

2011

El Mundo Plural de la Posmodernidad y las Nuevas Narrativas en España: Espacios Para la Subjetividad Femenina en Veo Veo, de Gabriela Bustelo

Morella Ortiz
University of Central Florida

 Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Find similar works at: <https://stars.library.ucf.edu/etd>

University of Central Florida Libraries <http://library.ucf.edu>

This Masters Thesis (Open Access) is brought to you for free and open access by STARS. It has been accepted for inclusion in Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of STARS. For more information, please contact STARS@ucf.edu.

STARS Citation

Ortiz, Morella, "El Mundo Plural de la Posmodernidad y las Nuevas Narrativas en España: Espacios Para la Subjetividad Femenina en Veo Veo, de Gabriela Bustelo" (2011). *Electronic Theses and Dissertations*. 6661.

<https://stars.library.ucf.edu/etd/6661>

EL MUNDO PLURAL DE LA POSMODERNIDAD Y LAS NUEVAS NARRATIVAS
EN ESPAÑA: ESPACIOS PARA LA SUBJETIVIDAD FEMENINA EN *VEO VEO*, DE
GABRIELA BUSTELO

by

MORELLA ORTIZ
B.A. UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Arts
in the Department of Foreign Languages and Literatures
in the College of Arts and Humanities
at the University of Central Florida
Orlando, Florida

Summer Term
2011

© 2011 Morella Ortiz

ABSTRACT

One of the most salient features of contemporary Spanish fiction is the solid participation of women in literary creation, particularly that of novels. While in the 1970s there were isolated figures, in the 80s and with the consolidation of democracy, the number grew sharply; in the 90s, they multiplied their presence and their quality continues to be outstanding. In spite of the prejudices of sexist power, a good segment of the critics accepts that today a wider and more valuable group of female novelists has been capable of constructing themes, techniques and discourses differing from the predominant one. It is not about claiming that there exists an incompatibility between male and female literature, nor that there are two literatures; rather, it is about the development of individual strategies of permanence and about the persistence of different perspectives within the same human activity.

In order to understand the argument raised, chapter I of the present work is set historically in Spain following the fall of the Franco dictatorship, the context of literature and the birth of the new narrative. It is not only within the local national frame that postmodern narrators are involved. It becomes just as important to consider the fall of old regimes throughout the world, the end of the Cold War and the death of communism, on one side; on the other, the phenomenon of economic globalization and the unavoidable transnational vision of cultural movements, which elements travel across the oceans and meet in a discourse about “the end of utopias.” Within this framework, female writers

have had the incentive of the advent of democracy in Spain, its social consequences, the social acquiescence of “la Movida” and the progress of the conquests of women. The process of cultural change in Spain is being analyzed from the field of cultural studies. However, and serving as a portrait of postmodern fragmentary thought, it is now possible to inscribe a generation of writers that have incorporated elements of audiovisual language and rock music, as well as other elements of popular culture as fundamental substance for fiction, which demands for a new critical reflection. This group has been convened under the label of Generation X. Within this emerging generation, emphasis will be made on the consolidation of female writers in the Spanish cultural setting of the XXI century.

Chapter II will delve into the new literary spaces in Spain, their recent legacy, clashing points of views of literary critics and the referential frame of postmodern philosophical thought, all which is conjugated with the appearance of third-wave feminism. Chapter III analyzes the novel *Veó Veó*, by Gabriela Bustelo, and how it relates to the theoretical postulates of new feminism. The study of the text finds a relationship between the various perspectives taken by the narrator-protagonist in the process of searching for her identity and constructing the female subject according to *difference feminism*.

Finally, this approach to one of the texts and one of the authors of the wide spectrum of contemporary Spanish female writers, attempts to expose that through their innovating fiction and the preponderant role and attention given to their female characters, a contribution is made from literature towards the reflections on the multiple ways in which the female subject paves its way across patriarchal society.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my deepest gratitude to Dr. Lisa Nalbone for the extraordinary guidance she has offered me throughout the whole of my graduate studies at University of Central Florida. Without you, the hard task of being incorporated into an academic environment and pace that were foreign to me would have been all the much harder. You are a real mentor. Your insightful observations, so precise and profound, have helped me become the scholar I now am. Thank you for your support, recommendations, enthusiasm and patience in the process of the elaboration of this thesis; you always made me feel that it was possible.

I also wish to express my appreciation to the members of the thesis committee, Dr. María Santana and Dr. Debora Cordeiro-Rosa, for the assistance and trust extended to me during the process of dissertation. Finally, and from the bottom of my heart, I would like to express that the writing of these pages would not have been possible without the extraordinary and unconditional support of my husband Emilio and my sons Carlos and José, or without the harmonious space and the friendship offered by Isabel Rivera.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
El individuo ante lo nuevo.....	1
La modernidad: desmoronamiento de las vías seguras.....	4
En la frontera del exceso.....	9
CAPÍTULO I.....	15
ESPAÑA, LABORATORIO DE LA POSMODERNIDAD.....	15
Una retrospectiva necesaria de las nuevas narrativas españolas	17
Hilos conductores y ruptura: dos aspectos esenciales para una nueva narrativa...22	
Las notas sincopadas de la Movida.....	24
Cultura global y vocación heterogénea	28
CAPÍTULO II.....	32
LOS NUEVOS ESPACIOS DE LA LITERATURA Y LA CULTURA.....	32
Cien años, las generaciones y crisis de identidad.....	32
Cuestionamiento de las jerarquías convencionales del conocimiento.....	34
“No hay una única manera en que el mundo pueda ser fielmente representado”..37	
Novela experimental y tradición literaria.....	45
Un prejuicio patriarcal.....	48
La inseguridad ante lo indefinido.....	51
El horizonte literario anti-utópico y minimalista.....	55

Una 'alianza afectiva' entre la cultura española y los movimientos culturales internacionales.....	59
En el marco de un nuevo feminismo.....	61
CAPÍTULO III.....	66
ESPACIOS PARA LA SUBJETIVIDAD FEMENINA.....	66
El continente oscuro.....	66
Cuando el cuerpo es narrado por un sujeto femenino.....	72
Del género negro a la orientación feminista	84
El poder de la mirada: deseo y control.....	89
“Madrid me mata”: mirada manifiesta y mirada perceptible.....	93
Mirada hipnótica, forcejeo de poder.....	96
Cuerpo y erotismo, herramientas poderosas y arriesgadas.....	100
CONCLUSIÓN.....	111
BIBLIOGRAFÍA.....	117

INTRODUCCIÓN

El individuo ante lo nuevo

El propósito fundamental del presente trabajo de investigación es demostrar que escritoras españolas de la actualidad, y en particular el trabajo novelístico de Gabriela Bustelo (Madrid, 1962), ofrecen una proposición pertinente desde el punto de vista literario a la cultura posmoderna. Su trabajo merece atención por parte de la crítica literaria y académica. De la misma manera, quiere dejar sentado que Bustelo y otras escritoras de su ámbito juegan un rol de iguales en la lista de los escritores españoles destacados, a quienes se les ha reconocido como "Generación X", amén de otras etiquetas y aproximaciones que serán detalladas y explicadas a lo largo del análisis. Por las mismas razones que los intelectuales modernistas de principios del siglo XX dieron fe de la profunda transformación sufrida en el mundo occidental dando a la humanidad el primer movimiento artístico, filosófico y cultural de carácter mundial, acorde con la complejidad y fraccionamiento del presente siglo, sus representantes deberían ser vistos como una nueva generación de escritores que desarrollan múltiples formas de narrativa y observan todas las perspectivas y teorías como válidas.

Para que se comprenda cabalmente el momento histórico y literario que está ocurriendo en los últimos veinte años en España, sería provechoso hacer una visión histórica de los movimientos anteriores.

La Modernidad como etapa histórica de la humanidad no ocurrió en la península ibérica con la misma sincronía ni análoga coyuntura histórica que en el mundo anglosajón o francés. La Era Moderna se ha definido como el proceso capitalista de industrialización y concentración de masas en las ciudades a mediados del siglo XIX; tal concentración en las ciudades dio lugar al proceso de “cultura de masas”.

España ingresó en esta etapa de una manera *sui generis*, debido a que el proceso de industrialización se combinó con una brecha entre la concepción de “cultura de tradición” o folclórica (cultura popular, en su acepción anglosajona) y “alta cultura”.¹ Asimismo, España mantuvo una fuerte cultura rural tradicional que no mermó con el crecimiento de las ciudades durante el proceso de concentración industrial capitalista y su producto cultural. La fuerte tradición religiosa católica y los cuarenta años de franquismo (con su concepción de autosuficiencia interna, rigidez social e imposición de una cultura oficial) generó una profunda ambigüedad en el modernismo español. Graham, Labanyi y Sánchez en su estudio “Modernity and Cultural Pluralism”, concluyen:

The experience of anachronism and acceleration is even more acute in the case of Spain, which in the 1940s experienced a re-ruralization and the imposition of obsolescent Catholic moral values, followed from 1959 by vertiginous economic take-off and modernization, and since 1975 by even more precipitous change not only at the economic but also at the political levels. As a result, travelling from village to city is like travelling through time; conversely both worlds are exposed to the same mass media. The sense of cultural anachronism represented by writers' and film-makers'

¹ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of taste*.

reversion to realism in the 1950s, and their belated assimilation of modernism in the 1960s, becomes acute in the transition period... (398)

La entrada en la década de los noventa abrió una brecha cultural mayor entre la historia cultural pasada y la propuesta artística de escritores, directores de cine, músicos, artistas ligados al teatro y la danza, y demás expresiones del arte. Veinticinco años después de la muerte de Franco, el desencanto político hacia la transición a la democracia y el “pasotismo”, como se conoce popularmente ese fenómeno de desinterés, indiferencia, que sobrevino al final de la experiencia de las masas con el gobierno socialista del PSOE, gestó una masiva indocilidad política, una impetuosa revolución sexual y una demanda de reinención de las artes, que comprendían formas narrativas innovadoras.

En la historia de la literatura, como en la historia de la humanidad, cada propuesta que ha roto con visiones, escuelas y estilos anteriores ha generado rechazos y descalificaciones. Los críticos literarios y los académicos tienden a cerrar filas en la defensa de los cánones culturales aceptados y definidos, valorados por el tiempo pasado. Las instituciones son conservadoras. Su primera delimitación sociológica conceptual es la de la necesidad de conservar las mismas no a través del sostenimiento de una filosofía, sino más bien como una condición y una esencia, la del arraigo de los valores establecidos. El basamento ideológico conservador ha sido ampliamente definido desde 1819, cuando Francois Chateaubriand acuñó la palabra “conservador” al movimiento político que impugnó los logros de la Revolución Francesa. El término fue definido después desde el punto de vista económico por Friedrich Engels y sociológicamente por Carl Marx. A partir de allí, muchos otros pensadores desde los distintos campos del

saber, así como políticos, han desarrollado diversas acepciones del conservadurismo como ideología. Recientemente, el profesor y escritor español Ángel Rivero realizó un meticuloso estudio de la concepción conservadora desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, según la cual, la unidad de la sociedad depende de las instituciones -entre las que nombra el Estado, las religiones confesionales, la familia, las tradiciones y las costumbres- que “la preservan y la protegen” (“Liberalismo conservador” 54).

A pesar del punto de vista conservador de un cierto número de pensadores, críticos e intelectuales, los estudiosos en mayor medida se inclinan a reflexionar sobre el valor de estas narrativas, caracterizadas por autores que poseen un agudo nivel de conciencia del tiempo que están viviendo y de que ya no es posible apostar a procesos culturales homogéneos. De allí deriva el interés de esta investigación, la cual se centrará precisamente en las narrativas que han tenido lugar a partir de los años noventa, creadas con la ironía del escepticismo posmoderno y la pluralidad y contradicciones de la cultura globalizada.

La modernidad: desmoronamiento de las vías seguras

Establecer una ojeada sucinta al pasado nos permitirá un acercamiento más claro del porqué han tenido lugar estas nuevas propuestas y cómo las estructuras vitales de la existencia han cambiado. Quizás, el ejemplo histórico más cercano a la memoria contemporánea sea el que a finales del siglo XIX y principios del XX la humanidad experimentó cuando, como consecuencia de la revolución industrial, la brecha entre las

ciudades y el campo y entre los ricos y los pobres, el crecimiento del poder del Estado y el progreso abiertamente diferenciado entre los países colonizadores y sus colonias, produjo una crisis del pensamiento que había regido la Modernidad, según el cual, con el conocimiento verdadero se emanciparían todos los individuos, se liberarían de las ataduras de la ignorancia, la superstición y el dogmatismo y habría un camino recto al progreso.

Tal idea de una sola imagen del mundo, propia del racionalismo positivista, terminó de entrar en crisis en la segunda década del siglo XX, cuando la Primera Guerra Mundial y el colapso financiero de Wall Street potenciaron los conflictos políticos, sociales y culturales y fue inevitable el nacimiento de nuevos y variados pensamientos filosóficos y artísticos.

La visión de mundo acerca de la perfectibilidad y el progreso se inclinaba a un despenadero, y hombres y mujeres tomaban ventaja de su caída y se colocaban sobre él para clamar, no una nueva ideología ni una nueva escuela, sino un abanico plural de ideas y estilos de arte; el inicio de lo que se ha reconocido como la era de los "ismos". Era la búsqueda de la ruptura filosófica con el racionalismo y el positivismo.

En una especie de contrapunteo y de manifestación absoluta de libertad de pensamiento se dio nacimiento a las corrientes filosóficas, ideológicas y artísticas que luego acompañarían los primeros 70 años del Siglo XX, el período más rico en ideas, teorías y manifestaciones sociológicas y culturales que ha vivido la humanidad. Están presentes allí: la psicología como ciencia, con el pensamiento freudiano a la cabeza. En el campo filosófico, el conjunto de teorías que proclamaban la importancia del pensamiento

“subjetivo” y la exposición de una ciencia de las humanidades, como el nihilismo de Nietzsche, el intuicionismo bergsonian, luego el humanismo y el existencialismo sartreano, con mayor eco y perdurabilidad; más tarde el estructuralismo, etc. En el área de la filosofía política, el marxismo, anarquismo, estalinismo, trotskismo, nazismo; el feminismo y el hipismo como movimientos sociopolíticos. Las expresiones y escuelas del arte fueron las más abundantes y fértiles: futurismo, dadaísmo, surrealismo, realismo mágico latinoamericano, la beatlemania, el rock, el pop-art, el jazz y todas sus variaciones y fusiones, y un largo etcétera de movimientos, estilos y concepciones absolutamente abiertos y muchas veces negados a ser etiquetados. Como bien reflexiona Rosa Montero acerca de los que vivieron el fin de la era victoriana y dieron luz a una nueva etapa de la humanidad: "Los herederos... construyeron sus obras aceptando el desorden y la fragmentación de la existencia, y entraron así literariamente en el siglo XX" (*Historias de mujeres* 38). Casi cien años después, aproximándose a los años noventa, la humanidad se encontraba aún más fragmentada, pero esta vez sin la profusión y fertilidad de las ideas y la hidalguía de múltiples expresiones del arte, independientes, únicas y vigorosas. De la nueva realidad se nutren nuevas artes.

Sin embargo, y en referencia al campo de la literatura, en el momento en que las escuelas y visiones nuevas del quehacer artístico salieron a la palestra a principios de siglo XX, sufrieron del mismo prurito o desdén inicial. Sobre este espacio de tiempo determinado, historiadores culturales como Graham y Labanyi acotan en *Spanish Social Studies*: “the modern movement is the name given to a wide range of experimental literary and artistic form emerging in the period between the 1890s and the 1930s as a

response to the experience of modern urban life” (12). Esta reacción, a veces cruenta, por parte de los círculos intelectuales que en toda sociedad actúan como legitimadores de los bienes culturales, se ha registrado pertinentemente: “...all of this cultural work -across European national boundaries- was being produced with an awareness that art itself was coming hard up against a series of intellectual, social, and historical forces” (12).

Ello no fue óbice para el nacimiento de un amplio movimiento literario mucho más independiente artísticamente, cuya máxima preocupación fue la originalidad y cuya desilusión y miedo posterior a la primera contienda mundial les volcó hacia sí mismos como consecuencia de la pérdida de sustento moral social.

Estas expresiones culturales tuvieron lugar en España en particular a través de los artistas del movimiento vanguardista de principios del siglo XX, más conocido como *avant-garde*, que a su vez connotaba una serie de modos o concepciones novedosas del quehacer artístico, como el cubismo (Pablo Picasso, Juan Gris), surrealismo (Luis Buñuel, Salvador Dalí), ultraísmo (Rafael Cansinos, Juan Larrea, Gerardo Diego). Sin embargo, debido a las características particulares de una España que no se había desarrollado económicamente al nivel del resto de Europa, en correspondencia también a una vida rural y de provincia con una clase social muy baja, la participación de España en los movimientos de vanguardia no fue la más destacada. Luego, el inicio del conflicto entre Nacionalistas y Republicanos, y el triunfo de los primeros, aceleró el aislamiento de los artistas y se expandió el anacronismo del proyecto cultural autoritario.

Ahora bien, es importante centrarse en la visión de conjunto del ambicioso y transformador proyecto artístico desplegado durante los primeros años del siglo XX, pues

su enlace con la posmodernidad va ser vital . Haciendo la salvedad del fascismo y el estalinismo y a pesar de su horror, el siglo XX fue la era del espíritu libertario y la de mayor creación artística, igualmente libertaria, de la historia. Los innovadores masculinos del *avant-garde* pasaron la prueba del crítico y de la historia con menos dificultades que las creadoras femeninas. Al parecer, el futuro no iba a ser considerablemente diferente del pasado. Y aunque el espíritu libertario multiplicó los nombres de las escritoras y el feminismo occidental marcó una nueva etapa en pro de los derechos de la mujer (todo lo cual dio mayores bríos a las mujeres artistas e incrementó el interés en la literatura escrita por mujeres), las consideraciones del lugar de las escritoras en la historia de la literatura no han sido aún las justas y este asunto aún no resuelto va a incidir de forma trascendente en la narrativa objeto de estudio, porque en la medida en que aún se vacila en aceptarlas, su trabajo creativo sigue experimentando obstáculos para la recepción, y la sombra se extiende a la investigación académica.

La sociedad patriarcal diseña y juzga cómo debe comportarse la mujer. Se espera que las mujeres tengan determinadas conductas sociales y se castiga aquellas formas de comportamiento que se salen de sus normas. Cuando el esquema de roles a los que la cultura dominante somete a las mujeres se rompe, éstas son mal vistas, marginadas y presionadas a actuar conforme a sus preceptos. Aunque en la forma la sociedad patriarcal se viera obligada a minimizar sus juicios hacia la mujer debido a la lucha de las feministas, el siglo XX no se exentó de la preponderancia de los valores masculinos y el juicio moral contra la mujer. Nombres como Rosa Luxemburgo, Virginia Woolf, Simone

de Beauvoir, Amelia Earhart, Frida Kahlo, Gabrielle Chanel, por hacer referencia sólo a algunas, representaron a las primeras mujeres emancipadas del siglo XX.

El sexismo sigue existiendo en el siglo XXI y tiene su acento en la manera cómo la crítica literaria aún intenta saltar subrepticamente a las escritoras para ponderar a los escritores. Ya a finales de los años setenta del reciente siglo pasado, el creciente número de escritoras españolas inició con énfasis la escritura sobre la experiencia de ser mujer y los problemas que atañen al género. Ahora, fundamentalmente a partir de los años noventa y con el advenimiento de las escritoras convocadas bajo el nombre de Generación X, se contemplan nuevas visiones de la mujer, del feminismo y las ideas del papel de la mujer en el futuro. Será éste el fundamento de examen a través de la novela *Veo Veo*, de la escritora Gabriela Bustelo.

