, M. Rivka. “Why men don’t rear children? A power analysis.” *Berkeley journal of sociology*, 1973: 45-86.
- Pérez, Jorge. ““Nosotras que no escribimos como las demás”: el proyecto autorial de Lucía Etxebarria a la luz de los prefacios a sus obras.”” *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la cátedra Miguel Delibes* 3, 2005: 211-232.
- Piña Mendoza, Cupatitzio. *Cuerpos posibles cuerpos modificados. Tatuajes y perforaciones en jóvenes urbanos*. Ciudad de México, Instituto mexicano de la juventud, 2004.
- Polaino-Lorente, Aquilino. “La bioética y la orientación del comportamiento sexual humano.” *Persona y bioética* 4, 1998: 64-82.
- Portch, Stephen R. *Literature’s Silent Language: nonverbal communication*. Bern, Peter Lang, 1985.



- Puente, Sonia Núñez. *Una historia propia: historia de las mujeres en la España del siglo XX*, vol. 181. Madrid, Editorial Pliegos, 2004.
- Potok, Magda. “Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina.” *Lectora: revista de dones i textualitat* 9, 2010: 151-160.
- . “La transformación de la intimidad según Lucía Etxebarria.” *Sociocriticism*, vol. 28, 2013: 313–341.
- . “Prácticas discursivas en la escritura de mujer. Observaciones sobre la narrativa española contemporánea.” *Romanica Silesiana* 8.2, 2013: 48-58.
- . ““La mala madre”: la maternidad como práctica subversiva en la escritura de Lucía Etxevarría.” *Ámbitos: Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* 33, 2015: 53-63.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra sexual*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- Pérez, Janet. “Belén Gopegui, la nueva novela femenina y el neo-realismo postmoderno.” *Letras femeninas* 31.1, 2005: 42-48.
- Palmer, Simón María del Carmen. “Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía.” *Arbor ciencia, pensamiento y cultura*, 2006: 661-703.
- Queralt del Hierro, María Pilar. *Madres e hijas en la historia: Agripina, Isabel II, Sissi, Madame Curie...* Barcelona, Temas de Hoy, 2002.
- Quiroga, Pilar Martínez. “Estereotipos de mujer en la obra narrativa de Lucía Etxebarria.” *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones, 2006: 429-435.
- Raich, Rosa María. *Imagen corporal: conocer y valorar el propio cuerpo*. Madrid, Editorial Pirámide, 2000.
- Ramírez, Antonio. “Violencia masculina en el hogar.” *El cotidiano*, vol. 18, no. 113, 2002: 28–36.
- Ramírez, Manuela López. “The pattern of severed mother-daughter bond in Toni Morrison’s *Beloved* and *A Mercy*.” *Spanish journal of English studies*, 2014: 151–170.

- Ragnedda, Massimo. "El consumismo inducido: reflexiones sobre el consumo postmoderno/The induced consumerism: reflexions about postmodern consumption." *Pensar la publicidad* 2.1, 2008: 123-140.
- Ramírez, Ruby. *Explorando temas de feminismo en las obras literarias de Lucía Etxebarria*. Dominguez Hills, California State University Press, 2008.
- Rich, Adrienne. "Compulsory heterosexuality and lesbian Existence." *Journal of women's history*, vol 13, no. 3, Autum 2003: 11-48.
- . *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra. 1997.
- . *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, WW Norton & Company, 1976.
- . *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, WW Norton & Company, 1995.
- Riera, Carmen. *Tiempo de Espera*. Barcelona, Lumen, 1998.
- Ríos-Font, Wadda C. *The Canon and the archive: configuring literature in modern Spain*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.
- Robbins, Jill. *Crossing through Chueca: lesbian literary culture in queer Madrid*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the field of vision*. London, Verso Books, 2005.
- Rodríguez Pérez, María del Carmen. *Miradas de mujeres y narrativa: Lucía Etxebarria*. Tesis. Universidad de Almería, 2012.
- Rosa Cubo, María Cristina. *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea de Magda Potok*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2011.
- Rodríguez, Lisbeth Sánchez. "Acercamiento a la marginalidad en la narrativa cubana revolucionaria de Guillermo Vidal Ortiz." *Didasc@lia: didáctica y educación* 3.5, 2012: 35-60.
- Resa, Antonio Gutiérrez. *Sociología de valores en la novela contemporánea española: la generación X*. Madrid, Grupo SM, 2003.