En la frontera del exceso

El surgimiento de la novela como género en Occidente -en la Edad Media- fue visto fundamentalmente como el advenimiento de una manera frívola de hacer literatura, nunca equiparable al drama y la poesía. En otros niveles o de forma distinta, muchos de los pensadores de un determinado momento histórico tienden a oponerse a lo nuevo. Los últimos años del siglo que apenas concluyó, se expresaron como una manifestación de cambio abrupto. El malestar individual y colectivo que venía gestándose después de las dos confrontaciones mundiales, las invasiones de uno u otro poderío militar a otros países, el aumento de las guerras civiles por diferencias religiosas, el terrorismo, el

narcotráfico, la consumación de las ideologías y de las esperanzas, despertó con mayor convicción cuando todos los elementos de la globalización se vigorizaron y mostraron todas sus aristas: una crisis económica endémica y una concentración del capital en menos manos, una mayor soledad del individuo exacerbada por el consumismo y la comunicación virtual, todo lo cual ha sellado el fin del capitalismo conocido y ha dado paso a una nueva etapa del mismo llena de incertidumbre brutal.

En España, el país en el que se ubica geográfica y culturalmente el presente estudio, un grupo de escritores hijos del desencanto y la incredulidad, nacidos a finales de los sesenta y en los setenta, poseedores de varias competencias intelectuales, han venido desarrollando una manera de escribir novela en la que la imagen breve de una metáfora de canción hable por sí misma sobre la marginación a la que la sociedad posmoderna a confinado a la juventud, apartándola de su modelo político y social, dejándola huérfana de ideales. Esta es la materia que servirá de sustento al presente trabajo.

La coincidencia entre música y literatura responde a la rebelión e inconformismo de una generación que se sabe distante, e incluso extraña, en todos los ámbitos de la tradición cultural. Como consecuencia, ésta rechaza el acervo literario y en vez de hacer referencia a los poetas del pasado, se inclina por una estética global que pueda ser reconocida a través de las letras y melodías de la música rock.

A pesar de que esta expresión musical era ya conocida en España desde sus primeras manifestaciones en los cincuenta, es la incorporación de la sociedad española al conjunto de la comunidad europea en una economía global y a los cambios vertiginosos de la tecnología la que abre todas las compuertas hacia una novela con un nuevo centro

lírico: Bob Dylan (USA, 1941; folk, classic rock, folk rock), Lou Reed (USA, 1942; rock, classic rock, glam rock, proto-punk), Van Morrison (Irlanda, 1945; rock and roll, mezcla de folk, blues, música irlandesa, céltica, scat), David Bowie (Inglaterra, 1947; rock, innovador musical), Nirvana (1987-1994, USA, grunge, punk alternativo, rock alternativo) y otros que serán estudiados a lo largo de la investigación.

La memoria de esta nueva capa de jóvenes está marcada por sonidos musicales, asociada a canciones que hablan de experiencias personales y van dejando huella en sus vidas; huella que rara vez había sido examinada en su relación intrínseca con la expresión del espíritu de la década de los noventa (incluso también de los ochenta), que había invadido todos los rincones de la vida con sus mensajes publicitarios, convertido el consumo en una enfermedad endémica, hecho de la ironía y el cinismo un valor y una manera de vivir. Algunas letras buscan aparentar que nada les interesa, que carecen de filosofía y la vacuidad es su bandera. *Nevermind* (Da igual) de Nirvana, quiso pintar la imagen del joven del momento, pero lo hizo como movimiento contracultural, para denunciar hacia dónde arrastraba el capitalismo posmoderno a la juventud. Sus intenciones y las de otros de la corriente del “pop culture” fueron subsumidas por el mismo monstruo que pretendían desenmascarar y algunos de sus mejores intérpretes pasaron, del círculo del alcohol y la droga, al exceso que los llevó a la muerte involuntaria o a la pérdida total de la esperanza y al suicidio.

La ficción que surge de estos nuevos escritores está indisolublemente asociada al mensaje en voz alta de la música rock que trasciende barreras. De la misma manera que a las otras expresiones de la cultura y el arte popular, a saber, la televisión, el cine, la

publicidad, Internet, así como al empeño en describir el consumismo y la violencia como configuración de la estructura social de sus novelas. Aunque son abundantes los nombres, se tomará nota de ellos en los capítulos del trabajo y daremos por ahora espacio a sus representantes más reconocidos: Ray Loriga, José Ángel Mañas, Benjamín Prado, Belén Gopegui, Lucía Etxebarria, José Machado, Roger Wolfe.

A este grupo de escritores los une en primera instancia el hecho de haber crecido históricamente lejos del régimen de Francisco Franco, de haber ingresado como jóvenes adultos al proceso pleno de la democracia, por lo que no se ven atraídos por la realidad política que apenas pocos años y décadas antes había dado nacimiento a la novela histórica, por ejemplo. El fundamento primario de ser beneficiarios de los cambios democráticos ha hecho que la crítica literaria les haya identificado como pertenecientes a un movimiento generacional al cual se le han dado varios nombres: Generación X, generación del Realismo Sucio, Neo-realismo, son algunos de los rótulos bajo los cuales se les ha unido. Etiquetas a las que se resisten y que a lo largo del desarrollo del trabajo de investigación se abordarán.

Este estudio se interesa en abrir perspectivas de pensamiento en la evaluación de la narrativa reciente española, es particular la narrativa de las escritoras. El acercamiento desde diferentes ángulos es indispensable en la medida en se ubica en textos y visiones de mundo de la posmodernidad. Comprender la propuesta estética exige incorporar los principales postulados de filósofos, sociólogos y pensadores posmodernistas, como Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Richard Rorty, George Bataille, Fredrick Jameson, Michel Foucault. De igual manera, tratar de definir una ficción tan

reciente, que fractura múltiples conceptos culturales y literarios e incorpora otras expresiones del arte y la cultura popular, conmina a reconocer uno de los vacíos de los que adolece la historia cultural española: la elaboración de un conjunto de principios comunes en el área de los estudios sociales. Antonio Sánchez, Gonzalo Navajas, Helen Graham, Jo Labanyi, Alice Altred, Christine Henseler, Randolph Pope y Tara Brabazon, auxiliarán este campo. Para valorar con un criterio cabal la producción de la “nueva narrativa” española, resulta imprescindible explorar lo que dicen los críticos literarios, nacionales e internacionales, sobre el nuevo marco de la ficción y para ello se ha hecho un rastreo profundo y pormenorizado de los estudiosos, favorables y detractores, y luego de su lectura, apoyarán este punto: Carmen Urioste, Gonzalo Navajas, Janet Pérez, José María Izquierdo, Germán Gullón, José M. Martínez Cachero y otros; así como los escritores Mario Vargas Llosa, Rosa Montero, Francisco Umbral, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé y Lucía Etxebarria.

Este estudio toma partido por el discurso feminista y las manifestaciones que desde la literatura contribuyan a la construcción de la identidad de las mujeres, de manera que para analizar con especial atención al menos la narrativa de una de las representantes de los llamados Generación X española, el texto de Gabriela Bustelo, *Veó Veó*, será explorado desde el pensamiento e inspiración de Luce Irigaray y de los aportes teóricos de Rosi Braidotti y Judith Butler.

La escritora Gabriela Bustelo nació en Madrid en el año 1962. Pasó su infancia y adolescencia en Francia y Estados Unidos y regreso a España a mediados de los setenta, cuando el franquismo llegaba a su fin. Es doctora en filología y traductora. Su labor como

traductora ha sido sumamente destacada. Su primer encargo, antes de graduarse, fue la traducción de varias novelas clásicas del género negro. En 1987 tradujo los dos volúmenes de *El Libro de la Selva*, de Rudyard Kipling. Luego ha sido traductora de clásicos de la literatura anglosajona y universal, como Mark Twain, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe y otros. *Veó Veó* es su primera novela, escrita entre 1991 y 1992, publicada en 1995. Luego de *Veó Veó*, la autora ha publicado las novelas *Planeta Hembra* (2001) y *La historia de siempre jamás* (2007), además de varios libros de cuentos para adultos y niños. La novela *Veó Veó* representa una sobresaliente oportunidad para analizar la voz del sujeto femenino en la literatura, la subversión del escenario patriarcal que ofrece el proceso de identidad de la narradora-protagonista y los nuevos caminos de imaginación de un sujeto femenino en la consecución de su crecimiento.

CAPÍTULO I

ESPAÑA, LABORATORIO DE LA POSMODERNIDAD

Las características híbridas de la narrativa objeto de estudio de esta investigación generan una no menor dificultad y complejidad para su análisis literario, para albergarla en una escuela académica reconocida o incluso averirla en una única teoría filosófica. El mejor parámetro para circunscribir y comprender su presencia es apuntar a la historia contemporánea global y al contexto histórico trascendental español después del fin de la dictadura franquista.

Como expresión del anti-esencialismo de la posmodernidad, cuya divisa es la inexistencia de una sola verdad, la pérdida de un único ideal de futuro y fundamentalmente la imposibilidad de un discurso unívoco, la sociedad de hoy recibe, sugiere y amplía puntos de vista diferentes, de manera que las expresiones del arte rompen parámetros y revelan el mundo plural. En España, este fenómeno de la sociedad posmoderna se ha venido manifestando de una manera abrupta y acelerada como consecuencia de haber pasado del ostracismo cultural -durante los treinta y cinco años de dictadura franquista (1939-1975) y posteriormente haber advertido las cortapisas del tardofranquismo o transición democrática pactada hasta 1979-, a su incorporación de un salto al curso de los acontecimientos culturales y sociales internacionales a inicios de la década del 80, en pleno momento de la revolución informática y de la globalización económica.

En 1995, Rosa Montero escribió en un ensayo sobre los cambios culturales de la democracia: “the changes that have taken place in Spain in the last twenty years are staggering. We have moved successfully, without bloodshed, from dictatorship to democracy...We have made the long journey from underdevelopment to development in a short space of time” (Graham and Labanyi, “Political” 315). Así mismo, afirma que: “The incredible speed of these changes is perhaps the most striking feature of Modern Spain” (315). En referencia al gran cambio en la distribución demográfica, Montero señala: “today the vast majority of Spaniards live in cities (84 per cent)” (315). Los abruptos cambios, consecuencia de haber pasado del aislamiento a la convivencia con la comunidad europea y mundial, se manifestaron como una eclosión. Es posible entonces, albergar la idea de una etapa muy particular.

El arribo a la democracia hizo posible, no sólo que los escritores marginados por la dictadura encontraran el espacio antes negado, sino que se multiplicó el número de nuevos escritores cuyo enaltecimiento a la historia de la literatura hispana y universal es ya un hecho y entre los que deben nombrarse a algunos de los que destacan, a quienes la infancia y juventud les fue marcada por la guerra y la posguerra: Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Félix de Azúa, como una primera representación de la respuesta principista de un grupo numerosísimo de intelectuales inconformistas que no aceptaron la falacia de la cara idílica del proceso de transición en España.

Una gama más amplia y diversa en cuanto a propuestas de ficción que fueron madurando una literatura de permanencia incluye a: Javier Marías, Lourdes Ortiz,

Alejandro Gándara, Arturo Pérez-Reverte, a la que se han unido las más recientes camadas de nuevos escritores que se iniciaron en los 80 y 90 y que a pesar de los intencionados intentos del mercado de agruparlos en una ‘literatura de jóvenes’, la Generación X y su coletilla, Generación Nocilla, así como los convocados por los críticos como escritores independientes o generación intermedia², conforman la idea de una ficción consecuente de los nuevos males sociales de España e incluso revelan el eco de un malestar histórico no saldado.

Una retrospectiva necesaria de las nuevas narrativas españolas

Treinta años después de haberse considerado cerrado el período de mudanza de un estado a otro, la transición española a la democracia es un asunto aún a desentrañar y las posturas contradictorias se han presentado en los últimos diez a quince años mucho más polémicas como resultado del propio devenir democrático. Mientras una fracción fundamental de la historia española sigue sin demarcarse, la política de consenso del “Pacto del Olvido” funcionó como una olla de presión que algún día detonaría en la memoria y reflexión de un colectivo de jóvenes que no vivieron el pasado franquista pues eran niños o jóvenes adolescentes y no percibían, como el colectivo adulto, el ambiente de euforia que supuso el deslumbre de la dictadura.

Los dirigentes políticos de la transición entronizaron inteligentemente en el sentimiento del colectivo español y sacrificaron hechos fundamentales del pasado

² Carmen Urioste, “Mujer y narrativa: Escritoras/Escrituras la final del milenio”. Gonzalo Navajas, La modernidad como crisis. José María Izquierdo, “Narradores españoles novísimos de los noventa”.

fabricando primero una necesidad de paz y mirada hacia adelante y luego una historia plácida y simulada que dio paso a una especie de amnesia colectiva. La responsabilidad fue compartida con las organizaciones de izquierda, los medios de comunicación, además de buena parte de los pensadores, historiadores y críticos.

En una reflexión respecto a la tarea que deben asumir los críticos y pensadores, Eduardo Subirats decía:

...creo que este cometido no se ha hecho... En primer lugar ha existido un fuerte condicionamiento político contra cualquier postura abierta en este sentido. La izquierda fue la primera en soslayar esta revisión histórica en la misma medida en que protagonizó el silencio sobre el pasado como condición *sine qua non* de su sobrevivencia institucional... Obviamente la derecha española, que en su mayor parte procede de las filas del nacionalcatolicismo, tampoco abordará esta cuestión. Pero existe además una “quinta columna” que trabaja en contra de esta revisión histórica: la corrupción académica y la incapacidad metodológica y crítica que caracteriza a la inteligencia española, excepto contadas excepciones.

(citado en Ardavín, “Los críticos” 273)

La moción es a tomar seriamente la especificidad de una cultura que posee una característica particular de adolecer de la honestidad crítica, independientemente de la crudeza de la misma y de sus consecuencias, como método científico y como el único camino de acercarse a una comprensión cercana de la realidad histórica y cultural. El filósofo Reyes Mate ha expresado que “el pasado se niega a desaparecer” (“La herencia”

s.p.) y que “los muertos en las cunetas españolas cuestionan la Transición política”. En su reflexión asegura que “eso es lo que ha cambiado en las dos últimas décadas. Gracias a la memoria se hace presente el pasado... Si esa realidad presente, pongamos la democracia española actual, tiene en su prehistoria tantas víctimas, está obligada a reconocer una deuda con el pasado” (s.p.). Olvidar los casi cuarenta años de la dictadura es imposible; se puede intentar oficialmente, pero no ocurre en el inconsciente colectivo.

La urgencia de escritores y pensadores que refutaron en los ochenta la borradura de la memoria, y la de aquellos más jóvenes que, como dice Lucía Etxebarria “no les tiene en cuenta el 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” (*La Eva futura. La letra futura* 133) obliga a dirimir el conflicto ético de la historia de España. ¿Por qué ocurre ahora?

Quizás porque los acontecimientos y las políticas de consenso de los años posteriores a la muerte de Francisco Franco han podido reflexionarse con la distancia temporal, ha nacido una conciencia de la importancia de la memoria y hasta del deber de hacer de ella el sitio que merece y entender la lógica con la que se ha erigido la realidad que ha transcurrido hasta nosotros de apatía y desesperanza, cuando no de intolerancia y violencia. Tal vez haya un hilo conductor de varias generaciones (y no sólo la que es parte del presente estudio) que han entendido unas y están reflejando otras, que la identidad colectiva española estaba marcada por ese elemento.

En medio de dos escenarios, por un lado las masas que respiraban a plenitud el aire de la libertad; y por el otro, el conjunto de la dirigencia política, desde la UCD hasta

el PSOE y el PC “representing moderate tendencies pushing for change from within the system with the monarchy's backing in the person of King Juan Carlos” (Alted 320), el episodio de la Transición española a la democracia hubo de generar en los novelistas un móvil para recapacitar e imaginar argumentos ficcionales que ayudaran a un discernimiento de la historia reciente.

La verdadera reforma de la memoria histórica española (al menos su reflexión sincera) alrededor de puntos tan sensibles como la guerra civil, los casi cuarenta años de dictadura franquista y la transición a la democracia, se le atribuye más a los novelistas que a los historiadores y a los políticos, de acuerdo con los estudios de reconocidos ensayistas e historiadores como José Luis Abellán, Fernando Savater, Paul Preston, Joan Ramón Resina, Teresa Vilarós, Jo Labanyi, Eduardo Subirats, Jorge Semprún, Reyes Mate, Juan Marsé, Alexandra Riccio, Helen Graham, entre otros muchos pensadores nacionales e internacionales.

Carlos X. Ardavín, en su libro *La transición a la democracia en la novela española* concluye: “Las novelas revelan una historia de la transición menos paradigmática y aleccionadora, al enfocarla y representarla sobre todo como un gran fracaso, como una oportunidad histórica perdida, en la que el futuro político largamente soñado (la utopía) no pudo realizarse. Esta es tal vez la principal lección que imparten las novelas que han analizado esta etapa de la historia española” (216).

La contradicción entre la ficción, que buscaba y aún busca plantar la reconstrucción de la memoria, y la política e historiografía, que alimentaron el olvido con su manipulación exitosa, dio nacimiento a una paradoja que aún pervive. En su auxilio las

ficciones han sido agentes de cambio y aún en esta etapa de mayor desesperanza, la novelística reciente es un faro, una luz y no una sombra. El interés literario que aún despierta la Transición política (inscrita entre 1975 y 1982), radica en la idea de que aún queda mucho por desmitificar de ella misma y del casi medio siglo de dictadura; pero aún más profundamente, que en la sociedad española aún persisten síntomas de una democracia no consolidada.

Ardavín concluye que la novelística que se escribió a partir de la transición (sin por esto considerar que el escritor esté obligado a plasmar imágenes realistas de cualquier época) es, además de “esperpéntica y desmitificadora” (217), “escéptica de la democracia” (218) y “desencantada políticamente” (218), y más allá de las dimensiones históricas coyunturales las novelas desvelan “una crisis de índole filosófica y ética”³ (216). Desencanto y escepticismo continúan siendo fundamento de las nuevas narrativas de los noventa y lo que va del nuevo siglo. ¿Cuáles son las diferencias, de acuerdo a los nuevos elementos de la actual coyuntura histórica?⁴

³ Los estudios incluyen, por ejemplo, la obra de varias generaciones de escritores, desde Juan Goytisolo, Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité, Francisco Umbral, pasando por Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero, Almudena Grandes. Además del reconocimiento de los valores estéticos y literarios de sus obras, y de su indiscutible permanencia -contradiendo a los críticos agoreros que en su momento invalidaron el aporte estético-, el pensamiento de Miguel Ángel Auladell, José Colmeiro, José-Carlos Mainer, Gonzalo Navajas, Randolph Pope, además de los nombrados en el texto, son algunos nombres que corroborarán este juicio.

⁴ José María Izquierdo presenta un cuadro que permite tener una visión esquemática y bastante acabada de encuentro de “viejas” generaciones que escriben desde la perspectiva abierta en los ‘90, hasta los más jóvenes. Lo cual apoyaría el supuesto de este estudio, de la concurrencia del hilo conductor de la democracia y el arribo de nuevas narrativas “rupturistas”:

- 1.- La Generación del 36 (Camilo José Cela, Miguel Delibes, etc).
- 2.- La llamada Generación del medio siglo (Sánchez Ferlosio, Ana M. Matute, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Francisco Umbral).
- 3.- La generación del 68 (Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Esther Tusquets, Soledad Puértolas, Juan José Millás y otros).
- 4.- Escritores que destacaron en los ‘80, como Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Rosa Montero, Jesús Ferrero, etc).
- 5.- Los nuevos de los ‘90, entre los que destacan Ray Loriga, José Ángel Mañas, Belén Gopegui, Juan Bonilla, Pedro Maestre, Lucía Etxebarria, Benjamín Prado y muchos más. (293).

Hilos conductores y ruptura: dos aspectos esenciales para una nueva narrativa

Hasta ahora se ha estudiado lo que se podría denominar como la manifestación de la novela del desencanto político. Se le relaciona con la novela de los agrupados alrededor de varios rótulos: Narrativa Joven, Última Narrativa, Nueva Narrativa, Narrativa Neo-realista, Realismo Sucio, una etiqueta renovada de “Novísimos”, Novela Punk, y más adelante, siguiendo las premisas de análisis que Douglas Coupland⁵ introdujera para definir a una generación de jóvenes hijos del baby boom que habían perdido el nivel de vida privilegiado de la infancia, la llamada Generación X. Esta relación entre dos grupos de novelistas viene dada porque ambos son hijos de la transformación democrática, la reincorporación de España a la comunidad europea, así como a la iniciación de vasos comunicantes con las expresiones del arte mundial. La primera, elevaba el desencanto a “una categoría ética e intelectual” (Ardavín 16) como “instrumento epistémico con el cual indagar una época singular” (17). La segunda, según Gonzalo Navajas, “ignora esa disparidad entre la historia y el deseo. Mañas, Loriga, Etxebarría, etc., tienen otras decepciones” (Ardavín, “Los críticos” 308).

Para la ensayista H. Rosi Song, los escritores agrupados bajo el nombre de Generación X también han sido:

affected in different ways by the experience of the Franco dictatorship...

The expectations associated with the period of transition had quickly to confront the reality that political reform meant leaving intact the

institutional and power structures of dictatorship...Subsequent government

⁵ Douglas Coupland, *Generation X. Tales from an Accelerated Culture*.

shortcomings and the corruption scandals that enmired the first democratically elected Socialist government contributed to this general feeling, as did a sense of disconnection between the younger generation and politicians. (198)

El evidente distanciamiento político de esta juventud introdujo sobre su existencia otras identificaciones de tipo sociológicas: "Generación Perdida" y "Generación de la Apatía".

No obstante, la más determinante afección fue la recesión económica, que difuminó el poco optimismo de una juventud que se había hecho adulta en la democracia, había disfrutado de la educación universitaria y como dice Lucía Etxebarría, no podía tener interés en un modelo político que “les ha vendido a los imperativos económicos y les ha traicionado en cuestiones tan básicas como las relativas a la mera subsistencia” (133). Más que una generación perdida, este contingente de jóvenes fue expulsado, arrinconado y luego estereotipado por una directriz económica y una manipulación propagandística.

Este grupo de narradores que inicia y publica sus trabajos a partir de los noventa, es la primera generación claramente posfranquista, debido a que no vivieron la contienda civil ni la posguerra y que nacieron entre la segunda mitad de los sesenta y los setenta, vale decir, crecieron en democracia. La mayor parte de los estudios académicos que se han desarrollado sobre este grupo de escritores se han escrito en Estados Unidos, Gran Bretaña y en menor medida Canadá. La academia y los críticos españoles en buena medida aún se resisten a prestar atención a esta particular ficción posmoderna, a la cual consideran inválida y comercial, cuando menos un producto de la subcultura cargado de traslados directos de la realidad y con lenguaje coloquial.⁶

⁶ José María Martínez-Cachero define la narrativa de la Generación X como escritores de “costumbrismo”; José María Izquierdo hace una clasificación de acuerdo a lo que considera los temas de las novelas de la Generación X, entre “intimismo”, “costumbrismo” y “mundo suburbano”. Ramón Acín, Miguel García Posada, Felix Romeo, Eva Navarro Martínez, Juan Ángel Juristo, José Antonio Fortes, Antonio Orejudo, Carles Bernadell, Ignacio Etxebarría, entre otros, varían en cuanto al tono de la crítica, sin embargo, la minusvaloran.

Quizás sea por la irreverencia de estos autores, que se explican con desenfado (y hasta con razones válidas, lo que se estudiará más adelante) sobre el uso de los medios para promocionarse e incorporan un discurso sobre la inevitabilidad de relacionar arte e industria cultural. El tema de la comercialización del arte, de los premios literarios como plataforma de venta de las editoriales, del uso de la etiqueta de “jóvenes” para atraer determinado público, son asuntos que colinden con la independencia del arte y del artista; de manera que definir nuevos parámetros no es algo que esté medianamente resuelto cultural ni éticamente. Habrá siempre el crítico conservador que, como dice Toni Dorca en su ensayo sobre la narrativa de los noventa “se empeña en utilizar un código evaluativo periclitado, el de la estética de finales del siglo XVIII (Kant, Schiller, etc) que no se aviene con la actitud de unos narradores inmunes a los controles de calidad que se les pretende imponer” (310). El hecho de que un segmento importante de los críticos y personajes del medio cultural se empeñen en sostener posiciones inflexibles en torno a los nuevos fenómenos culturales, sea literatura o cualquier área del arte, pudiera tener su asiento en el haber vivido tantos años de dictadura bajo Franco, lo cual les hace más difícil incorporarse a lo que culturalmente para el resto de Europa y el mundo ha sido un devenir gradual.

Las notas sincopadas de la Movida

Los cambios políticos de la recién arribada democracia aceleraron la alteración de las relaciones sociales en muchos aspectos. España había pasado cuarenta años aislada de

Europa y del mundo y la vida interna estuvo terriblemente acorralada y coartada. Luego de los diez primeros años de democracia, España ya era miembro de la Comunidad Europea y como entidad ya globalizada accede no sólo a los cambios económicos mundiales sino también a la occidentalización cultural, vale decir, al posmodernismo. Este es el marco de “la Movida”, un fenómeno sociocultural que surgió y se desarrolló en las ciudades, particularmente en Madrid, y en el que se manifestó una explosiva producción cultural por parte de artistas e intelectuales jóvenes. El cine y la literatura son las áreas más representativas de esta profusión cultural. En primer lugar vino en su ayuda el desencanto de la juventud en la política, el llamado “pasotismo” posterior a la transición frustrada. Inmediatamente se nutrió de las expresiones de la cultura popular de otros países, especialmente de la música rock, punk y el fenómeno grunge. De la misma manera en que la juventud rechaza a los “nacionales” (léase cultura franquista o cultura “progre” del abanico centrista al izquierdista español), los modelos a seguir vienen de afuera, especialmente de la cultura pop anglosajona.

Decía Borja Casini “Cuando cae el interés por la política, los grandes medios de comunicación retoman los movimientos culturales, lo festivo, lo novedoso, las ceremonias que se estaban produciendo en ese momento” (citado en Gallero 9). Fue así que el lugar de los políticos lo coparon la televisión, la prensa, la publicidad comercial, las disqueras y editoriales. Juntos lideran la imagen de la posmodernidad española. Ese fue el sentido del movimiento cultural que se inició a propósito de la apertura democrática de 1975, un sentimiento festivo que la sociedad necesitaba. La Movida hizo explícita una visión de alejamiento de todo proyecto político, ideologías, tradición

cultural, y en su lugar fue creciendo un sentido de no preocupación por el futuro, un centrarse en el disfrute del momento y una óptica individualista-existencialista en el sentido de considerar cada proyecto de vida como un espacio absolutamente íntimo y personal; el sistema de pensamiento social conocido es obsoleto, por lo que debe ser analizado y examinado hasta elaborar nuevos principios que respondan a las nuevas necesidades existenciales y que estos encajen en ella. Así, el futuro se dibuja, sin mucha pretensión configurada, como un “proyecto que la persona crea apasionadamente en su interioridad y hacia el que focaliza su existencia. Un proyecto del que la persona queda prendada y en cuya realización, siempre renovable y desafiante, encuentra el sentido a su vivir” (González Lucini 2: 79). Pensado a profundidad y con una visión cultural universal y diacrónica, el dilema existencial de hoy es la continuidad de la disyuntiva existencial de principios del siglo XX, y la posmodernidad es el hilo conductor de la modernidad, sólo que las partículas en que se ha dividido y esparcido la humanidad es mucho mayor.

El movimiento cultural de la Movida fue no sólo una manifestación de arte de la cultura popular y del posmodernismo. Como ha ocurrido históricamente en toda sociedad que es sometida a regímenes opresivos, la sociedad española y especialmente su juventud se pasaron abruptamente a experimentar lo que se les impidió hacer o fue severamente censurado por la moral imperante. Con la Movida vino “el destape”, de manera que, junto a la actitud hedonista de la vida, la música pop necesitaba un espacio mundano para disfrutarla; las discotecas y centros nocturnos proliferaron, al igual que el uso de drogas en experimento y de escaso estudio científico y la experimentación del sexo libre, en un proceso que parecía imparable, autodestructivo y violento.

Detrás de la naturaleza libre de esta generación, se oculta la cara irónica de la imposibilidad de que una juventud educada, inteligente y formada en las múltiples áreas del conocimiento que ofrece la globalización de la información, goce del derecho al trabajo y a una calidad de vida digna. Una de las voces integrantes de esa juventud, Lucía Etxebarría, expuso:

Esta generación se ha encontrado con un mundo en el que las antiguas ideologías de izquierdas, tras el fracaso de 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... rumiando una frustración inútil, una rabia que no encuentra objetivo al que dirigirse... (133-134)

Como corolario del silencio y el contubernio político entre el período del franquismo tardío y el proceso de cambio de la democracia, la euforia por la victoria electoral del PSOE en 1982 (que ciertamente transformó el país y reformó viejas estructuras, así modernizándolo) dio pronto paso a la desazón aún mayor de que tampoco el proyecto político socialista era la alternativa. El ambiente político que siguió en los noventa estuvo plagado de escándalos de corrupción, fuerte recesión económica y el más alto nivel de desempleo de los países miembros de la Unión Europea, en cuya juventud recayó el porcentaje más elevado. En 1986, la estadística de desempleo juvenil en la ciudad de

Madrid era de un 45% , de acuerdo con el Ministerio de Acción Social (El País, “Plan Social” 11-22-91). Ese mismo año, la delincuencia y el uso abusivo de drogas y la violencia, aumentan en los barrios madrileños. El director de cine, Nino Quevedo, en el deseo de expresar esta dura realidad, realizó una película, Futuro Imperfecto, dedicada a denunciar la profunda crisis del desempleo juvenil y las consecuencias que estaba trayendo a la sociedad española. En 1992, el paro juvenil era ya considerado “endémico” (El País, “Restricción” 12-14-92). Actualmente, “Uno de cada menor de 30 años se encuentra en paro en España. Y entre los que no han alcanzado los 25, casi la mitad” (Cavero, “¿Por qué?” 05-22-2011). El desempleo juvenil en España es una rémora social que lleva ya casi tanto tiempo como la democracia.

Cultura global y vocación heterogénea

Se ha aludido, pero no con suficiente precisión, a la correspondencia que el cambio cultural de España ha tenido con la etapa de globalización posindustrial. Se hará necesario detenerse, por lo tanto, en el marco internacional de arranque de la llamada Generación X.

En diciembre de 1989 cayó el muro de Berlín. El significado de ese hecho histórico fue extraordinario y paradójico a la vez; con él se iniciaba la caída sin retorno de los viejos regímenes comunistas, cuyos desmanes opresivos y crímenes de lesa humanidad han sido comparados históricamente con el fascismo, pero por otro lado trajo consigo la pérdida de la esperanza en aquellas ideas de justicia social e igualdad que

levantaran las banderas del socialismo durante todo el siglo XX. Con la caída del muro de Berlín y luego de la Unión Soviética, el incremento de la monopolización global de las industrias y los medios de producción en cada vez menos manos, sobrevino el fin de las utopías.

En 1992, España fue la sede de los Juegos Olímpicos Mundiales. Una celebración como ésta en cualquier otro país industrializado no hubiera significado lo mismo que significó para España y los españoles. La ventana que el evento abrió, y toda la serie de personajes internacionales que fueron invitados a él, fue una catapulta y una fiesta cultural deseada por años que produjo la afirmación de la vocación de artistas, juventud y población de las ciudades de unirse a la imagen de modernización que el resto del mundo ofrecía.

Ya contaba España con un crecimiento de la economía y un aumento del bienestar social, de salud y educativo desde los años ochenta, la cual se confirmó con su incorporación, en 1992, a la Comunidad Europea, así como a la celebración de la Exposición Internacional de Sevilla ese mismo año; por otra parte, la globalización de la información a través de los medios de comunicación masivos se convirtió, en una herramienta al servicio de las aspiraciones de adhesión cultural a un universo sin fronteras. Fue después de los Juegos Olímpicos, cuando la economía española sufrió un gran revés y la corrupción fue revelada, que los restos de la ansiedad social se tradujeron primero en desorientación y seguidamente en ruptura. La necesidad de nuevos caminos y modos de expresión era una consecuencia lógica.

Este es el marco en que España ingresa a lo que se ha conocido como posmodernidad, un período en el que la producción cultural es definida por su heterogeneidad, fragmentación, hibridismo.

En la introducción al libro *Spanish Cultural Studies*, Helen Graham y Jo Labanyi subrayan:

The postmodern nature of much Spanish cultural production since the early 1970s (poetry, fiction, film, design and architecture, photography, song) - in the sense that it is marked by heterogeneity, pastiche, the conversion of history into representation, and the mixing of high and low cultural forms - makes it fertile territory for cultural analysis at a time when postmodernist theory, which has put cultural issues at the centre of contemporary intellectual debate, has become the dominant framework in cultural studies (5).

La especificidad de la vivencia histórica española, al incorporarse de la opresión a la democracia en medio del maremágnum mundial de cambios, resultó en un fermento cultural único y meritorio de un cuidadoso estudio libre de obcecación. Aún falta mucho en la producción de un cuerpo teórico al respecto del proceso de cambio cultural español contemporáneo. ¿Es la nueva generación de narradores, social y literariamente representativa de la nueva España? ¿La narrativa de Gabriela Bustelo encarna esta perspectiva cultural? La democracia pactada en España se cerró a mediados de los años ochenta y con ella parece haberse concluido también la vasta y reconocida época histórica de la producción de grandes ficciones con un centro ideológico e histórico y una

búsqueda esencialista. Aún se está “en medio de los acontecimientos” y es muy pronto para llegar a conclusiones, pero examinar el presente y su dinámica, es una tarea fundamental del estudioso de la literatura.

CAPÍTULO II

LOS NUEVOS ESPACIOS DE LA LITERATURA Y LA CULTURA

Cien años, las generaciones y crisis de identidad

Identificar las distintas propuestas literarias, sus estilos o ideario filosófico en España, se ha asociado con el término “generación” desde hace poco más de cien años, cuando se identificó al grupo de escritores que con Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Martínez Ruíz (Azorín) y otros, se unificaron bajo el título de “Generación del 98”. Estos escritores tomaron una postura crítica respecto a la crisis moral y la decadencia que experimentó España en 1898 después de la guerra con Estados Unidos y a partir de ese hecho histórico, estos escritores, junto a Ramón del Valle-Inclán, Ramiro Maeztu y Antonio Machado, iniciaron una crítica político-social profunda de la nación española, de su idiosincrasia y de la manera en que se concebía el quehacer literario.

A lo largo del siglo XX, otros muchos intelectuales fueron agrupados bajo la nomenclatura de una y otra generación. Tal inclinación a “organizar” y registrar a los innumerables escritores que van surgiendo suele ser subjetiva, a menudo injusta, y apenas si ayuda a los académicos como método para dictar materia o escribir sobre un fenómeno o planteamiento en un momento determinado y vale mucho más para las editoras y medios de publicidad a la hora de ofrecer la mercancía a los lectores. De manera que, sin

negar su certeza o aproximación real, es menester intentar señalar aquello que en el canon literario une a la Generación X en España.

Lejos de la intención de colocar en un cuadro de características inamovibles a los autores considerados en este grupo, se hará uso del término “generación” de acuerdo con el crítico José María Izquierdo en su ensayo “Narradores españoles novísimos de los años noventa”:

Nosotros utilizamos tal concepto siguiendo la definición que del mismo hiciera Pedro Salinas para estudiar la Generación del 98. Es decir, que para poder hablar de generación refiriéndonos a un grupo artístico se deberán dar los siguientes hechos: a) coincidencia en nacimiento en años pocos distantes; b) homogeneidad de educación recibida; c) relaciones personales entre los miembros del grupo; d) experiencia generacional; e) lenguaje generacional; f) actitud crítica pasiva o activa hacia los grupos literarios y artísticos anteriores. (293-294)

Pensadores como Stuart Davis opinan diferente y tajante: “el cliché de que es la literatura de alta intelectualidad la que expande los límites y desafía a los críticos, se invierte a menudo al examinar a la Generación X. En ella, la cultura popular se posa como un desafío... mientras que su tema puede considerarse poco intelectual, las formas narrativas de muchas de estas novelas no lo son” (47). La tarea de la crítica literaria debe ser leer los textos primero, acuciosamente, sin esquemas previos.

En la introducción del presente estudio se ha argumentado convenientemente sobre las condiciones histórico-políticas que experimentó la juventud durante la

coyuntura de la transición a la democracia a partir de 1975 y durante los años 80. Su expresión literaria es una consecuencia manifiesta de ello. Situados “al otro lado del río”, este grupo de narradores -y otros artistas de diversas áreas de la creación- surgieron fuera de los círculos literarios contemplados en el ámbito culto de España; lo cual, lejos de indicar una presunción subjetiva, se corresponde más bien con una concepción de división entre “lo culto” y “lo popular” que ha pervivido en España, división que afecta directamente a los autores del grupo de la Generación X.

Cuestionamiento de las jerarquías convencionales del conocimiento

En el concienzudo estudio impulsado y coordinado por Helen Graham y Jo Labanyi respecto a la historia cultural de España, las editoras inician sus reflexiones señalando:

One of the main questions raised by cultural studies is that of how notions of ‘high’ and ‘low’ culture are constructed. As Bourdieu has noted, this discrimination is the prime way in which cultural practice determines what in any given society is legitimate and what is not: The most intolerable thing for those who regard themselves as the possessors of legitimate culture is the sacrilegious reuniting of tastes which taste dictates shall be separated [...] ‘High’ culture, in other words, is possessed by the ‘cultured’; ‘low culture’ is what is enjoyed by the ‘uncultured’, by those who do not ‘have culture’. The implication is that ‘high’ culture possesses

‘ethical’ values lacking in ‘low’ culture. In effect, three categories are involved here: ‘high’ culture, which we shall also refer to in this volume as ‘élite’ culture, to make clear its discriminatory social function; and ‘popular’ and ‘mass’ culture. The history of the last two terms sums up the history of cultural theory, and is especially pertinent in the case of Spain.⁷

(6)

El término *cultura* surgió como identificación de la tarea de cosechar y domesticar animales. Con el florecer del Renacimiento la palabra *cultura* se empezó a identificar con la adquisición de conocimientos, y es sólo a finales del siglo XIX, cuando el término deviene en aquello que la sociedad moderna acepta como legítimo y que regula con normas y leyes, que a su vez se convierte en división a nivel de la producción artística de lo que ellos dictaminan como ‘culto’ -ergo, de las elites- y ‘masivo o popular’. Aunque luego, los mecanismos de la comercialización se han aprovechado de la llamada cultura popular o de masas para obtener provecho mercantil, los muros de separación se mantienen.

En la España de fin de siglo XIX tal división entre alta y baja cultura se hizo más evidente, en primer lugar porque la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas como últimas colonias no sólo trajo consigo la constatación abierta de que España no detentaba ya ningún poder mundial, sino porque tal descalabro generó la idea de que España no tenía identidad y aún peor, de que había la posibilidad de que se disgregara la nación.