- Rodríguez, María Pilar. *Vidas im/propias: transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*, vol. 19. West Lafayette, Purdue University Press, 2000.
- Romeo, Félix. "La X de la Generación X. Siglo XXI". *Literatura y cultura españolas* 2, 2004: 29-41.
- Ramos, María Dolores. "Arquitectura del conocimiento, historia de las mujeres, historia contemporánea. Una mirada española. 1990-2005." *Cuadernos de historia contemporánea* 28, 2006: 17-40.
- Roig, Montserrat. *El Feminismo*. Barcelona, Aula Abierta Salvat, 1986.
- . *La hora violeta*. Barcelona, Editorial Castalia, 2000.
- Rossi, Alice S. "Intergenerational relations: gender, norms, and behavior." *The changing contract across generations*, 1993: 191-212.
- Ross, Catherine Bourland. "*The changing face of motherhood in Spain: The social construction of maternity in the works of Lucía Etxebarria*." Bucknell University Press, 2015.
- . *Women in the workplace: Four Spanish novels by women, 1979–1998*. Tesis. The University of Texas at Austin, 2004.
- Rubin, Gayle S. *Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality*. London, Routledge, 2007.
- Ryan, Lorraine. "The formation of neoliberal Spanish womanhood in Lucia Etxebarria's *Beatriz y los cuerpos celestes*." *Romance studies* 34.1, 2016: 26-42.
- Ruiz, Luis Manuel. *Sólo una cosa no hay*. Madrid, Alfaguara, 2000.
- Rolle-Rissetto, Silvia. "Decirse desde el cuerpo. Modelos de mujer de Almudena Grandes." *Destiempo. Revista de curiosidad cultural*. no. 19, 2009: 576-584.
- Ruddick, Sara. "Maternal thinking." *Mothering: essays in feminist theory*, ed. By Joyce Trebilcot. Totowa, NJ: Rowman & Allanheld, 1983: 213-230.
- . "Pacifying the forces: drafting women in the interests of peace." *Signs: Journal of women in culture and society* 8.3, 1983: 471-489.

- Reisz, Susana. "Hipótesis sobre el tema 'escritura femenina e hispanidad'." *Spanish literature: current debates on Hispanism*, 1990: 229-242.
- Sanz, Ángel Vilariño. *Sistema financiero español*, vol. 2. Madrid, Editorial Akal, 2001.
- Santos, Alonso. *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*. Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2003.
- Suárez Briones, Beatriz. "Sobre hombres y márgenes. Relaciones entre el feminismo y la teoría queer." *Lectora: revista de dones i textualitat*, 1998: 83-92.
- Salas Chavarría, Lidia M. "Estrategia publicitaria del consumismo y el impacto en la salud integral de la población adolescente". *Revista costarricense de trabajo social* 18, 2006: 31-52.
- Saldaña, Carmina. "Trastornos del comportamiento alimentario en personas con obesidad: una revisión sistemática de la literatura." *Educación y salud boletín científico de ciencias de la salud del ICSa*. Publicación semestral no. 14, 2019: 95-97.
- Soubeyroux, Jacques. "'Les filles de Lilith': portraits de femmes dans *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria." *Cahiers du GRIAS* 9, 2002: 171-187.
- Silvia, Lorenzo. *Noviembre sin violetas*. Barcelona, Destino, 1995.
- . *La sustancia interior*. Barcelona, Destino, 1996.
- . *El ángel oculto*. Barcelona, Destino, 1999.
- Sánchez, Mercedes Marcos. "La narrativa femenina española en 1998." *Cuadernos de literatura* 5.9, 1999: 44-60.
- Sánchez, Oscar Barrera. "La Escritura ontológica-social del cuerpo en la obra de Jean-Luc Nancy." *Iberofórum. Revista de ciencias sociales de la Universidad iberoamericana*, 2009: 148-162.
- Sánchez, Isabel Morales, et al. "La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador." *III Seminario Emilio Castelar, Cádiz, diciembre de 2002; José Antonio Hernández Guerrero... [et al.] (ed)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, servicio de publicaciones, 2003: 49-54.