⁷ Christine Henseler y Randolph Pope consideran: “As critics, the first overcome is the frequent association... with a cultural element residing on the low end of distribution system or spectrum between high and low. In fact, the novel has always incorporated all expressions of human activity; Miguel de Cervantes has his narrator in *Don Quixote* read pages he finds on the ground at marketplaces, and Benito Pérez Galdós has great fun in *Fortunata y Jacinta* with the titles of books sold by door-to-door salesman” (Introducción xv).

Redefinir la identidad nacional fue un proceso de reflexión que ocupó a buena parte de los pensadores e intelectuales españoles, tal y como lo afirman Graham y Labanyi: “The obsessive attempts at redefining national identity which took place in this period respond to a fear of the increasingly evident cultural pluralism resulting from the modernizing process” (21). La tensión que ha generado la contradicción entre el pensamiento ideológico-político nacionalista y la tendencia universal de toda creación artística ha arribado a un punto de ruptura desde finales del siglo pasado.

Con el amparo de la Iglesia Católica y gracias al peso de la religión en la formación de la identidad nacional española y luego, con la derrota de la República y el entronamiento de casi cuarenta años de franquismo, la ideología de una sola nación y una sola cultura unificadas intensificó la división en alta y baja cultura. Su polarización ha complicado el reconocimiento de lo que a nivel de producción artística tiene valor y lo que es delimitadamente un producto comercial.

La especificidad de la historia cultural española y los acontecimientos experimentados entre 1898 y los más de setenta años iniciales del siglo XX explican el veto que buena parte de los críticos de literatura españoles, incluso un número importante de sus intelectuales y narradores observan contra, no sólo el grupo que ocupa a esta investigación, la Generación X, sino con respecto a las perspectivas y prácticas del posmodernismo y sus voces desde la música, la danza, la poesía, el teatro, el cine. Como corroboran las ensayistas Graham y Labanyi: “This period of Spanish cultural life shows that modernity is defined precisely by anxieties about modernization. It also sets the stage for what will be a central issue throughout twentieth-century Spanish history: the struggle

between attempts -by right and left- to impose culture top-down and attempts to resist that process by creating alternative cultural spaces” (23). El arte que empieza a concretarse parece ser depositario de una cualidad para estructurar y contextualizar lo que ocurre socialmente, a nivel local y global, lo que sus pensadores aún no han observado completamente y en toda su complejidad. La posibilidad de que las nuevas narrativas (no sólo literarias sino también la narrativa cinematográfica, de otras áreas audiovisuales, tanto como la narrativa de la canción y la arquitectura) sean las pioneras en plasmar la complejidad del nuevo fenómeno cultural, es una de las preocupaciones del presente estudio.

“No hay una única manera en que el mundo pueda ser fielmente representado”

Esta cita que sirve a la continuación del análisis, es parte de una reflexión del filósofo americano Richard McKay Rorty, cuyo aporte a la comprensión del mundo posmoderno fragmentario y sin esencias ha sido ampliamente considerado, sostiene que las explicaciones y las teorías que hacemos sobre el mundo son sólo una de innumerables formas de representarlo y que de cualquier manera nunca logramos representarlo: “el conocimiento no consiste en la aprehensión de la verdadera realidad, sino en la forma de adquirir hábitos para hacer frente a la realidad” (26). En la esencia del pensamiento rortiano como en el pensamiento de los filósofos posmodernistas en general, se observa una veta común: después de la segunda mitad del siglo XX y del fracaso de la emancipación y justicia para el conjunto de la humanidad, el mundo sólo puede ser

pensado desde la convivencia de espacios ilimitados; no puede ser visto sino desde la periferia, el hibridismo, lo fragmentario y el pluralismo.

El quehacer cultural, la literatura y en particular la narrativa moderna no pertenecen a ningún lugar encumbrado ni apartado. Forman parte del fenómeno de la historia, como han acotado pensadores, historiadores y filósofos de la talla de Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard, Peter Eisenman, Paul Virilio, Gianni Vattimo y otros, quienes han sostenido que los eventos de la cultura ocurren en un contexto, todo lo cual invita a pensar las características de la narrativa más reciente de forma aunada. El contexto dentro del cual emergen es el de la caída de las grandes verdades, las metanarrativas, la visión unívoca del mundo. Su escenario es el del mundo fragmentario y antiesencialista.

La relevancia de reflexionar sobre la transformación de la nueva narrativa con un sentido abierto a la presencia de elementos de otras artes y medios comunicativos en lo que antes era sólo escritura, permitirá comprender a la literatura misma y a la evolución de cultura de la posmodernidad.

Para ponerlo en palabras de un miembro de la pléyade de escritores representante de la nueva narrativa, se refleja la opinión de Lucía Etxebarría:

Para una sociedad en cambio constante, un vertiginoso período de rupturas y de quiebras, la novela se presenta como un género capaz de reflejar con libertad y originalidad la fragmentación que nos circunda: la violencia, la intolerancia, el sexismo, la homofobia, el racismo, la competitividad, la imposición del mercado como valor absoluto y el servilismo de la cultura

oficial (...) Han desaparecido las certezas y los proyectos colectivos (...)
Una buena novela, una novela nueva, no responde (...) No impone,
propone. Y desde luego, no se atiene a lo comúnmente aceptado (...) no
espera ser halagada por el sistema. (347)

Las palabras de Etxebarría son una expresión de comprensión de los tiempos que corren, según la cual, el compromiso del escritor no puede ser con los círculos o las instituciones sociales si se está en contra de las visiones fijas e inflexibles. Desde el campo de la filosofía, así como desde el campo de los estudios culturales, ya no es factible arriesgar a procesos homogéneos. Los pensadores que más han aportado a esto han colocado sobre el tapete de la discusión la caída de las concepciones que incluyen cada uno de los elementos relativos a la sociedad y a la cultura en un todo.

Tara Brabazon, partidaria de ahondar en el examen y postulados de los estudios culturales específicamente relacionados a la “memoria popular”, asevera en su libro *From Revolution to Revelation*: “Generation X is the first significant community to monitor the link between history, popular culture and popular memory. The resultant images and narratives are like teeth of an old piano: some white, some black and some missing. Through the absences and inaccuracies, such a project provides space for dialogues, dissonance and difference” (28). No es así como piensan algunos críticos respecto a la literatura que no recalca dentro de su canon. En sus opiniones descalifican muchas producciones literarias sobre las que deberían detenerse, colocándolas todas en un mismo lugar o descartándolas por comerciales, desconociendo la razón sociológica y filosófica de su nacimiento, así como la visión hacia el futuro.

Un ensayo desarrollado en el año 2004 en la Universidad de la Haya por parte de la analista Eva Navarro, declara en tres oportunidades que de lo que adolece la reflexión polémica sobre el grupo de escritores de la Generación X española es precisamente respecto a:

la aparición en un momento determinado de una serie de escritores que, de pronto, alcanzan una fama y notoriedad insospechada y a veces inexplicable para los lectores o los estudiosos de la literatura, no sólo contemporáneos sino incluso de tiempos posteriores. Esto es lo que en la década de los noventa sucedió en España -y en otras partes del mundo- con los “escritores jóvenes”, un fenómeno que, por diversas causas ha dado mucho de qué hablar, pero que, -aunque se hayan escrito varios artículos al respecto e incluso existan algunas antologías que recogen a una gran nómina de ellos- no está lo suficientemente estudiado. (94)

No obstante, a lo largo de once páginas, el texto se detiene principalmente en el fenómeno comercial de la Generación X, las estrategias mercantilistas de las editoriales, la influencia de la cultura norteamericana, la conveniencia de incorporar un lenguaje audiovisual a través de la música norteamericana y películas de Tarantino, adoptando “la filosofía de estos grupos tanto en contenido como en composición técnica” (98). ¿Cuál es el espacio dedicado al examen de la narrativa?

El lado analítico-literario se adecua más bien a detallar lo que acontece en algunas novelas y a una tipología de personajes, aunque sin aproximarse a un verdadero análisis, ni literario ni de argumentación cultural. De tal manera se esbozan percepciones como

estas: “el estilo, la creación y el gusto literario debe tener unos límites, unos cánones que lo diferencien de otras artes o simplemente del mero acto de sentarse y escribir lo que a uno se le va ocurriendo. Por supuesto, este grupo de jóvenes ejemplifica lo citado arriba y, de hecho, cada vez se habla menos de ellos” (Navarro 97). Como se ha podido constatar, su predicción, y la de otros, no se ha materializado. La dinámica de publicación de estos y otros escritores que se van anexando continúa, se enriquece y madura. Asimismo, Navarro también declara: “Pero, sin duda, uno de los rasgos más importantes de esta nueva narrativa es el tratamiento del lenguaje que se traduce en la introducción de un gran número de neologismos, y la utilización de la lengua coloquial, y muchas veces del argot. Se trata de coger del mundo exterior elementos aislados y componerlos en el libro como si fuera un ‘collage’ ” (102). Penetrar en la razón por la cual la nueva narrativa (no sólo la que propone la Generación X en España o en el mundo anglosajón, sino la narrativa en su más amplia acepción) presenta al mundo como un “collage” es porque están dando la imagen de un mundo fracturado, como si se hubiera dividido en partículas, e híbrido, lo cual quiere decir que el mundo de hoy es el resultado de combinaciones de elementos culturales, de razas, del movimiento migratorio, de abordaje sexual diferente. Esa es la razón que a su vez explica otro término de la posmodernidad, el emblemático “pastiche”, intrínsecamente ligado a la literatura y las expresiones del arte audiovisual.

Es un asunto mucho más profundo y hace al estudio y reconocimiento del nuevo marco de la narrativa. La economía del lenguaje, por así decirlo, es parte de un concepto estético que se opone al sentido de grandiosidad de la novela del pasado. Se trata de una

visión minimalista que incluye no sólo el lenguaje, sino los personajes, las descripciones del ambiente, con la clara deliberación de no disfrazar la condición de un mundo subsumido por la comercialización, el consumismo, la pérdida de la identidad del ser, que definen nuestro tiempo. Según Gonzalo Navajas: “In its simplicity and immediacy, the texts of the young generation display a more flexible and inclusive concept of language, one that corresponds to a global view that is attuned to the reality of the instant and universal communication of the electronic age” (“Distopian” 10)⁸. Esta es apenas la primera respuesta que se deja a consideración, la cual pone énfasis en la transformación que ha operado mundialmente con la comunicación virtual a través de Internet. Pero es posible ir a más fondo y explicar a un nivel más específico pero más ontológico, como se concreta en España el cambio del mundo posmoderno. Al tal efecto, la crítica de literatura Noël Valis reflexiona:

What if we look at the postmodern experience in post-Franco Spain as a displaced, ruptured narrative of identity diffusely structured through complexly ambivalent feelings expressed as metaphorized movements? In this narrative, big and small narrative units tend to get both confused and fused together; and it becomes increasingly unclear what the larger picture is. This kind of narrative works, consciously or unconsciously, with a usually invisible metanarrative as the wished-for driving force behind it, a force simultaneously denied and acknowledged through figures of displacement. (285)

⁸ La cita constituye un aspecto parcial de una argumentación prolífica expuesta por Navajas en: “A Distopian Culture: The Minimalist Paradigm in the Generation X”, escrito en el año 2007.

La profundidad del aporte de Valis invita a pensar, con una especificidad poco usual y a la vez, con la inclusión de una visión del mundo posmoderno, el abismal cambio acontecido en el ser español, en otras palabras, en las consecuencias de la recóndita represión que subyace en la historia cultural de España.⁹

Stuart Davis, en un artículo titulado “Spain is Different?: The ‘Generation X’ in Spanish Literature” (2006), en un cuidadoso estudio sobre los orígenes del concepto “generación” y la adecuación que se le ha dado, la cual identifica como “pseudo-científica” (y sin embargo útil en el caso de la Generación X), se adentra en la inevitable tarea de definir si es o no literatura lo que dicen sus novelas. En su laborioso acercamiento a las características del trabajo de estos autores que él acepta unificar bajo los criterios de generación, Davis expone el prejuicio que subyace en algunos críticos:

La voluntad de leer estos textos más allá de las listas de bestsellers y de crear una Generación X a nivel local, es en sí misma un síntoma del desmoronamiento de los modos canónicos de leer y considerar la literatura, reflejado por aquellos autores que abogan por un nuevo tipo de crítica. Ha sido la indisposición de leer a dichos autores en serio, reduciéndoles a la “cultura popular”, lo que de hecho crea la nueva generación y el cambio de paradigma, otra forma de diferenciación. Esto ha sucedido y está sucediendo tanto dentro de la institución de la crítica española, como a través de aquellos hispanistas trabajando en academias en el extranjero, en los Estados Unidos o, en mi caso, en Gran Bretaña. La

⁹ El conjunto de la reflexión de Noël Valis en “The Culture of Cursilería” comprende, desde el Romanticismo en España, hasta nuestros días.

generación, que en su contexto siempre fue culturalmente específica, se desprende ahora de lo local, participando en la generación global. (42)

Los juicios de los críticos que rechazan las nuevas narrativas son más o menos los mismos. Sin embargo, conscientes de no poseer el espacio para desvelar a una cantidad importante de especialistas y sus juicios de valor, la seriedad del cometido aspira a hacer una panorámica de los puntos de vista más sobresalientes que censuran la narrativa de la Generación X.

En *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura* (1997), José María Martínez Cachero hace una serie de afirmaciones descalificadoras, no sólo de los escritores más jóvenes o de los menos experimentados, sino de muchos otros que han pasado la prueba de la crítica. Según su juicio, “la llegada de la democracia a finales de 1975 (...) no trajo consigo el esperado o prometido florecimiento (...) la marcha del género, superados desencantos y exageraciones, ha sido (y continúa siéndolo) normal, sin ruptura”(11). Contrario a esta aseveración (señalada por el autor como el quinto punto de síntesis de su estudio de más de setecientas cincuenta páginas), los treinta y seis años transcurridos desde la apertura democrática muestran la riqueza creativa de los escritores españoles. Existe un abanico inmenso, así como rico en la diferencia, de escritores españoles que continúan lo mejor de la tradición literaria española y se apoyan en ella, y a la vez han trabajado alrededor de la transformación de las formas, han mezclado o propuesto nuevos géneros. Su narrativa le ha dado a la literatura mundial una irrefutable calidad y esencia de permanencia en el tiempo.

Son autores que pertenecen a distintas edades, experiencias históricas y una buena cantidad de ellos venía escribiendo antes de 1975. Otros, la mayoría, venían formándose en los últimos años de la dictadura franquista y con el fin de la censura; su escritura maduró y se catapultó, como el caso de Ana María Matute, Juan Benet, José María Castellet, Juan Goytisolo, Ana María Moix y Carmen Martín Gaité, cuando todos ellos se plantearon darle un vuelco profundo del género narrativo.

Novela experimental y tradición literaria

Antes de dar su juicio sobre la novela de fin de siglo XX, Martínez Cachero hace un resumen de las opiniones extraídas de entrevistas a algunos escritores consagrados. A ellos acompaña en sus opiniones, pero sobre todo los interpreta libremente y concluye las últimas ideas del capítulo de manera siguiente: “Alfonso Grosso cree segura una baja en la práctica del experimentalismo, pues “la mera escritura es un camino estéril y sin salida” y un progresivo abandono del erotismo rayano en la pornografía que sustituye (o lo pretende) a “la imaginación creadora”. Grandes temas y la vuelta a la narración más genuina” (480). Se entiende que el autor elude a lo que se denominó “novela experimental”, que se escribió en España entre 1962 y 1975. Se ha identificado como novela experimental aquella que surgió como consecuencia del inicio de una relajación en la censura del franquismo y que coincidió con el experimentalismo en la narrativa europea -el nouveau roman- y latinoamericana -el realismo mágico-.

Lo que desmiente el juicio cerrado de Martínez Cachero es que, por un lado, la llamada novela experimental tuvo entre sus creadores a escritores que el tiempo ha demostrado su extraordinaria valía literaria, como Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Benet, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, Montserrat Roig, Juan García Hortelano, Juan Marsé, Max Aub; por otro lado, todos continuaron siendo 'experimentalistas' a lo largo de su creación novelística y cuentística. Por último, el término convoca a una 'debilidad' de la creación literaria, a un 'período oscuro', mientras en la historia de la misma, abundantes fueron los que innovaron con la experimentación literaria y se salieron del canon reconocido, como Cervantes o Valle-Inclán, por mencionar tan solo a dos escritores españoles y universales.¹⁰

Los últimos, tendiendo a ser los más jóvenes pero no menos significativos (aunque cuando de renovación se trata, se mezclan las edades y se yuxtaponen los estilos) conforman un inmenso inventario que José María Izquierdo ha adherido como “escritores de los años ochenta” y “narradores novísimos de los noventa” (294). Esta última manera de asociar a los últimos novelistas parece más ajustada a la idea de no simplificar las aproximaciones a los trabajos de estos escritores con el “método generacional”.

La más reciente generación de escritores de ficción española es indudablemente “experimentalista”, en el sentido de intentar formas nuevas de contar historias, y quizás debido a ello, más difícil de etiquetar o clasificar, en parte porque su rango es muy

¹⁰ En España, la franja de escritores prominentes, transformadores de las formas narrativas que ya han demostrado su solvencia en años de trabajo, es incommensurable, y una buena parte de ellos son auténticos renovadores de la novelística. Herederos de Cervantes, el más grande experimentalista, y confirmando su carácter dialéctico, la raíz de la veta innovadora de muchos escritores debe provenir de la tradición literaria. Una vez más hay que constatar el carácter experimental de *los esperpentos* de Ramón de Valle-Inclán (1866-1936) o las innovaciones de los escritores Max Aub (1903-1972), Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), Miguel Delibes (1920-2010), Juan Goytisolo (1931), Juan Benet (1927-1993).

amplio y ello desafía un etiquetaje preciso; en parte debido a que las rotulaciones suelen ser manipulaciones de editoriales y medios para vender. Lo que es aún más, los escritores de ficción más jóvenes parecen resistirse a cualquier forma de etiqueta o clasificación. Belén Gopegui, a quien han incluido en la línea de la Generación X, Generación Kronen, Generación JASP (Joven Aunque Sobradamente Preparado), Generación del Realismo Sucio, Generación Nirvana, etc., expone su punto de vista en una entrevista: “No es sólo que escribimos de forma distinta, sino que quieres decir otras cosas” (“Cada vez” n.p). La importancia, no sólo literaria sino político-social de la llamada Generación X, es corroborada por Luis Martín-Cabrera en su artículo “Apocalysis Now: The End of Spanish Literature? Reading Payasos en la Lavadora as Critical Parody”:

... the subject of Gen X novels does not celebrate the market and the society of spectacle; on the contrary, it is a marginal, emotionally bankrupt subject who realizes that Literature, in its modern formulation, has become a discourse with no capacity to respond to this new society of the marketplace and the vertiginous image: its literature is another, or perhaps none at all. The traditional functions of literature: the search for beauty or an ethical position in relation to reality, has been outmoded by a reality that is demanding other types of answers. (90-91)

Hace mucho tiempo que el mundo dejó de ser la visión unívoca de sus pensadores. Hace por lo menos sesenta años que se argumenta filosóficamente que la visión de mundo de los antiguos griegos, -base del pensamiento de Occidente- acerca de dos principios antagónicos que lo rigen: el bien y el mal, ha dejado de tener vigencia. En su lugar, los

pensadores contemporáneos insisten en una visión libre del dualismo bien-mal, un mundo sin esencias.

Por otro lado, ¿quién define cuáles son los “grandes temas” y cuál es la “narración más genuina”? La literatura, en especial la novela, se acerca más a lo que Mario Vargas Llosa consideró en *La verdad de las mentiras*: “En esos sutiles o groseros agregados a la vida, en los que el novelista materializa sus secretas obsesiones, reside la originalidad de una ficción. Ella es más profunda cuanto más ampliamente exprese una necesidad general y cuanto más numerosos sean, a lo largo del espacio y del tiempo, los lectores que identifiquen en esos contrabandos filtrados a la vida, los demonios que los desasosiegan” (18). De cualquier manera, en el paradigma cultural actual, ya no existen los grandes temas.

Un prejuicio patriarcal

En cuanto al prurito al erotismo en la literatura, la abierta incorporación de la sensualidad y pasión humana en la novela española no fue tan evidente, indiscutible y copiosa como después de la conclusión a la que llegó José María Martínez Cachero. De los años setenta, Esther Tusquets es uno de los ejemplos de trabajos novelísticos en los que el tema del amor físico es relevante. Francisco Umbral también habló de sexo en algunas de sus obras, como en *A la sombra de las muchachas rojas*, pero quizás debido a la consideración inflexible de la subdivisión de los géneros narrativos, esta novela se consideraría como una novela política, un tema probablemente considerado más elevado.

Poco después de la publicación del estudio de Martínez Cachero, considerado uno de los pilares ejemplares de la crítica literaria española, salió a la luz *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes. A partir de allí, el erotismo en la literatura española forma parte una concepción axiológica y una percepción estética bastante común entre los escritores. Con un comentario dejado así, al vuelo, y al vuelo capturado en su prejuicio, el crítico Martínez Cachero desdeña el hecho de que la literatura, con su lenguaje y su idoneidad imaginativa ha engrandecido el amor y el acto sexual. “Sin la literatura, no existiría el erotismo. El amor y el placer serían más pobres, carecerían de delicadeza y exquisitez, de la intensidad que alcanzan educados y azuzados por la sensibilidad y las fantasías literarias”, desmiente Vargas Llosa (436). El erotismo es una experiencia y necesidad esencial del ser humano a la que el conocimiento científico no le puede dar respuesta. La literatura le da el sentido trascendental al enaltecer la experiencia erótica con su lenguaje poético y con la ficción. Sin embargo, y a pesar de que la humanidad se ha deslastrado de capas y capas de imposición cultural y religiosa contra el reconocimiento y disfrute del cuerpo, aún pesa mucho sobre hombres y mujeres. La literatura, en su afán libertario, se encarga de acariciar los temas “prohibidos” culturalmente.

Decía el pensador francés, Georges Bataille: “La literatura es culpable de complicidad con el mal” (12). Para Bataille, la literatura posee una alta motivación proveniente del erotismo, la expiación y el misticismo, inspiración que creció con la crisis de la concepción religiosa desde la Ilustración y el advenimiento de la modernidad.

La preocupación de Martínez Cachero es sólo un intento desesperado y conservador de mantener a la literatura en un santuario que ya es imposible atajar.

Tomaremos a un crítico, Randolph Pope y a una novelista-feminista con el objetivo de dejar este tema para el desarrollo del Feminismo de Tercera Ola en la propuesta literaria de la Generación X y en la novela *Veó Veó*, de Bustelo.

Ante una pregunta sobre las características notables en la novela de la transición española, Randolph Pope respondió: “El protagonismo de las escritoras, la libertad crítica, la exploración de la sexualidad, (...) la competencia cada vez más aguda con otros medios tales como el cine, la televisión, la informática, y la progresiva liberación de la obligación de hablar de política” (“Los críticos” 312).

Se concluirá este punto con un fragmento de Lucía Etxebarría en su libro *La Eva futura. La letra futura* (2007):

A la tradición literaria de mujeres le corresponde una subversión tan literaria como política: la definitiva subversión del sujeto lírico y literario clásico femenino, la función de dar voz a un sujeto que siempre fue objeto literario y al que sólo se le concedió cabida en los extremos del eje bipolar bondad-maldad... No resulta descabellado, pues, hablar de literatura femenina al referirnos a textos específicos que permiten a las mujeres reconocerse a sí mismas... un lenguaje más reflexivo, más matizado y sensual... Y una forma distinta de tratar las experiencias eróticas. (354-355)

El sostenimiento de criterios excluyentes respecto a la literatura es una manera de aferrarse a lo conocido, a la vez que una dificultad para dialogar con lo nuevo.¹¹

¹¹ Luis Martín-Cabrera afirma: “... literary critics like Ramón Acín, Martínez Cachero or Miguel García Posada mask their anxiety about the rise of Spanish popular culture with a vague anti-capitalist discourse that, in reality responds to their fear of the democratization of culture brought about indirectly by mass media” (Henseler and Pope, 80).

La inseguridad ante lo indefinido

En 2008, en un ensayo titulado “Residencia en la tierra o espejo mágico: El lugar de la literatura en el mundo de los libros”, el crítico Germán Gullón escribió:

El dilema planteado en la actualidad difiere del enfrentamiento habido, entre los antiguos y los modernos en los años sesenta y setenta, cuando los partidarios del estudio historicista de la literatura se enfrentaban con los formalistas, quienes preferían centrar sus esfuerzos críticos en un ceñido análisis textual. Difiere también de las luchas teóricas de los años ochenta del pasado siglo. Entonces se destapó la absurda rivalidad de la literatura española con la hispanoamericana. La globalización del siglo XXI ha destapado un nuevo problema: la inseguridad que produce tanto fenómeno extraño lleva a que nos agarremos a lo conocido. (2)

El horizonte de las expectativas culturales se ha modificado aceleradamente ante la sorpresa de pensadores, intelectuales, artistas, y ante la estupefacción de los más desprevenidos a los cambios que la posmodernidad -con sus monstruosidades y bondades- vierte en la producción cultural y empuja a un reordenamiento del pensamiento y de la literatura. En abundantes propuestas de la narrativa actual hay una mezcla de estilos, culturas, términos de un idioma mientras se escribe en otro, incorporación de la música, imágenes del cine y de copiosos elementos de la cultura popular, y cada vez más, la interferencia de un texto en otro.

Como acota el crítico y profesor Gonzalo Navajas en *La Modernidad en crisis*. *Los clásicos modernos ante el siglo XXI* (2004): “La modernidad se descalifica por piezas

y sin grandes ambiciones sustitutorias. Desde las artes plásticas al cine, nos hemos habituado a la indirección irónica y, con ella, a la ruptura de las rígidas divisiones jerárquicas que establecen demarcaciones estrictas entre formas y géneros -arte elevado/bajo; ficción/poesía- incompatibles y herméticos” (180).

Paradigma de lo nuevo viene a ser Belén Gopegui, quien publicó su primera novela, *La escala de los mapas* en 1993, una obra en la que un hombre va en busca del hueco que lo aleje de toda relación espacio-temporal, así como de todo contacto humano, porque: “los cuerpos venidos del exterior solían traer un halo frío o de aire tórrido, de polen o de lluvia según la estación en que aparecieran” (35). Ha perdido a su amada, con quien había sido ‘yo’ y ‘otro’ en la entrega de la pasión. Durante toda la narración, Sergio Prim elabora a solas, con su discurso, un mapa mental de sus emociones: “El deseo de tu cuerpo me azotaba. Exactamente azotar, como los vientos, exactamente luz de tu vestido, luminarias llamándome en el esternón. Tormenta del deseo que no habría de aplacarse ni aún si volviera yo a erguir tu cuerpo desde dentro, ni aún si volviera a poseerte” (48). A través de la narración en primera persona, Sergio, un geógrafo de profesión, opta por dejar el mapa de la realidad, el cual ya no puede dibujar por estar totalmente roto, y se hunde en un hueco, como los agujeros negros del espacio, a dibujar la cartografía de su ser. En esta novela, Gopegui, una escritora incluida en la Generación X, no cuenta una historia de amor, sino que elabora un discurso absolutamente fragmentario e híbrido, que a lo largo de 229 páginas se pasea por la pasión, la total entrega que genera el sentimiento del amor, la ironía, la desesperanza, sin interlocutor alguno, en un mundo absolutamente

interior. De esta novela, compuesta con nuevas estrategias literarias narrativas, la analista literaria Ana Bundgaard asevera:

¿Cómo escribir desde un *después*, más espacial que temporal, para representar discursivamente el instante de pasión vivido *antes* de la escritura...? ... desde el repliegue de un “hueco”, que para el narrador de *La escala de los mapas* es un lugar en el que no se siente; significa crear un simulacro lingüístico... una ficción en la cual es imaginario el mundo representado... y el propio narrador. (28)

La disidencia con respecto a este nuevo marco de la literatura es a su vez la disidencia con relación a los nuevos fundamentos del conocimiento, al presente sin esencias, al dilema histórico, así como a la ampliación de las fronteras del concepto de literatura que aún subyace. El presente se parece mucho más a la consideración de Navajas en *La narrativa española de la era global*: “el desafío a la escritura del fin de siglo se materializa en torno a la revisión de la continuidad cultural que ha sido un fundamento de la literatura y a la reversión de lo que es estimable como ejemplarmente literario y debe ocupar, por tanto, un puesto preferente en la jerarquía cultural” (24-25). Se ha dicho que la literatura tiene el valor de contar lo que a veces la historia desvirtúa; también, que la literatura puede permitir reconocer aspectos sociológicos de la historia de una cultura y nación que estaban represados; por último, que se espera que la literatura revise la continuidad cultural y exprese en la ficción lo que debe cambiarse y lo que es digno de engrandecer; estas son tres grandes razones para creer en la novela de hoy y para ampliar el criterio como se juzga las nuevas manifestaciones.

Para otros analistas de la literatura, como Carmen Urioste, en su trabajo “Cultura Punk: la tetralogía Kronen de José Ángel Mañas”:

A través de sus representantes -la mayoría de los críticos y de los medios de comunicación de masas- la sociedad sanciona una cultura que sustenta sus mismos valores estéticos [de la tetralogía], en aras de la tradición con principios éticos (...) Es decir, para que la sociedad española pueda mantener las características anteriormente mencionadas, su cultura debe responder, entre otros, a los principios de uniformidad, identificación y reconocimiento, lo cual se consigue a través de la interposición de un filtro crítico, selectivo, tanto entre lo que la realidad como elemento artístico es y lo que esa sociedad en cada momento prescribe que sea, como ante las formas de representación estética de la misma realidad. (n.p.)

Graham, Labanyi, Navajas y otros críticos, coincidirían con el poeta y componente de este grupo de escritores (más exactamente de la generación inmediatamente posterior, Nocilla), Agustín Fernández Mallo, cuando expresa de modo penetrante: “El deslumbramiento estético sólo se da ante situaciones y objetos que nos desenfocan la mirada establecida. Entonces es cuando se regenera un género, o lo que es lo mismo, aparece uno nuevo” (Humanes, “Entrevista” n.p.). De manera metafórica, Fernández Mallo ha expresado que la nueva propuesta estética surge de los sorprendentes y abrumadores cambios sociales.

El horizonte literario anti-utópico y minimalista

La cultura pop de las urbes puede dar lugar a escritores fugaces, como observamos con frecuencia en el caso de la música, pero esto ha ocurrido a lo largo de la historia de la cultura. A lo que se debe prestar atención es, en primer lugar, a lo que el texto en sí mismo propone, así como a la conversión en tendencias o incluso movimientos que expresen la transformación de unos presupuestos que revelen estar decepcionando o persistan en su descalificación.

Parece menos probable que se escriban, de la manera contundente en que se presencia la novelística del siglo XIX hasta avanzado el siglo XX, las novelas “totales”, aquellas macro-narrativas que exponían conceptos que trataron de atrapar el universo bajo una ética que proponía al individuo formar parte de un colectivo único. La literatura de finales del siglo XX y el inicio del siglo XXI, como bien señala Gonzalo Navajas en *La utopía en las narrativas contemporáneas*, esta ausencia de las grandes narrativas coincide con “un período que se caracteriza precisamente no solo por una orientación contraria a las construcciones magnas de la modernidad sino por su crítica con frecuencia devastadoramente efectiva de ellas” (14). La narrativa tiende a ser más bien una aproximación de experimentación individual que no busca soluciones colectivas y que al contrario invita a la aceptación de múltiples direcciones flotando alrededor del desencuentro de la esencia humana a partir de los parámetros en que hemos vivido y hemos sido educados en los últimos sesenta años. A su vez, ella crea nuevos modos de ver la sociedad y de confluencia de los individuos con otros recursos de comunicación: la televisión, el cine, la música, Internet, la telefonía móvil.

En otro texto, *La narrativa española en la era global*, Navajas reflexiona: “Para el fin de siglo (XX), el futuro deja de ser promesa inviolable y la literatura, por su mayor flexibilidad retórica que la filosofía y el pensamiento elucubrativo, se convierte en el instrumento idóneo para desvirtuar las construcciones sistemáticas” (23). Mientras la realidad es constreñida, la ficción es desmesurada. La literatura es una especie de ente en constante movimiento, y por donde se desplaza, deja espacios entre el presente -que ya no satisface- y los sueños de lo que se anhela ser; ese es el sentido de la ficción novelesca y su factor inherente, el que le permite romper las jerarquías y participar a la vanguardia de la condición híbrida de la cultura posmoderna.

En ese marco privilegiado¹² de la literatura como espacio para interpretar la identidad del ser. Las interrogantes éticas en torno al individuo, las normas sociales y los discursos acerca del porvenir siguen siendo el desasosiego de los escritores, como reflexiona Navajas:

“from existentialism to deconstruction and postmodernity, philosophical and cultural discourse undertook a progressive devaluation of the previous foundations of moral principles and proposed the ultimate denial of the moral option as a disguise for ideological constructs. The last ramification of this gradual devaluation of the moral option can be seen in the works of the Generation X”. (“Distopian” 13)

Si el futuro dejó de ser una promesa, ¿qué sentido tiene proseguir la utopía?

¹² Para confirmar que por encima de otras áreas del conocimiento, la literatura tiene el privilegio del discernimiento más profundo del ser humano, Mario Vargas Llosa ratifica: “Ni siquiera las otras ramas de las humanidades -como la filosofía, la psicología, la sociología, la historia o las artes- han podido preservar la visión integradora y el discurso asequible al profano” (*La verdad* 433).

Asociar el concepto de utopía positivamente a la persecución de un ideal colectivo de justicia que, independiente de su imposibilidad de realizarse, el ser humano ha persistido en alcanzar, es algo que hermana o cuando menos reverencia. Hasta hace apenas un fragmento del tiempo, visto históricamente, los nacidos hasta entrados los años sesenta profesaban o admitían la idea de un mundo idealizado.

Atributo del pensamiento utópico es el que en *La utopía en las narrativas contemporáneas* Navajas interpreta del filósofo Thomas More: “La búsqueda de la virtud es una cualidad que los Utopianos persiguen con absoluta convicción y espontaneidad sin ninguna de las dudas y vacilaciones que son comunes en el mundo exterior a ellos. Es comprensible que en este medio se destaquen los atributos humanos que son ineludibles como instrumentos para producir una humanidad equitativa y satisfactoria para todos” (18). No ocurría considerar que el sistema de pensamiento utópico llevaría consigo una contradicción tan determinante como su factor totalizador, vale decir, su ideal es considerado único y perfecto para el conjunto de la humanidad. Esa característica intrínseca, cuyo peso ha marcado positiva y negativamente a las sociedades, a la concepción de la cultura asociada a “alta y baja cultura” y por supuesto, a la creación literaria, entra en crisis en la posmodernidad y, como asevera Navajas: “El absolutismo inicial, la desconfirmación pragmática de ese absolutismo en la historia y su posterior desvirtualización y descalificación irónicas son las tres características que definen de modo más comprensivo el modelo utópico” (18).

En *Historias de Kronen* (1994), de José Ángel Mañas, el personaje Carlos argumenta: “Hay gente a mi alrededor, pero he desconectado con la realidad” (22), y “La

única realidad de nuestra época es la de la televisión...Cualquier película [...] es más interesante que la realidad misma” (42). Una mujer del futuro llamada Báez en la novela de ciencia-ficción *Planeta Hembra* (2001), de Gabriela Bustelo, declara: “Esa especie humana de la que hablas... quemó a personas vivas por sus ideas, tiranizó a pueblos enteros, exterminó a millones de seres por su raza” (15). En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarría, uno de los personajes femeninos le explica a otra al final de la novela: “hubo un momento en que yo era capaz de sentir pasión por las cosas, en que fui capaz de aprenderme nota a nota una canción que ninguna (...) se había atrevido a solfear (...) hubo un tiempo en que luchaba por lo que de verdad quería” (264).

Los trabajos de la Generación X muestran una desesperanza en el futuro. Todo lo que pudo haber sido rescatable se desplomó. Los valores que representaban esos referentes se cayeron. Luego del derrumbe del muro de Berlín, la Perestroika rusa y la vuelta al capitalismo, la guerra de Afganistán contra el dominio soviético, la imposibilidad de llegar a la paz en el Medio Oriente, sumado al demoledor impacto de la globalización económica y el consumismo cultural de los últimos veinte años del siglo XX, una tras otra esperanza de la humanidad se apagó y entró en escena la inundación de la información, de la comunicación virtual, un avasallante avance tecnológico que se instaló y copó la cultura entera, como expresión colectiva, y asfixió al individuo, en particular a la juventud.

El arte, y específicamente la literatura a través de la ficción, pueden continuar construyendo el acicate de la utopía, con una nueva formulación de acuerdo a la nueva realidad. Sin embargo, la coyuntura histórica está cargada de una gran porción de

escepticismo, de allí la visión estética que han escogido los escritores de la Generación X. Como consecuencia de su pensamiento anti-utópico, la economía del lenguaje, la creación de una terminología propia, el uso de anglicismos y vocablos que reconoce la cultura popular, la excesiva atención al diálogo, la ruptura y vulgarización del pasado, la negación a la reflexión intelectual identificada con la alta cultura, todo ello conforma el minimalismo ficcional y lingüístico de la propuesta alternativa de este grupo de escritores.

Una 'alianza afectiva' entre la cultura española y los movimientos culturales internacionales

Paul Begin propone no minusvalorar el fenómeno cultural español de las últimas dos décadas colocando en la categoría de “subcultura” anglosajona a la influencia de la música americana y británica en la cultura popular española, en su ficción literaria y en el cine. En su ensayo sobre la ficción de Ray Loriga y Benjamin Prado, Begin invita a usar los términos de Lawrence Grossberg de “affective alliance” o “hyperalliance” (citado en Henseler 28). La reflexión propia de este trabajo coincide cabalmente con el análisis de Begin, según el cual las razones de la escogencia de la música punk británica y americana tienen el mismo trasfondo político de rebelión o inconformidad que mueve a la juventud a unirse afectivamente más allá de las fronteras.

Las expresiones de la cultura audiovisual en la narrativa de la Generación X es el otro aspecto relevante y revolucionario de su trabajo. Henseler y Pope marcan en la

introducción del libro *Generation X Rocks*: “The claim, instead, is that rock in literature and movies is a new and significant cultural event requiring close study and placing new demands on literary and cultural criticism because, (...) it is the most salient expression of a generation that has entered into a radically different world” (Henseler and Pope xvi). La observación de estos dos estudiosos de la cultura es que la música (rock, subgéneros del rock y otros estilos de música de la juventud) se inserta en otras narrativas ahora más que nunca porque es, de todas las expresiones de la cultura popular, la que rompe más rápida y profundamente las fronteras y en gran parte es debido a su carácter contestatario.