- Smith, Peter A. "Flannery O'Connor's empowered women." *The southern literary journal* 26.2, 1994: 35-47.
- Sanfeliu, Luz. "Sobre historia, sexualidades y significados culturales. A propósito de la novela *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria." *Ambigua, Revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, no. 1, 2014: 133-146.
- Schuck, Naiara Cristina. "Literatura de escritura femenina." *Borradores* 8, 2008: 1-10.
- Shields, Rob. "Spaces for the subject of consumption." *Lifestyle shopping: the subject of consumption*, 1992: 1-20.
- Salvador, Dora Sales, Manolo Dos Ramos, and Dori Valero Valero. "Narrativas en clave de género." *Dossiers feministes* 20, 2015.
- Sánchez, Raguél Martín. "La relación madre-hija en la obra de escritoras latinas: hacia un reconocimiento de genealogía femenina." *Confluencia*, 2006: 28-41.
- Schumm, Sandra J. *Metaphor, metonymy, and mirrors: female self-reflection in contemporary Spanish novels by women*. Tesis. University of Kansas, 1994.
- . "El (re) conocimiento de la madre en la mitad del alma." *Tejuelo: didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, vol. 10, 2011: 111-124.
- Sawchuk, Kim. "A tale of inscription/fashion statements." *Canadian journal of political and social theory*, vol. 11. 1-2, 1987: 475-488.
- Schippers, Mimi. "Recovering the feminine other: masculinity, femininity, and gender hegemony." *Theory and society*, vol. 36, no. 1, 2007: 85-102.
- Segarra, Marta, and Angels Carabí, eds. *Feminismo y crítica literaria*. Vol. 1. Barcelona, Editorial Icaria, 2000.
- Scott, Joan W. "The new feminist criticism: essays on women, literature and theory." *History workshop*. No. 22. New York, Oxford University Press, 1986: 189-192.

- Schütz, Alfred. La construcción de la vivencia significativa en la corriente de la conciencia de quien la constituye. *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. 1993: 75–125.
- Selden, Raman., et al. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel, 2001.
- . *A reader's guide to contemporary literary theory*. London, Routledge, 2016.
- Selgas, Fernando J. García. “El “cuerpo” como base del sentido de la acción social.” *Reis*. 1994: 41–83.
- Sheridan, Tara. *Crises and constructions of identity in the contemporary Spanish novel. Juan José Millás, Soledad Puértolas, Lucía Etxebarria and Lola Beccaria*. Tesis. The University of Manchester, 2004.
- Soláns, Piedad. *Accionismo Vienés*. Donostia, Nerea, 2000.
- Sontag, Susan. “El mundo de la imagen.” *Sobre la fotografía*. Bogotá, Editorial Alfaguara S. A., 2005: 215–251.
- Thompson, Linda, and Alexis J. Walker. “The dyad as the unit of analysis: conceptual and methodological issues.” *Journal of marriage and the family*, 1982: 889–900.
- Tienza-Sánchez, Verónica. *La reescritura de la subjetividad femenina en las obras de Dulce Chacon, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi*. Tesis. University of Florida. 2010.
- . “Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi.” *Letras hispanas* 8, 2012: 130–140.
- Torres, Elena García. *La narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarria: transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática*. Lewiston, Edwin Mellen Press, 2008.
- Torres, Maruja. *Un calor tan cercano*. Madrid, Alfaguara, 1997.
- Troll, Lillian E., and Karen L. Fingerman. “Connections between parents and their adult children.” *Handbook of emotion, adult development, and aging*. Academic Press, 1996: 185-205.

- Tsuchiya, Akiko. "The 'new' female subject and the commodification of gender in the works of Lucía Etxebarria." *Romance studies* 20.1, 2002: 77–87.
- . "Gender, sexuality, and the literary market in Spain at the end of the millennium." *Women's narrative and film in twentieth-century Spain: a world of difference (s)*. London, Routledge, 2017. 238-255.
- Tusquets, Esther. "Carta a la madre." *Lateral: Revista de cultura* 19, 1996: 32-34.
- Tubert, Silvia. *Figuras del padre*. Madrid, Cátedra, 1997.
- . "Los ideales culturales de la feminidad y sus efectos sobre el cuerpo de las mujeres." *Quaderns de psicologia. International journal of psychology*, vol. 12.2, 2010: 161–74.
- . *Deseo y representación: convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid, Síntesis, 2001.
- . *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Tudoras, Laura Eugenia. *La configuración de la imagen de la gran ciudad de la gran ciudad en la literatura postmoderna: (ámbito romántico)*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid. 2004.
- Turner, Bryan Stanley. *The body and society: explorations in social theory*. Oxford, Basil Blackwell, 1984.
- Tezanos, José Félix. "Cambio social y modernización en la España actual." *Reis* 28, 1984: 19-61.
- Urioste-Azcorra, Carmen. *Novela y sociedad en la España contemporánea, 1994-2009*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2009.
- Ussher, Jane. *The psychology of the female body*. London, Routledge, 1989.
- Valadez, Adriana Sáenz. "El encuentro del cuerpo: la madre, la actriz y la tía en la bomba de San José de Ana García Bergua". *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 2015: 76–97.
- Valdivia, Angharad N. "The secret of my desire: gender, class, and sexuality in lingerie catalogs." *Reading culture in advertising*, 1997: 225–250.

- Van den Boom, A. J. E. *La descripción de la relación madre-hija en Beatriz y los cuerpos celestes y Un milagro en equilibrio de Lucía Etxebarria*. Tesis. 2011.
- Verdú Delgado, Ana Dolores. "El sufrimiento de la mujer objeto. Consecuencias de la cosificación sexual de las mujeres en los medios de comunicación." *Feminismo* 31, 2018: 167-186.
- Villanueva, Alicia Castillo. "El cuerpo como espacio de escritura de la subjetividad en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) de Lucía Etxebarria." *Dossiers feministes* 20, 2015: 19-31.
- Vidal Nuria, and Etxebarria Lucía. "Lucía Etxebarria." *Qué leer* 20, 1998: 42-47.
- Vidal-Torreira, Garbiñe. "La niña y el sueño de la independencia en los cuentos *Alas de Espido Freire y Tortitas con nata* de Lucía Etxebarria." *Hispanófila* 173.1, 2015: 233-247.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Versteeg, Margot, and Estrella Cibreiro. "Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 34. No. 1. Society of Spanish & Spanish-American studies, 2009: 351-354.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid, Alfaguara, 1996.
- Villanueva, Santos Sanz. *El siglo XX: literatura actual*, vol. 6. Barcelona, Ariel, 1984.
- Villamía, Luis. "Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009) (review)." *Arizona journal of hispanic cultural studies* 13.1, 2009: 199-200.
- Velasco, Pilar. *Jóvenes aunque sobradamente cabreados: la rebelión juvenil y el 14-M*. Barcelona, Ediciones B, 2005.
- Von Prondzynski, Heather, and Heather Ingman, eds. *Mothers and daughters in the twentieth century: a literary anthology*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.