A manera de recapitulación, se ha expresado que la actual etapa de la cultura discute y coloca en tela de juicio la vieja clasificación del conocimiento, la obligación a mantener separadas las manifestaciones de la cultura e incluso de la comunicación global, el precepto que impone lo nacional contra lo extranjero, la canonización de unas obras y descalificación de otros, el sueño de las macro-narrativas y de las utopías totalizadoras. Navajas plantea: “Hibridación, heterogeneidad, inestabilidad axiológica... frente a la fijación ontológica, el orden canonizado, los criterios absolutos de una visión exclusivizante del arte” (*Modernidad* 11-12). La cultura canónica dio una voltereta y los estudiosos están llamados a repensar con dinamismo los nuevos fenómenos.

En el marco de un nuevo feminismo

La presencia de mujeres escritoras en la literatura española actual se ha multiplicado desde los años ochenta y la calidad de sus trabajos es un hecho que registran innumerable cantidad de críticos locales y mundiales. En sus obras se vislumbra la historia contada desde una óptica diferente a la oficial, a través de la circunstancia de los olvidados; de la misma manera que la narrativa explora un discurso narrativo que exponga una perspectiva diferente en relación a la mujer y a las interrelaciones que se observarían desde la visión del mundo del sujeto femenino.

El pensamiento común y académico acerca de la Historia es el de otorgarle a ésta de forma exclusiva el lugar de la disciplina que registra hechos públicos comprobables. Como señala Rosa Montero: “...media humanidad, la parte femenina, ha vivido durante milenios una existencia a menudo clandestina... y en gran medida olvidada, pero siempre más rica que la forma social en que estaba atrapada, siempre por encima de los estereotipos y los prejuicios” (*Historias* 32). De tal manera la mujer ha quedado fuera de la participación en los ‘hechos’ de la historia.

A pesar del peso que tiene aún hoy día la Historia que se cuenta oficialmente (también llamada “historia con mayúscula”), el mundo visto desde el catalejo sexista está cambiando a partir de las ideas de liberación de la mujer y a través del feminismo y sus conquistas. Como movimiento con un conjunto de reivindicaciones a levantar, la primera ola del feminismo fue la lucha por igualdades sociales, como el derecho al sufragio, a la educación, la independencia legal del marido y el derecho al empleo.

El salto cualitativo en la conquista de una mayor conciencia de la sociedad respecto a la participación de la mujer como sujeto contra las estructuras de poder sexistas, fue durante la segunda ola del feminismo en los años sesenta, con Estados Unidos a la vanguardia y la inmediata incorporación de las feministas europeas, canadienses y australianas.

Ahora bien, el panorama en el que se inscribe la ficción que estudia esta tesis es el del posfeminismo o feminismo de tercera ola, un asunto complejo de definir, debido a las variadísimas maneras de identificar qué es lo que concierne al movimiento de la mujer en el momento actual. Sería más acertado decir que aún se encuentra en proceso de conceptualización o, que como otras áreas del pensamiento posmoderno, el feminismo más reciente se perfila como antiesencialista y anti-universal, proclive a una concepción pluralista que reconozca todos los factores que pueden iluminar 'diversos posfeminismos', como la individualidad, la circunstancia política, la etnia, las características geográficas locales, la orientación sexual, el nivel socio-económico. Y es que el feminismo anterior, el de los años sesenta y setenta, llamado también feminismo de segunda ola, tuvo grandes divergencias a nivel teórico y programático. Es lógico que su legado distintivo, incluso encontrado (como el punto de la diferencia de clase social que ocupan las mujeres), continúe abordándose y aún más diversificándose, tal y como ocurre con la sociedad posmoderna.

El término posfeminismo alude a una necesaria integración del pensamiento teórico de las feministas a partir de los años ochenta con el cuerpo filosófico relativo a la posmodernidad. El marco del posfeminismo está muy lejos de la homogeneidad,

persisten las divergencias aunque de conjunto se comprende que conforman un espacio propio para la subjetividad femenina en la medida en que continúa estando excluida socialmente.

Indudablemente, como la sociedad sigue bajo la dominación patriarcal, y a pesar de los grandes logros de la mujeres y su lucha, aún hay mucho por superar. En palabras de Lucía Etxebarría en su libro *La Eva futura. La letra futura*, el posfeminismo es:

... las reivindicaciones...de mujeres que han crecido en una sociedad que ya asume, teóricamente pero no en la práctica, la igualdad de derechos y deberes de hombres y mujeres, propugnan 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 los 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... son construcciones sociales destinadas a reforzar la separación artificial entre hombres y mujeres. (23)

Esta cita de Etxebarría representa a una de las más destacadas escritoras de la joven narrativa y a la Generación X. Se suma el mérito de que además de sus novelas ha escrito este libro de reflexión crítica sobre el plano de la construcción del sujeto femenino y ha dado aportes desde su óptica feminista y desde la perspectiva de una novelista. No obstante, la cita colocada arriba podría prestarse a confusión o controversia, pues allí Etxebarría pasa, del feminismo de los años sesenta y setenta a las últimas reflexiones de la filósofa feminista Luce Irigaray, pero lo hizo sin detenerse (sólo en la cita; en el libro

incorpora una larga explicación de “las diferencias” de género) en el punto neurálgico de los aportes teóricos del *feminismo de la diferencia*. La entrada en crisis del concepto de “verdad” a través del pensamiento posmoderno generó las interrogantes de las feministas acerca de las “verdades” que se admitieron como incuestionables en referencia al género. En primer lugar, la crítica proviene del hecho de que el “género femenino” ha sido definido a partir de la mirada masculina. En segundo lugar, se ha enjuiciado al feminismo de los años sesenta por su pensamiento igualitario -vale decir, según el cual todas las mujeres son iguales- para abrir la discusión acerca de las diferencias, primero derrumbando la falacia de que “lo femenino” sea definido en oposición a lo masculino y luego generando una amplia apertura de razones y motivos para acreditar al sujeto femenino en sus múltiples, inestables, volubles y nómadas posibilidades de ser en un proceso constante de formación de la subjetividad: la sexualidad; el espacio del hogar, del trabajo, de la escuela, el monasterio, el prostíbulo; las políticas de estado, las relaciones con los hombres. En todo se encontrará la dominación patriarcal. Es lo que define al sujeto femenino como nómada y resistente a un concepto cerrado. Para la filósofa y feminista Rosi Braidotti, “Nomadic shifts designate therefore a creative sort of becoming; a performative metaphor that allows for otherwise unlikely encounters and unsuspected sources of interaction of experience and of knowledge” (6). Lo cual es una invitación a repensar el sujeto femenino con actitud abierta a la complejidad de su proceso.

Sin duda, el posfeminismo reconoce las verdaderas diferencias de género, y su interacción con los diferentes cuadros de la organización de la sociedad. En consonancia con una definición más social, esta nueva visión del feminismo incorpora en su

pensamiento las banderas del ecologismo, la oposición al racismo y al chauvinismo, la defensa de la lucha de los homosexuales.

¿Cómo se trasladan y observan estos procesos de redefinición del feminismo en España? El país ibérico sufrió profundas y rápidas transformaciones como producto de su paso del sometimiento político-social de la dictadura franquista y el catolicismo, a una sociedad democrática, secular, consumista y transnacional. Esto, dentro del contexto de la globalización, ha producido un fenómeno contradictorio en el proceso de liberación de la mujer y en la identificación de su subjetividad. La vanguardia en la captura de esta particular configuración de la subjetividad femenina la han plasmado en sus ficciones escritoras como Gabriela Bustelo, Lucía Etxebarria y Silvia Grijalba, tal como afirma Candice Bosse en su tesis: “These particular authors... explore and navigate themes such as cultures of consumption and economies of experiences dialoguing with the international, while questioning representations of female subjectivity within Spain” (“Becoming” 14). Es la perspectiva de la construcción de un sujeto femenino en *Veo Veo* lo que se demostrará con el texto mismo.

CAPÍTULO III

ESPACIOS PARA LA SUBJETIVIDAD FEMENINA

El continente oscuro

Sigmund Freud definía a las mujeres como “el continente oscuro”. Hoy se sabe que no tanto las 'definía', probablemente las 'determinaba' y cierto es que las confundía, aunque la mayor parte de sus aportes teóricos le hayan dado al ser humano el regalo del estudio de sí mismo desde el punto de vista psicológico. Ha pasado un siglo. El doctor Freud sigue representando una de las figuras claves de la demarcación entre el pensamiento del siglo XIX y el siglo XX y el reconocimiento del conjunto de sus teorías para conocimiento de la conducta humana continúa siendo merecido. Sin embargo, la estela que Freud ha dejado para la justificación teórica y social patriarcal respecto a la mujer sigue presente. Al respecto, Braidotti recalca en *Nomadic Subjects*:

The problem is that the exclusion of women and the denigration of the feminine are not just the small omission that can be fixed with a little good will. Rather, they point to the underlying theme in the textual and historical continuity of masculine self-legitimation and ideal self-projection. It's on the woman's body -on her absence, her silence, her disqualification- that phallogentric discourse rests. [...] Psychoanalytic

theory, of the Freudian or the Lacanian brand, circles around the question of origins -the mother's body- by elucidating the psychic mechanisms that male the paternal presence, the father's body, necessary as a figure of authority over her. (139)

Braidotti propone repensar el concepto que se tiene de 'mujer'. Desde cualquiera de las perspectivas que deriven del pensamiento freudiano o masculino o falocéntrico que parta de la aceptación de que la mujer es 'lo otro', es decir, lo que no es hombre, ella sólo será la oposición a un concepto binario, de tal manera que no se llegará jamás a la construcción del verdadero sujeto femenino. Braidotti siguió el pensamiento de la filósofa Luce Irigaray, según el cual para reconfigurar la identidad del sujeto femenino lo fundamental es reconocer que es una identidad en movimiento (*The Sex Which is Not One*, 1977). Braidotti continúa así su disquisición:

Following Luce Irigaray I see psychoanalysis as a patriarchal discourse that apologizes for metaphysical cannibalism: the silencing of the powerfulness of the feminine. Refusing to dissociate the discourse about the feminine, the maternal, from the historical realities of the condition and status of women in Western culture, Irigaray equates the metaphorization of women (the feminine/the maternal) with their victimization or historical oppression. One does not become a member of the dark continent, one is born into it. (139)

Para las feministas de la posmodernidad, la tarea de la filosofía del feminismo *de la diferencia* es transformar los cien años durante los cuales la identidad de la mujer no

existió como sujeto independiente a incorporarse a la historia como sujeto en todos y cada uno de los matices de su existencia. Los años ochenta y noventa del siglo que culminó han sido los del replanteamiento de los postulados del feminismo, de nuevas teorías respecto a la mujer con bases cada vez más independientes del pensamiento falocéntrico y, como una de las manifestaciones concretas de influencia y cambio, la instalación de una realidad: la cada vez mayor e indiscutible presencia de escritoras a nivel mundial, hecho particularmente palpable en el género de la narrativa.

Estudiosa de la literatura producida por mujeres y su relación con las ideas del posfeminismo, Elizabeth Ordóñez sugirió:

Anglo-American theories of feminist criticism might yield richer readings of Contemporary Spanish text by women, such theories of difference were concurrently being discovered by a new generation of Spanish writers. And as they engaged in their own narrative inventions, a zest for difference often led young women writers in Spain to identify more with foreign models than with the works of the immediate Spanish literary foremothers. ("Inscribing" 45)

Su hipótesis ha sido confirmada por feministas y críticos de literatura contemporáneos, quienes han reconocido su tesis como válida. Cinco años después, en 1987, luego de un detalladísimo registro de todas las narrativas publicadas por escritoras españolas desde 1980 a 1986, Ordóñez incorporó un estudio combinado entre las teorías de las feministas francesas y americanas más recientes y concluyó, entre otros aspectos, que las narrativas de mujeres españolas estudiadas

may mean exposing the female body, shaking off layers of suppression to reveal reverberations of erotic and textual desires. Subversion in today's text by women may be combative and even violent. [...] Whatever posture she chooses, as she bares aspects of herself which have long been submerged and silenced, today's Spanish writer cannot be expected to submit to any imposition of new codes and dictums. (56)

Todo lo anterior fue expresado en 1987, pocos años antes de la aparición de las narrativas de la siguiente generación de escritoras, bien por edad, bien porque publicaron después, o motivado al hecho de haber incrementado su escritura y publicaciones en los años noventa y lo que va de siglo. En la actualidad, todas han publicado varias novelas y/o libros de cuentos, poesía, teatro, ensayos, guiones para cine, artículos para revistas académicas; han dado conferencias a nivel nacional e internacional. Algunas de ellas han actuado para el cine o teatro, o han combinado su producción literaria para adultos con literatura infantil y juvenil. Un porcentaje elevado ejerce el periodismo, otras la docencia universitaria o son traductoras. La multiplicación y contundencia de las narradoras españolas a partir de los años noventa nos obliga, en primer lugar a enriquecer y dar mayor solidez a este trabajo y, en segundo lugar a hacer honor al feminismo íntegro e intentar investigar y presentar a todas : Mercedes Abad (1961), Enriqueta Antolín (1941), Nuría Barrios (1962), Lola Beccaria (1963), Lolita Bosch (1970), Gabriela Bustelo (1962), Cuca Canals (1962), Ángeles Caso (1960), Luisa Castro (1966), Mercedes Cebrián (1971), Dulce Chacón (1954), Lucía Etxebarria (1966), Lourdes Fernández-Ventura (1956), Susan Fortes (1959), Laura Espido Freire (1974), Laura Freixas (1958),

Milagros Frías (1955), Olga Girao (1956), Carmen Gómez Ojea (1945), Belén Gopegui (1963), Almudena Grandes (1960), Begoña Huertas (1965), Elvira Lindo (1962), Ángela Labordeta (1967), Marina Mayoral (1942), Pilar Pedraza (1951), Rosa Pereda (1949), Marta Rivera de la Cruz (1970), Ana Rodríguez Fisher (1957), Fanny Rubio (1949), Juana Salabert (1962), Clara Sánchez (1955), Clara Usón (1961), Ana Vidal Egea (1984), Pilar Zapata Bosch (1960).

Los parámetros que incorporan los nombres de las escritoras a esta lista parten de los temas que abordan en su literatura, o el tema subyacente: la identidad femenina, acaso a través de las relaciones con la madre o la hija, o con las figuras masculinas del padre y esposo; quizá a partir de la memoria histórica y política, o más frecuentemente deteniéndose en el núcleo íntimo de la construcción de su subjetividad. Otro de los factores característicos de su ficción es la comparecencia del tema del erotismo en la mujer como liberación de uno de los más espinosos tabúes patriarcales hacia el sexo femenino y su sexualidad, pues el veto al erotismo va dirigido a ella, de manera que en los textos en los que el erotismo femenino aparece, se transgrede el símbolo aceptado del 'hombre sexual', vale decir, el hombre libre y abierto a exponer sus deseos eróticos. Los géneros que buena parte de ellas han escogido para sus narraciones frecuentemente se incluyen dentro del suspenso, lo detectivesco, la fantasía, y en algunos casos el terror, constituyen una cubierta, mientras por debajo de los llamados sub-géneros literarios se lee otro discurso, mucho más complejo. Es la rebelión al poder falocéntrico y la representación de los problemas de la mujer lo que desde variados discursos colocan en el tapete estas escritoras. Ello no olvida, ni mucho menos desmerece los nombres de todas

las otras escritoras que también han reflejado la problemática femenina en sus obras, como Carmen Riera, Monserrat Roig, Esther Tusquets, Rosa Montero, Carmen Laforet, Elena Quiroga, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute o Mercé Rodoreda, sólo que ellas ya habían sido reconocidas entre los años sesenta y ochenta. También es importante dejar sentada la existencia indiscutible de un numeroso grupo de escritoras que se han dedicado a crear novela histórica, novela de aventura, temas históricos y/o mitológicos, o textos políticos, sociológicos.

Una vez reconocidas las narradoras y expuestas aquellas adheridas a la más reciente y reveladora literatura, se hace imperativa la reafirmación del tiempo en que esta eclosión ocurre. La década de los noventa del siglo que recién cerró y la primera década del presente ha sido prolija en la publicación de textos narrativos de nuevos escritores, que como se sabe, no es sólo atribuible a lo que comercialmente se ha llamado “joven narrativa”. Los textos de escritoras no excluyen la presencia y vitalidad de un voluminoso número de escritores, y por supuesto que cabe analizarlos en conjunto, y aunque este estudio no trata de eso, importante es reconocer, al menos en referencia a las narrativas de los escritores de la Generación X y la Generación Nocilla o After pop, que en sus trabajos, vistos de conjunto, hay una insistencia en innovar la narrativa. En sus historias reside el perfil de la vida urbana, asociada a los sitios de socialización y esparcimiento nocturno de la gente joven, con una existencia envilecida, la negación de toda creencia -especialmente en el pasado y en sus representantes- y cuya única bandera es el placer como medio y fin de la vida.

Sin intencionalidad política, la alternativa literaria que los novísimos escritores españoles han decidido hacer, coloca un dedo insidioso en la realidad de la posmodernidad, no local, sino universal. Lo subrayan los diversos críticos que se han nombrado en este estudio y otros que por razones de espacio y tiempo sería imposible traer e ilustrar. En “A Distopian Culture”, Navajas subraya: “From existentialism to deconstruction and postmodernity, philosophical and cultural discourse undertook a progressive devaluation of the previous foundations of moral principles and proposed the ultimate denial of the moral option as a disguise for ideological constructs. The last ramification of this gradual devaluation of moral option can be seen in the work of the Generation X” (13). Esta reflexión no procura una crítica hacia aquellos quienes exponen la depreciación moral social, sino que coloca el énfasis en el desmoronamiento de toda referencia ideológica a nivel colectivo, y cómo el trabajo de los nuevos narradores se concentra su reforzar la deconstrucción de las ideas caducas.

Cuando el cuerpo es narrado por un sujeto femenino

En sus novelas, Gabriela Bustelo crítica con gran ironía los símbolos transmitidos por la cultura dominante. Especialmente en *Veo Veo*, el tono de un lenguaje insistentemente paródico pregunta acerca de la supuesta “naturaleza” del género femenino asociado a la emocionalidad, la irracionalidad, el cuerpo y el sexo; en contraposición al género masculino, ligado al pensamiento racional y lógico. A través de

la voz de la protagonista se observará un cambio de escenario en los roles que la sociedad patriarcal atribuye como propios del sujeto femenino.

En *Veó Veó* se dibuja la imagen de una Madrid electrizante y súper agitada que todo el mundo disfruta. De un bar a otro, buscando ser visto desde diferentes miradas, se toma, baila, sobre todo se hace uso de varias drogas y, con suerte, se practica el sexo cada noche. No obstante, bajo la superficie del éxtasis hedonista y el goce libertario del poder del consumo, la narradora-protagonista de la novela inicia un proceso de reconocimiento de sí misma mientras participa, con otra mirada, del juego de la liberación sexual, las relaciones de amistad, una manera particular de vínculo entre las mujeres, droga, alcohol y música.

Por intermedio del discurso narrativo, en *Veó Veó* se exploran varias perspectivas implícitas en torno a la mujer. Braidotti sostiene que la construcción de la identidad de la mujer no se puede pensar como una meta cerrada a la cual se aspira llegar y “ser”, sino que la identidad de la mujer es la de un sujeto siempre cambiante, en un proceso que ella denomina “becoming”. “The becoming-woman of women is the subversive process. Thus women would be revolutionary if, in their becoming, they contributed both socially and theoretically to constructing a non-oedipal woman, by freeing the multiple possibilities of desire meant as positivity and affirmation” (116). En la medida en que el sujeto femenino está en fase de definición y construcción, Braidotti señala que hay varios tipos de diferencias del sujeto que deben tomarse en cuenta: la diferencia entre hombre y mujer, las diferencias entre las mujeres (experiencia, conocimiento, raza, clase) y diferencias en cada una de las mujeres (159-165).