- Weil, Kari. *Androgyny and the denial of difference*. Charlottesville, University of Virginia Press, 1992.
- Whitford, Margaret. "Irigaray's body symbolic." *Hypatia* 6.3, 1991: 97–110.
- . *The Irigaray reader: Luce Irigaray*. Hoboken, Wiley-Blackwell, 1992.
- Wilde, Oscar. *Un marido ideal. La importancia de llamarse Ernesto*. Barcelona, Planeta, 1989.
- Waugh, Patricia. *Feminine fictions: revisiting the postmodern*. London, Routledge, 2012.
- Wolf, Naomi, and Cristina Reynoso. "El mito de la belleza." *Debate feminista* 5, 1992: 209–219.
- Winnicott, Donald. "La experiencia de mutualidad entre la madre y el bebé. (1969)" *Exploraciones psicoanalíticas. I*. 1991: 299-311.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. London, Hogarth Press, 1929.
- Walkowiak, Marzena María. "Los ensayos de Carmen Martín Gaité, Laura Freixas, Lucía Etxebarria y la posmodernidad española." *Actas del XVI Congreso de la asociación internacional de hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010: 208.
- Zavala, I. M. *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, vol.1. Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.
- Zeiter, Katja Carrillo. "«... el amor y otras mentiras»: mujeres, sexo y amor en las novelas de Lucía Etxebarria." *El amor, esa palabra: el amor en la novela española contemporánea de fin de siglo*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005: 41-53.

## **WEBGRAFÍA:**

### **Entrevistas a Lucía Etxebarria:**

Agic, Amandine. “The Spanish sex, drugs and rock’n’roll writer, 41, juggles motherhood and feminist ideals in her literature, and explains why she is sometimes categorised as a lesbian or ‘at best, emasculator’.” *Café Babel*. 16/05/2008.

<https://cafebabel.com/en/article/lucia-etxebarria-its-a-threat-if-women-sell-more-books-than-men-5ae006bef723b35a145e114d/>

Merino, Ignacio. “Lucía, el sexo, los gays y la vida.” Entrevista a lucía Etxebarria por Ego Magazine. *Ego Magazine*. 21/07/2007.

<http://www.lucia-etxebarria.es>.

J. R. “Lucía Etxebarria aclara su “ridículo” en ‘Ven a cenar conmigo’: Lo hice por dinero.” *El Confidencial*. 20/02/2018.

[https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2018-02-20/ven-a-cenar-conmigo-lucia-etxebarria-ana-obregon-rapeel-victor-janeiro-cuatro\\_1525095/](https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2018-02-20/ven-a-cenar-conmigo-lucia-etxebarria-ana-obregon-rapeel-victor-janeiro-cuatro_1525095/)

Zas, Mónica. Lucía Etxebarria: “Pasé de ganar el Planeta a que me llamaran para ser ‘negra’ tres veces.” *El diario*. 18/11/2019

[https://www.eldiario.es/cultura/libros/lucia-etxebarria-planeta-negra\\_128\\_1246286.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/lucia-etxebarria-planeta-negra_128_1246286.html)

### **Entrevistas a otros escritores:**

Pereda, Rosa María. “Nicolás Gullén: “La literatura es reflejo de la sociedad”.” *El País*. 23/01/1977

[https://elpais.com/diario/1977/01/23/cultura/222822009\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/01/23/cultura/222822009_850215.html)

Panadero, David. “Contra los márgenes” Entrevista con José F. Colmeiro”, *Revista Prótesis*. 22/04/2015.