La novela objeto de estudio permanentemente pone en juego la noción que el feminismo de tercera ola o el posfeminismo ha venido reflexionando acerca de las múltiples perspectivas de construcción del sujeto femenino. La narradora-protagonista asume la liberación de su sexualidad a través de las experiencias del uso de su cuerpo y la apropiación de la mirada, mientras sus acciones aparecen como una reproducción de las convenciones sexistas-patriarcales, ella las subvierte y convierte en elementos de liberación y no de objetivación. Esta innovadora manera de construcción de la subjetividad individual del personaje ha sido ampliamente reflexionada y expuesta por las feministas contemporáneas, desde Luce Irigaray, hasta Judith Butler, Joan Wallach Scott y Rosi Braidotti. A partir de un proceso de diferenciación del pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze, Braidotti apunta:

The vision of the subject as an interface of will with desire is therefore the first step in the process of rethinking the foundations of subjectivity. It amounts to saying that what sustains the entire process of becoming-subject, is the will to know, the desire to say, the desire to speak, to think, and to represent. In the beginning there is only the *desire to*, which is also the manifestation of a latent knowledge about desire. Desire is that which, being the a priori condition for thinking, is in excess of the thinking process itself. (120)

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, cada mujer explora y aborda su propio “becoming” y la ‘palanca’ para iniciar el proceso de cambio necesita del *deseo* al menos inicial y expresamente.

La introducción de Braidotti en la tesis sobre el sujeto femenino como *nómada* y en el esclarecimiento *de la diferencia* en primera instancia con respecto al hombre, no se detiene allí. Sus postulados y los de las teóricas feministas nombradas, ayudan a pensar e identificar el porqué, cuando escribe una mujer, y cuando su discurso se ubica desde el punto de vista del sujeto femenino y desde su propio cuerpo, el texto genera en ciertos lectores y cierta crítica una dificultad para salirse del razonamiento patriarcal. Otro argumento de peso, sostenido por una gran cantidad de intelectuales y escritores -incluidas escritoras- es que la literatura no tiene sexo, que no es posible dividirla en literatura de mujeres y literatura de hombres. Sin embargo, feministas como Luce Irigaray, han argumentado suficientemente que una de las emergencias de la construcción de la diferencia sexual (*sexual difference*) es el rompimiento total con la paternidad falocéntrica, el dejar de ser “el otro” y la necesidad de re-inventar el sujeto. Ello contiene también la invención de nuevas formas de escribir literatura.

Desde la analogía, hecha por Ordóñez, entre los estudios de las feministas francesas y americanas y la configuración de un lenguaje propio en la escritura de la mujer, se nos ofrecen enriquecedores elementos para el análisis. En el escrutinio de la diferencia, encuentra que “in these texts female retelling compensates for traditional accounts in which woman is misrepresented or excluded (...) and as Irigaray has insisted, [they] insert woman's word within the gaps left by “their” written history” (52). La consideración que se extrae es que al apropiarse de su propio lenguaje, las escritoras crean un discurso con características lingüísticas específicas, tratan de recomponer los elementos distorsionados de la identidad colectiva y conscientemente van desmitificando

las concepción paternal-patriarcal de que no existe una literatura con un discurso autónomo, en este caso femenino.

El mismo discurso inscribe lo que las feministas han llamado “escribir con el cuerpo”, principalmente colocando a la mujer en el centro de la ficción para construir un cuerpo libre del control falocéntrico, para reivindicarlo contra la violencia y el autoritarismo, para romper con la dominación y articular su sexualidad, que, como afirma Braidotti, no está separada de la subjetividad (199). Discursos como estos no son fácilmente comprendidos ni aceptados, porque subvierten una concepción demasiado arraigada socialmente acerca del sujeto femenino, “And as the characters spin out stories of their lifes, ironic implications also emerge about differing power relations surrounding the telling and reception of narratives by interlocutors of different ages and genders” (50), pondera Ordóñez en el contexto de las novelas que examinó. De la dificultad para romper con la visión atávica del binomio “yo/otro” deviene uno de los principales fallos en la apreciación del “tipo de novela” a la que se ajusta *Veó Veó*, de acuerdo a la perspectiva habitual.

La obra de ficción *Veó Veó* ha sido considerada dentro del género de novela negra o policíaca. En efecto, tiene los elementos fundamentales del modelo literario policial en la medida en que la protagonista contrata los servicios de un detective que acompañará el desarrollo de la narración y el descubrimiento de un enigma y un(os) culpable(s). Sin embargo, esa es sólo una de las verdades desveladas en el relato, mientras otras adquieren mayor relevancia y de manera compleja y con superlativa hondura, se despliegan otros tipos de narrativas que hacen a la construcción de la identidad del personaje principal.

Por su relación con las ideas que van a desenvolverse a lo largo del presente estudio, es significativo señalar que lo que se reivindica especialmente en *Veó Veó* es el desarrollo posterior (históricamente hablando) del género detectivesco, cuando escritores como Dashiell Hammett, (1894-1961), Raymond Chandler (1888-1959), Patricia Highsmith (1921-1995) , entre otros, se alejaron de la tradicional novela policíaca para desarrollar lo que se llamó *novela negra*, una escuela cuyo centro fue presentar la ruina moral de la sociedad y denunciar de que manera hasta los estamentos de la policía se había colado la corrupción, dejando la justicia a la deriva y a los individuos indefensos.

La asociación o colocación de *Veó Veó* dentro del género detectivesco parece tener una connotación subjetiva por un lado, ideológica por otro. Subjetiva, por el deseo de relegar una vez más la ficción de la nueva narrativa, a la Generación X y a otros escritores que se salen del concepto admitido académicamente, a ese extremo que está al otro lado de la 'alta cultura', incorporándola a los llamados subgéneros literarios o géneros menores. Como corrobora Christine Henseler: “Moving from ‘cultured’ to ‘contamination’ ” (*Contemporary* 10) esta generación que nace en los años sesenta y setenta desarrolla una escritura ecléctica o *pastiche*, lo cual no la desmerece per se. La connotación ideológica se refiere a la perspectiva desde la cual se califica una obra literaria o un grupo de narrativas de acuerdo a lo que se desea concluir desde fuera, con un preconceito y sin una lectura profunda y desprejuiciada; como si se dejaran llevar por la contraportada interesada de una editorial, cuyo atractivo comercial es mayor si ofrecen al lector una lectura policíaca en lugar de una interpretación psicológica acerca de las múltiples posibilidades de la construcción de la subjetividad femenina en la posmodernidad.¹³

¹³ El encasillamiento en un género o subgénero determinado, sea cual sea, se corresponde, o al menos recuerda, al número significativo de críticos literarios que marcan al cuerpo de novelas de la Generación X como el esfuerzo no bien alcanzado de hacer realismo literario, incluso de reflejar al costumbrismo. Algunos de los críticos que han sostenido este juicio: José María Izquierdo, Jorge Pérez, Eva Navarro, José Colmeiro, Jessica Folkart, Inger Enkvist, Ramón Acín.

Novela negra y novela de construcción del sujeto femenino, ambas están situadas en los márgenes del canon cultural y ambas son subversivas. “Linda Hutcheon dice que hay tres formas de literatura subversiva: la novela negra, la fantasía y la literatura erótica” (citado en Cavallo, *Estudios en honor* 39). En efecto, las tres son maneras de crítica social, no con intención política, sino porque perturban y hacen tambalear la visión del mundo aprobada socialmente.

Lo que aquí se plantea como resultado de la reflexión crítica es que en la obra de ficción *Veó Veó* aparecen convenientemente los escritores señalados anteriormente, a saber, Hammett, Chandler, Highsmith (tres de los mejores exponentes de la novela negra) como significativas alusiones inter-textuales, de la misma manera que sus personajes inmortales: Philip Marlowe y Sam Spade. Hammett y Chandler son los fundadores del género negro y junto a Highsmith (igualmente Chester Himes, James M. Cain) personifican la pertenencia de la novela negra estadounidense e internacional a una literatura que fue y sigue siendo objeto de estudio académico y de reconocimiento por parte de grandes escritores. Al respecto, la crítica literaria Miranda B. Hickman subraya:

For years, writers like W. H. Auden, T. S. Eliot, Stephen Spender, and Somerset Maugham have been invoked as the celebrated admirers of Chandler whose devotion testifies to his excellence. More recently, Tom Stoppard, has come forward as an avid fan; Margaret Atwood has paid eloquent tribute to him, as has the Uruguayan writer Hiber Conteris. In the England of Chandler's youth, the U.S of his adulthood, and elsewhere,

Chandler still seems to offer what Kenneth Burke called 'equipment for living'". (286)

Para nada es un azar la línea detectivesca o policíaca creada y desplegada con maestría por Gabriela Bustelo en su primera novela y utilizarla estratégicamente como su aspecto visible. Por medio de este estilo aflora una conveniente crítica, no hacia la novela negra, sino hacia la sociedad española del período democrático desde la transición hasta los años noventa, cuyos aspectos más negativos dieron luz a nuevos valores estéticos, no sólo en la literatura sino en todos los campos de la cultura. Como dijera el novelista Manuel Vázquez Montalbán, reconocido cultivador del género: “La novela policíaca representa una toma de posición y una reflexión sobre el mal social en el mundo contemporáneo [...] pero tampoco hay que exagerar, amigo, si quiere leer documentos sobre el mal social, lea otra cosa. La novela policíaca y el cine que le ha dado carne, se limitan a ofrecer un paisaje moral sobre el que se mueven personajes a los que se les escapa la risa” (citado en Izquierdo, “Modelo” 120). El novelista hizo uso una metáfora sencilla para ilustrar que el género sigue siendo ficción literaria, no un manifiesto político, además de implicar la ironía como figura retórica.

En un ensayo titulado “El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual” (2002), el crítico José María Izquierdo declara:

La crítica literaria española ha operado durante las últimas décadas con la dicotomía cultura popular/cultura de elite... Ahora bien, dicha dicotomía mantenida por una parte de la crítica literaria se ha visto superada en la práctica por la utilización del canon literario de la novela policial en la

elaboración de algunas de las novelas de mayor importancia en el panorama novelístico español de los últimos veinti-siete años. (119)

En el mismo estudio se ejemplifica como la escritura de novela policíaca apareció primero a finales de los años sesenta, cuando la opresión de la dictadura empezaba a relajarse, pero sobre todo, como escritores de la talla de Vázquez Montalbán, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero, Eduardo Mendoza, Juan Madrid, Jorge Martínez Reverte, Vicente Aranda, Andréu Martín eligieron el género detectivesco para algunas de sus novelas. Estas ficciones surgieron como intriga y crítica social. Según expresa Izquierdo “en la fase de crisis del modelo democrático y de la función política los problemas técnicos de la narración se inscribirán en un fenómeno internacional abierto. Además, todos estos escritores han tenido y tienen vinculación con los medios informativos, lo que les ha permitido conocer el plurilingüismo de los medios” (122). Sin embargo, la conexión y la práctica de la escritura del género detectivesco durante este período y en las obras de los escritores mencionados, está aún asociada a la intransigencia de carácter moral-social y a la memorización de la historia reciente de España. Carlos Ardavín lo reafirma en su libro sobre la novela de la Transición (10). La excepción es el texto de Montero, *La hija del Caníbal*, cuando el mismo Izquierdo afirma:

Rosa Montero construye una intriga policial para elaborar un discurso de carácter identitario feminista. La autora marginará finalmente la resolución del caso del secuestro para cerrar con el reconocimiento personal de Lucía: “Me parece, en fin, que hoy empiezo a reconocirme en

el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona.

Aunque resulte increíble, creo que yo soy yo”. (128)

Esta singularidad no es casual, como se ilustrará a lo largo del análisis. Es la orientación a la que lleva la lectura concienzuda de *Veó Veó*, a través de la cual se advierte que la elección de lo detectivesco es uno de diferentes enfoques del discurso narrativo y más bien constituye el proscenio, la “parte del escenario más inmediata al público” (de acuerdo a la definición del DRAE) que encamina la intención de la *novela dura*, de lenguaje crudo e irónico, a la novela de la “resistencia textual a la cultura dominante en la producción de escritoras” (197), como avala Carmen Urioste en “Mujer y narrativa: escritoras/escrituras al final del milenio”. En *Veó Veó*, es la confrontación a la supervivencia de la mirada social sobre la protagonista y a la violación de la intimidad a través de la mirada inquisitiva del perseguidor, lo que dirimirá su subjetividad femenina.

Navajas considera que “La nueva ética de la literatura femenina consiste en la reversión de las prioridades de tematización y el posicionamiento con relación a ellas más que en el cambio radical en los temas” (*La utopía* 133). Esto es así porque la relación que la mujer ha guardado con la idea del 'sujeto femenino' no es la misma que ha detentado el sexo masculino.

Tomando en consideración lo expuesto anteriormente, en *Veó Veó* la narración trasciende los rasgos de la literatura detectivesca propiamente dicha, e inicia una serie de estrategias discursivas de exploración psicológica, del medio audiovisual, la moda, el mundo de la música punk y el rock, de acuerdo a los elementos de la cultura popular. El eje sobre el que se levanta el escenario de la novela es la ciudad de Madrid a principios

de los años noventa, cuando los efectos culturales y sociales de “la Movida” y de la incorporación de España al conjunto de las sociedades globalizadas y alteradas por la tecnología de la computación e Internet, han impregnado todos los rincones de la sociedad.

En una entrevista otorgada a Candice Bosse, Gabriela Bustelo opina sobre “la Movida” y demás cambios de la democracia haciendo la consideración siguiente:

Históricamente España ha avanzado en el último cuarto de siglo como no lo había hecho nunca. Esto ha producido enormes alteraciones en las pautas de consumo. El español medio es exageradamente consumista. La influencia de la televisión, la música y el cine estadounidense es enorme en este sentido. La mujer quizá tuviera en principio la excusa de su libertad recién estrenada. El lector puede hacerse una idea si apuntamos que hace veinticinco años una española no podía tener una cuenta bancaria sin permiso de su marido. (*El sujeto* 103)

Es este el marco en el que se desarrolla el texto *Veó Veó*. El punto de vista narrativo se centra en la perspectiva femenina, en el sentido de que el ser femenino ocupa el lugar protagónico de la historia. Es verano, época de vacaciones, turismo, vida “de terrazas” -lugares al aire libre para tomar café y charlar- y luego, surge dominante la atracción nocturna de los bares, clubes, discotecas. El tiempo narrativo se corresponde con el fenómeno social de la movida en Madrid, o más bien con su fase final, pues como dice la protagonista: “Tuve una época desmadrada hace unos cuatro años... Eso sí que era la

movida madrileña. Los últimos años divertidos que ha tenido esta ciudad. Ahora las cosas han cambiado mucho” (12).

La narradora-protagonista, una joven de veintiséis años llamada Vania, es graduada en Historia, pero se ha desarrollado como guionista y trabaja para una productora de vídeos. Se reconoce neurótica y necesita terapia, de acuerdo con los amigos. Se encuentra en el consultorio de un “reductor de cabezas”, según el concepto que de los profesionales de la psicología tiene de antemano. Desde la primera cita, sabía que no la ayudaría mucho y confirma su presunción al observar que el doctor era “sospechosamente alto y guapo para ser psiquiatra” (9). Además, vestía pantalones de marca, tenía una oficina de estilo frío y calculador y un reloj ofensivamente grande: “Nada menos que un gigantesco reloj Swatch formato pulsera colgado en la pared de suelo a techo. Debía medir medio metro de ancho por tres de largo y era color negro. Una pasada” (9). Ella esperaba una figura que le inspirara confianza, “una especie de vejete judío con barba, firme y paternal a la vez” (10) que sirviera como mediador impulsándola a entender lo que le pasaba y le había obligado a recluirse en su apartamento. Después de todo era una joven de veintiséis años que había crecido en medio de “dramatic changes of life-style and values” (Montero, “Democracy” 316) que había consumido drogas desde los dieciséis y sospechaba que alguien la perseguía desde hacía algunos meses. Convencida de abandonar el diván de moda, decidió invertir sus ahorros en otro tipo de ayuda. Al salir de la consulta se inicia la intriga detectivesca: Vania reconoce al hombre de bigote que según ella cree, lleva tiempo siguiéndola. Unas veces es la figura que se esfuma y de la que queda el leve reconocimiento del bigote, pero muchas otras es la

simple sensación de que alguien la mira desde espacios que no le permiten reconocer quién es pero ella siente que la observan y la acechan.

Del género negro a la orientación feminista

El detective resultó más apropiado que el psiquiatra. Una escogencia rápida y fácil que hace a Vania sentirse confiada en que el hombre no aparenta, es como los detectives de las novelas policíacas, ni más ni menos, un personaje que físicamente podría pasar desapercibido, que evidencia no tener dinero y trata, pero sin mucho esfuerzo, de parecer materialista y hasta sardónico. Como la protagonista, el detective es un ser humano prisionero de un mundo injusto; expresado en otras palabras, ambos forman parte del redil de las masas olvidadas, ambos funcionan en contra de cierto orden, él del orden judicial, ella del orden social. De la misma manera que Philip Marlowe, el famoso personaje de Raymond Chandler, Vania se siente vulnerable y solitaria.

En un estudio sobre la personalidad Marlowe, Megan Abbott destaca a héroes como que como él están siempre “moving through the mean streets to weed out corruption and save damsels in distress” (306). Su honorabilidad no tiene precio, incluso en relación con las mujeres “Chandler's Marlowe is a man of honor and wielder of wisecracks, he is also a man who seals himself away from perceived sexual contamination” (306). Es a través del detective, a su vez narrador en primera persona, que se plantea el ideal de honestidad y civilidad. Philip Marlowe es un héroe que no pretende recibir reconocimientos y actúa conforme a sus estrictos valores éticos, los que deberían

primar en la sociedad, de acuerdo con su juicio. Lo mismo ocurre con Sam Spade, el detective de Dashiell Hammett. En la novela de Bustelo, la referencia a ambos personajes sirve para ubicar de manera significativa la interconexión entre diferentes producciones literarias con una intención crítica.

El primer aspecto en común, relevante y poco visible de la inicial asociación con el género policíaco y empatía posterior de estos dos personajes en la novela *Veó Veó* viene a ser el cuestionamiento de valores éticos que la sociedad descrita en las novelas policíacas norteamericanas de los treinta, cuarenta y cincuenta y lo que la realidad dibujada en la narrativa española de los noventa al nuevo siglo tienen en común. En la novela se reiteran críticas directas a la corrupción del gobierno de turno y al oportunismo de otros. Durante la investigación que está llevando el detective respecto a varios amigos de Vania para dar con el perseguidor, ocurre este tipo de conversación en un café de intelectuales que la narradora refleja:

Empecé a poner verde al partido socialista a ver si lograba caldear un poco los ánimos, pero nada. Antigüamente eran los intelectuales los que se metían con el gobierno, pero ahora que había que pringarse para conseguir subvenciones, toda la basca culturalera chicoleaba sin reparos al poder establecido. Y los miembros del Café Clan, supuestamente rojeras y republicanos, eran los primeros en arrimar la sardina al ascua. (94)

Vania está hastiada de las pequeñas diferencias en torno al deporte por las que discuten acaloradamente los nuevos intelectuales del Café Clan y hace con ello una parodia de los temas que interesan a los hombres. Luego recarga con mayor ironía con lo que en otra

época resultaría obvio, las discusiones sobre política. Pero enseguida cavila que están viviendo otros tiempos en los que ya no cuentan los principios, todos buscan entrar en las trapizondas corruptas del gobierno del segundo mandato de Felipe González (PSOE) y la única nostálgica es ella, que tuvo unos padres que desaparecieron durante la guerra civil por vivir conforme a sus principios comunistas. Hay otros momentos de razonamiento pugnaz contra el gobierno que se decía socialista y contra la pérdida de los más elementales principios éticos de la sociedad española. La censura al gobierno es directa y sagaz: “Al gobierno se le estaba acabando el rollo. No podían durar mucho más. Claro que el que no se consuela es porque no quiere. Los tentáculos chanchulleros del partido socialista estaban tan extendidos que era un bicho difícil de matar” (66). Esta vez hace énfasis en que hay demasiada gente “montándose en el autobús” de la reciente democracia, participando de maneras ilícitas de conseguir dinero, prebendas, negocios o colocaciones en las instituciones. Por eso dice que al que no le duela que el gobierno caiga es porque tiene intereses en juego. Además del símbolo moral y la crítica social consistente que une a ambos -la novela negra y ésta-, en *Veó Veó* el recurso narrativo sin duda es la ironía y la parodia, lo cual se ha convertido en una modalidad estética de la narrativa posmoderna. En el caso de la novela negra el uso del lenguaje irónico es la razón de su nacimiento. Sus detectives son profundamente irónicos, en especial con sus enemigos. La narradora de *Veó Veó* en un sentido lo es porque es cónsona con el momento histórico que vive, pero también necesita serlo para defenderse, como se comprobará a posteriori.