<https://protesismagazine.wordpress.com/2014/07/07/entrevista-con-jose-f-colmeiro-contra-los-margenes/>

### **Recursos en Facebook:**

Etxebarria, Lucía. Una publicación sobre su hija. 23/02/2012  
<https://www.facebook.com/149885159988/posts/282739495127141/>

### **Estudios sociales:**

“¿Hijas promiscuas y padres ausentes? Estudio vincula la falta de figura paterna a las conductas sexuales de riesgo.” *Sinembargo*. 15/06/2013.  
<https://www.sinembargo.mx/15-06-2013/653902>

“Los abusos durante la infancia potencian la promiscuidad en la juventud.” *El Mundo*. 16/06/2009  
<https://www.elmundo.es/elmundosalud/2009/06/02/psiquiatriainfantil/1243938103.html>

“Conducta sexual compulsiva”. *Mayoclinic*. 07/02/2020  
<https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/compulsive-sexual-behavior/symptoms-causes/syc-20360434>

### **Reseñas:**

“Así fue ‘campamento de verano’, el reality de Telecinco que acabó con demanda”.  
*La Vanguardia*. 21/07/2018.  
<https://www.lavanguardia.com/television/20180721/45964865249/campamento-de-verano-telecinco-lucia-etxebarria-polemica.html>

“Lucía Etxebarria, acusada de plagiar un trabajo a un psiquiatra”. *El Periódico*. 12/09/2006  
<https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2006/09/12/lucia-etxebarria-acusada-plagiar-trabajo-48083439.html>

Sánchez, Eugenio Bravo, “Ignacio Echevarría: Trayecto” *Aula de filosofía*. 03/05/2008. <https://auladefilosofia.net/2008/05/03/ignacio-echevarria-trayecto/>

- “Lucía Etxebarria: “Existe una estrategia de mercado para capitalizar un movimiento social que es imparable”, *El Cultural*, 06/03/2020.  
<https://elcultural.com/lucia-etxebarria-existe-una-estrategia-de-mercado-para-capitalizar-un-movimiento-social-que-es-real-e-imparable>.
- Villena, Miguel Ángel, “Etxebarria debuta con una novela “feminista pero no antihombres””, *El País*, 18/03/1997.  
[http://elpais.com/diario/1997/03/18/cultura/858639605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/03/18/cultura/858639605_850215.html).
- Masanet, Lydia. “La narrativa de Lucía Etxebarria: desvelando el estado actual de la mujer española”, *The coastal review*. Vol. 2, Georgia Southern University. 2008.  
<https://sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/thecoastalreview/previous-issues-archives/volume-2-issue-2-june-2008/>.
- Maurell, Pilar. “El Nadal premia el erotismo y la “carga poética” de Lucía Etxebarria.” *El Mundo* 7, 1998.  
<https://www.elmundo.es/elmundo/1998/enero/07/nacional/nadal.html>
- Camus, Albert. “Lucía Etxebarria: biografía, libros, hija, boda, y mucho más.” *Personajes históricos*.  
<https://personajeshistoricos.com/c-escritores/lucia-etxebarria>
- “La escritora Carme Riera propone “Ver el mundo con ojos maternales”.” *Cantabria*. 12/07/2019  
<https://www.europapress.es/cantabria/noticia-escritora-carme-riera-propone-ver-mundo-ojos-maternales-20190712144902.html>
- Freixas, Laura. “El silencio de las madres”. *El País Babelia*, 18-01-2014.  
<http://www.laurafreixas.com/freixasarticulos31.htm>
- Etxebarria, Lucía. “¿Somos malas madres por querer trabajar?” *El Mundo*. Magazine, 490, 2009.  
<https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2009/490/1234550457.html>
- “El cuerpo de las mujeres está colonizado.” *El País*. 14/04/1978.  
[https://elpais.com/diario/1978/04/14/sociedad/261352815\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/04/14/sociedad/261352815_850215.html)

Villena, Miguel Ángel and A. Castilla. "Los escritores del tercer milenio." *El País*, 19/01/1998.

[https://elpais.com/diario/1998/01/19/cultura/885164402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/01/19/cultura/885164402_850215.html)

### **Artículos en línea:**

Anderson, John Ward, and Molly Moore. "The burden of womanhood: third world, second class." *Washington Post*, April 25, 1993: 2-7.  
[https://ccnmtl.columbia.edu/services/dropoff/china\\_civ\\_temp/week10/pdfs/womeni.pdf](https://ccnmtl.columbia.edu/services/dropoff/china_civ_temp/week10/pdfs/womeni.pdf)

Enkvist, Inger. "Similitudes inquietantes. La sociopatía en la novela "joven" española y la elaboración de la opresión totalitaria en la novela antiutópica." *Espéculo: Revista de estudios literarios* no. 28, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.  
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/novposm.html>

Fernández, Juan Senís. "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria." *Espéculo: Revista de estudios literarios*, no. 18, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001.  
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/etxebarr.html>

Flores, Mtra Marisol Zimbrón. "El personaje narcisista: un fenómeno de autopercepción y su relación con el yo ideal y el falso self". *La comprensión psicodinámica del CUCI en un caso de homosexualidad masculina*. Sevilla, 2014.  
[https://www.academia.edu/9608428/El\\_personaje\\_narcisista\\_un\\_fen%C3%B3meno\\_de\\_autopercepci%C3%B3n\\_y\\_su\\_relaci%C3%B3n\\_con\\_el\\_Yo\\_ideal\\_y\\_el\\_falso\\_Self](https://www.academia.edu/9608428/El_personaje_narcisista_un_fen%C3%B3meno_de_autopercepci%C3%B3n_y_su_relaci%C3%B3n_con_el_Yo_ideal_y_el_falso_Self)

González, Erasmo Hernández. "Una novelista social española a finales del siglo XX: Alicia Giménez Bartlett." *Espéculo: Revista de estudios literarios* no. 30, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.  
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/aliciagi.html>.

- Gaite, Carmen Martín. "De su ventana a la mía." *Revista Diotima de Mantinea*. 1996.  
[http://www.realidadyficcion.es/revista\\_diotima/martin\\_gaite/ventana.htm](http://www.realidadyficcion.es/revista_diotima/martin_gaite/ventana.htm)
- Oaknin, Mazal. "'Cosmofobia' de Lucía Etxebarria: ¿el miedo a lo diferente?" Ponencia presentada el viernes 2 de octubre a la XX Conferencia anual, transiciones, organizada por Women Spanish, Portuguese and Latin America studies, realizada en el Lady Margaret Hall, Universidad de Oxford el 2 y 3 de octubre de 2009.  
[https://sas-space.sas.ac.uk/5167/1/Oaknin\\_-\\_Cosmofobia\\_article.pdf](https://sas-space.sas.ac.uk/5167/1/Oaknin_-_Cosmofobia_article.pdf)
- Kahmann, Andrea Cristiane. "Intertextualidade e interdisciplinaridade na obra *De todo lo visible y lo invisible* de Lucía Etxebarria." *Espéculo: Revista de estudios literarios* no. 28, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/inteetxe.html>
- Steen, María Sergia. "Tres cuentos y un tema: la comunicación entre madres e hijas." *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 42, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.  
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/trescuen.html>
- Sánchez de Amo, Antonio, and Susan Marqués. "Cómo mejorar la comunicación social sobre discapacidad. Guía práctica para entidades." *Real patronato sobre discapacidad*. 2011.  
[https://sid.usal.es/idocs/F8/FDO6359/mejorar\\_com\\_social\\_disc.pdf](https://sid.usal.es/idocs/F8/FDO6359/mejorar_com_social_disc.pdf)
- Stoehrel, Veronica. "Sobre los fines y la metodología en los estudios sobre la mujer y las relaciones de poder en las sociedades occidentales desarrolladas." *Espéculo: Revista de estudios literarios* no. 16, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000.  
[https://webs.ucm.es/info/especulo/numero16/v\\_stoehr.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero16/v_stoehr.html)