En segundo lugar, es sabido que lo que dio nacimiento a las novelas del género negro se debe a que se caracterizan por ser opuestas al argumento lógico y perfectamente llevado de la novela detectivesca de Conan Doyle y Edgar Allan Poe. Las historias de la novela negra, cierto es que incorporan mucha más violencia, por eso se les acuñó el término “hardboiled”, sin embargo, su verdadera esencia es la búsqueda de tipo moral, con menor convicción social y más bien con énfasis en el individuo. En un estudio sobre el escritor Raymond Chandler y el significado de su obra literaria, Fredric Jameson, uno de los más relevantes pensadores respecto a la literatura de la posmodernidad, sostiene que el conjunto de la producción de Chandler “passes itself off on the murder mystery” (645) y se revela como historias de búsqueda en las que el detective se mueve de una realidad social a otra mientras indaga pistas sobre el asesino, pero el crimen no es realmente lo relevante, sino la indagación humana.

En tercer lugar, en la novela negra el detective es el héroe. No comparte su heroísmo con nadie más y desempeña el centro de la narración. Incluso narra en primera persona porque de esa manera se puede penetrar más profundamente en el personaje. En *Veo Veo* el protagonista central es Vania y el detective Peláez es una figura que va detrás. Es ella quien encuentra el primer indicio de que es vigilada y que no sufre de ninguna paranoia. “El cejas”, como ella le llama, simplemente continúa la tarea que Vania inició y comprobó. En otras oportunidades, ella demuestra ser más inteligente que él aunque él saque a relucir cierta astucia de viejo sabueso del oficio. Visto así, el texto presenta una doble metáfora: ella vendría a ser la detective y la heroína. Metáfora, porque la tarea de todo detective es observar, vigilar, mirar sin ser mirado, para poder descubrir al

malhechor... Vania desecha el papel de víctima, se da la vuelta y decide enfrentar al malhechor o lo que sea que se encuentre escondido, y en vez de quedarse en casa, asume una actitud activa y escoge un arma para detectar al felón: la vigilancia y la mirada.

El emplazamiento no es sólo físico, sino que en el contacto con “los otros” se inicia un proceso de reflexión sobre los acertijos del hostigamiento, cual investigador en busca de su presa. Fue por esta razón que Vania empezó a colocarse estratégicamente en los sitios nocturnos a los que iba, mientras se decía: “Me instalé en la esquina” (72) y desde ahí divisaba, analizaba, se sorprendía a sí misma cambiando de opinión acerca de la conducta de la gente, comenzaba a resistir ciertos aspectos del ocio común de la droga y el alcohol. Como explica Bosse: “In a world of gazing and being gazed upon, body attire systematically submits to inscription and re-inscription vis-à-vis complex operations of social interaction” (“Becoming” 203). Su mirada se hizo inquisitiva, pero también atractiva y poderosa.

Es una metáfora doble, se decía, porque en el curso Vania hace la verdadera indagación de sí misma y desarrolla una “resistencia textual a la cultura dominante” (199), como señala Carmen Urioste. De acuerdo con su reflexión : “la utilización de la primera persona supone, además de una expresión de libertad, una indagación tanto psicológica -de búsqueda de una nueva identidad- como sociológica -de búsqueda de un nuevo posicionamiento dentro de la sociedad” (205). De manera que esa resistencia narrativa, opuesta a los valores dominantes, permite a la protagonista adquirir un sentido heroico de sí misma.

La trascendencia de quien habla en el texto hace a la intransigencia a seguir aceptando la identidad derivada del hombre, según la cual la mujer es “el otro”. De tal manera que, como dice Katherine Goodman, las mujeres son conscientes de que “it makes a great deal of difference who is speaking” (Goodman, “Elizabeth” 308). Relevante las prácticas sexistas del pasado también tiene que ver con la posibilidad de contar historias de mujeres desde las mujeres mismas.

El poder de la mirada: deseo y control

Lo que ha caracterizado al feminismo *de la diferencia* es el establecimiento de las contradictorias formas en que mujeres y hombres construyen y actúan. Su reflexión ha insistido en la capacidad del sujeto para generar cambios a través de la trascendencia de los textos narrativos. En correspondencia, las propuestas ficcionales de las escritoras contemporáneas, y de manera privativa, el trabajo de las escritoras agrupadas en la Generación X, responden al mismo pensamiento. La continuidad de la existencia de la discriminación y el sexismo, que incluso les afecta profesionalmente y coloca tantos obstáculos para la promoción de sus textos les presiona a forcejear el espacio que merecen, pero sobre todo la necesidad de fundar un discurso desde la mujer y para la construcción del sujeto femenino, las lleva a cuestionar la legitimidad del discurso hegemónico patriarcal. De esta manera se abren espacios para discursos novedosos.

La simbología del título *Veó Veó* encarna una respuesta feminista a la sexista y dominante manera en que los hombres acostumbran mirar a las mujeres y cómo la

protagonista responde a la mirada social que se impone sobre ella. Vania, se siente perseguida y observada. En todo momento, se siente acusada con la mirada de un intruso vigilante que la asfixia. Al respecto, Nina Molinaro sostiene “masculinity expresses itself through excessive vigilance. We might in fact read Bustelo’s text as a feminine response to twisted ethics of masculine paranoia” (213). Al compaginar las respuestas sociales a este tipo de sensación o síntoma, no sólo su entorno no le cree sino que la hacen sentir paranoica. Se trata de la típica trivialización de la existencia real de un victimario; se concluye previamente que la mujer es “loca”. De manera que ella misma duda y lo primero que le suelta al detective es: “Sé que es absurdo, pero tengo la sensación de que me observan” (13). Al final de la primera entrevista, ha quedado claro que el detective no confía en su cordura y está casi seguro de que no hay caso a resolver.

Con la casi certeza de que hay alguien hostigándola desde hace meses, decide enfrentar la situación cara a cara en la calle, volviendo a su vida pública y nocturna. A un viejo amigo que la inquires sobre su ausencia de los bares y discotecas en los que solía vérsela, le responde sin ánimo de ser comprendida: “Pues busco y no encuentro, por decirlo de alguna manera” (19), expresando así el desconcierto inicial interno.

En su brillante libro *Meeting the Madwoman*, Linda Schierse Leonard nos ilustra con aseveraciones como éstas: “Our dominant culture prescribes how women should be seen. It praises women for living out certain roles while rebuking or punishing them for others. Who is this madwoman? [...] Perhaps she is a woman locked away in a mental institution, deemed mad because she refuses to conform to the patriarchal status quo” (2).

Vania tendrá que deshacer los discursos hegemónicos, transitar como nómada¹⁴ entre contradictorios roles, desarticular los acostumbrados territorios de su vida nocturna y construir su identidad.

Con un humor mordaz que le acompañará durante casi dos semanas de travesía, la protagonista inicia el cuestionamiento de casi todo lo que le rodea; aunque retoma el uso del alcohol y las drogas, la perspectiva desde la que lo hace no es la misma: “Este es el primer whisky que bebo en meses. Yo creo que estoy demasiado sana. Voy a empezar a maltratarme otra vez y ya verás lo normal que me pongo” (26), le espeta a su jefa directa, que le ha comentado que se ve muy mal y le aconseja que se tome unas vacaciones.

Mientras le exige al detective Peláez que requise todo el apartamento en busca de alguna pista o evidencia del asediador y éste concluye su tarea asegurándole que “sus sospechas no tienen ningún fundamento” (17), Vania ya ha puesto en duda el “coeficiente intelectual del colega Peláez” (31). Quien “No era Sam Spade precisamente” (73). Y con su humor sarcástico, va deconstruyendo rápidamente la imagen de su “colega”, como le considera y repite en varias ocasiones.

Entretanto, el personaje misterioso ha dado un nuevo paso en su plan interceptando los teléfonos de su casa y trabajo y en plan de tortura psicológica, preguntando por *Soledad*. Vania decide hacer la pesquisa por sí misma y encuentra un cilindro diminuto, un micrófono miniatura, en el tope de la cama: “acababa de comprobar que mis sospechas eran ciertas. Y eso era lo más sorprendente de todo. Un buen día me

¹⁴ De acuerdo con Braidotti: “Nomadism: sexual difference as providing shifting locations for multiple female feminist embodied voices” (174).

había dado por decir que me sentía perseguida” (21). El merodeador había ido más allá, había violado su intimidad, y sus intenciones eran evidentemente más peligrosas.

A partir de ese momento, con las naturales idas y venidas propias de su proceso personal y debido a que “Ser lait no es sólo aburrido, es una tarea ardua con la que se suele dar al traste así, de repente, en uno de esos segundos críticos que tiene la vida” (25), Vania va tomando determinaciones para poner a los otros a raya. Inicialmente a quien es la razón de su agobio, pero en el camino, a un conjunto de personajes, “egotas perdidos” (125). Con la evidencia de que no está enferma, que la sensación de persecución no es producto de la fantasía o paranoia, Vania va posesionándose de un espacio desde el cual empezará a mirar en vez de ser mirada, a agudizar su sentido crítico y a utilizar conscientemente su cuerpo como herramienta de subversión y logro de sus objetivos.

Ante la seguridad de que debe haber más “cilindros” y devolviendo con sarcasmo la duda a Peláez, telefonea y se identifica como “la de la manía persecutoria” (21). Tenían que haber más evidencias sembradas alrededor de su vida privada. La búsqueda se agudizó y encontraron que no sólo había micrófonos en todas partes, incluido el auricular del teléfono, sino que el malhechor había construido dos huecos desde el apartamento contiguo que debían corresponderse a dos cámaras de vídeo y cuyos lentes seguramente la habían estado observando a través del espejo del baño y de la habitación. El cuerpo había sido el blanco del asecho, su intimidad había sido violentada. Un desconocido estaba al tanto de cada segundo de su vida: “alguien viéndome hacer gárgaras, gorgoritos y el resto de las cosas que se hacen en el cuarto de baño. Para mí siempre había sido un reducto sagrado” (60). A medida que van sucediéndose los elementos de control sobre

Vania empieza a sufrir un desequilibrio en su estima de diva: “Yo, la Mata Hari de la noche, abrumada por un mirón” (33). Porque Vania se sabe llamativa y sensual, viste marcas finas y le gusta tomar la iniciativa a la hora de conquistar a un hombre.

“Madrid me mata”: mirada manifiesta y mirada perceptible

Patrizia Calefato precisa: “Mirar es, a la vez, modificar el mundo y a los otros que se miran, y ser modificado por la mirada de los otros” (“Becoming” 129). Mirar con consciencia del poder que se tiene, le permitió a Vania otro sentido de la mirada más allá de la pesquisa del desconocido: el de la observación de Madrid y la conducta de la gente desde otro ángulo. Desde la perspectiva de “mirona”, su punto de vista empieza a variar. Se sienta en un restaurante lujoso, en un sitio estratégico desde el cual puede ver la puerta de entrada: “En ese momento se abrieron ruidosamente las puertas de cristal y entró Maraca Pánchez, la Dolly Parton española. Se quedó mirando los segundos de rigor necesarios para ver la reacción de la peña al verla a ella” (19). Esta es una ilustración del momento inicial de la novela y a partir de ahí evoluciona toda la concepción posmoderna respecto a la sobreestimación de la imagen, la cultura visual, la consideración de la moda y la trascendencia de ser visto, como reza esta cita: “A las discotecas se supone que se va uno a alternar, pero en realidad cada uno va a su aire(...) Cada uno llama la atención como puede, y resulta que muchas veces se está más pendiente del propio chou que del ajeno” (33). A través de la observación atenta de la conducta humana en el vida nocturna madrileña, la protagonista va marcando una diferencia respecto de sí misma. Y como ella

ya no se integraba a los grupos, había adquirido una mirada cada vez más sagaz: “hablar no resultaba estrictamente necesario. Lo fundamental era el juego ver-ser visto” (19). A tal nivel ella captura el juego ególatra de los otros, que ha llegado a la conclusión de que algunos de esos personajes escogían ciertos sitios en los que “la gente es más mirable” (32). Es la vanidad y exagerada atención al físico, el individualismo abyecto de la sociedad actual, que se vivencia especialmente en las grandes ciudades. Para parodiar la frase simbólica española, *España no es diferente*, ahora forma parte de la dimensión mundial. La protagonista está consciente de los cambios y empieza a no encajar completamente con esa nueva identidad... o mascarada.

En su reencuentro con “la capital europea de la noche”, como se le ha llamado a Madrid, ésta le resultó decepcionante: “El revival de la noche madrileña no me estaba pareciendo para tirar cohetes, la verdad. Tenía la idea de que mis años desmadrados habían sido la juerga, pero ahora salir era un bodrio y no sabía exactamente qué había cambiado. Cada vez me sentía más marciana. No tenía claro en quien podía confiar y en quien no” (34). El sentido de esta última frase es ilustrado numerosas veces en torno a las relaciones con los amigos, en particular con las mujeres, cuyos vínculos son superficiales y la lealtad no es un asunto importante. La mirada que Vania va edificando a través de la pintura de la ciudad, sus locales de diversión y sus asistentes, en la que de manera ficcional pero referencial a una gama de figuras que resaltan por ser públicamente reconocidos, es invariablemente irónica, revela un gran sentido del humor negro, mas la lectura que se advierte de esas imágenes cinematográficas de la ciudad y su gente son como las sombras de las pinturas, están allí, a un lado o detrás, apreciables para un

“mirón” agudo. Como puede verse, la relación con el espacio y con los otros también proporcionan elementos para la construcción de la subjetividad de la protagonista.

Hay un rasgo no vedado mas tampoco suficientemente claro que permita concluir, pero los nexos de Vania con las mujeres. Se trata de tres amigas, Mota, Franny y Mara. En primer lugar son muy pocas, tomando en consideración la lista de amigos hombres. Estas relaciones sugieren una crítica a la ausencia de solidaridad femenina de ese entorno y momento histórico, en el que el *destape* sexual y espíritu de liberación parecían no ir acompañados del más elemental parámetro de ética y lealtad hacia las otras mujeres, en especial hacia las amigas. La frivolidad es la bandera de vida de esos personajes femeninos que se delinean en la novela y el punto de vista de la narradora es abierto contra su proceder egoísta y opuesto a que únicamente prime el deseo sexual para que sea plausible irse a la cama con el novio o enamorado de una amiga. En esas ocasiones, aflora en Vania un sentimiento transparente de aversión que disimula nada más ante ellas, ya que con los hombres es directa o irónica, acaso porque aún en ella esa perspectiva no está cimentada, pero el sentimiento es de repudio: “La hostia. Las mujeres son la hostia, pero cuando van en plan de amigas del alma, son la rehostia” (18); o cuando Mota se aparece en su apartamento para contarle como le fue sexualmente la noche anterior con Ben: “Saqué unas galletas. Una lástima no poder espolvorearlas con un poco de estrictina. Me senté yo también a desayunar cordialmente con mi gran amiga Mota” (125), y más adelante revela: “Fue en ese momento fatídico cuando me pegué el flas total. Por la puerta acolchada acababan de entrar nada menos que Ben y Franny (...) Salí cabizbaja y con un nudo en la garganta” (107). En sus relaciones con los hombres, Vania

tenía una conducta segura de sí misma y a la misma altura de ellos, y si se le antojaba competía, no temía; sin embargo no ocurría de la misma manera con las mujeres más cercanas y es que esos tres personajes femeninos son más banales y ladinos que los personajes masculinos. Lo que no debería leerse como un mensaje sexista, sino como un diagnóstico o advertencia de un aspecto de la realidad, vale decir, si las relaciones de Vania con los hombres son de competencia puede ser porque la mujer ha alcanzado un lugar en la vida pública y el mundo del trabajo que le otorga herramientas para competir en el mundo del logos como mecanismo de sobrevivencia, pero si las relaciones con las mujeres no están ausentes de la rivalidad, algo anda mal en la sociedad y en el sujeto femenino. Algunas de las ideas de la autora, podrían ayudar a interpretar en *Veó Veó* la crítica sobre lo que no ayuda a la construcción del sujeto: “El culto al cuerpo debería ser una rémora de los tiempos en que la mujer lo empleaba como reclamo para atraer a un marido. La gran paradoja es que cuando la mujer occidental logra liberarse se marca voluntariamente paradojas mucho mayores” (“Sujeto” 103). Lo que se traduce del conjunto de respuestas a la entrevista hecha por Bosse es que en *Veó Veó* se intenta mostrar las contradicciones del proceso de apropiación de identidad de la mujer y las trampas que le tiende la sociedad contemporánea.

Mirada hipnótica, forcejeo de poder

Ahora bien, por su relación con el cuerpo y el deseo se ha dejado para el final de esta sección el tema de la mirada que se asocia con la sensualidad, el erotismo y la

conquista. Un desconocido asecha a la protagonista con su mirada de conquistador irresistible y aparece en todos los sitios nocturnos a los cuales ella acude. Su insistencia le inspira inicialmente miedo y extrañeza, para luego sentirse atraída. Aquí empieza su juego. Escoge ropas atrevidas y se dispone a entablar con él un acercamiento. Le cuesta, porque le hombre es misterioso y porque rápidamente se le ve rodeado de mujeres. Luego, durante un primer intercambio de impresiones de Vania con Mota (su antigua amiga del colegio) acerca de este hombre, ella le reitera lo que se comenta en los círculos sociales a los que asisten ambas: que “es uno de los mejores amantes de la ciudad” (109), lo cual no deja de ser parodia al falocentrismo, una aseveración sin basamento serio alguno, porque no puede haber un hombre -ni mujer- que sea el mejor amante, sino en consideración a la experiencia de cada persona. La interpretación que Mota repite como un chisme es una percepción sexista y el discurso se encarga de ironizarla.

Este constituye un nuevo impulso para Vania, quien inicia conscientemente un proceso de apropiación de la mirada. A solas en su apartamento “seguía notando que alguien me miraba fijamente, y me senté en el sofá, abrumada y agotada” (109). Se detiene a hacer memoria de todos los aspectos de la vigilancia, se va alterando y concluye que aunque la supervisen no va a permitir que la juzguen (109). Este primer discernimiento tiene dos consecuencias: primero reta a quien sea que la esté grabando a través del espejo, desnudándose e improvisando una película pornográfica. Una cámara de vídeo se apropiaba de la imagen de su cuerpo y lo usaba como objeto de consumo. Vania le devuelve el acto de enajenación protagonizando ante a la cámara y mirando de frente a la misma. De esta manera, subvierte la concepción sexista según la cual

desnudarse y danzar para un hombre desconocido no es moralmente aceptado. De paso se burla del perseguidor, deja de ser víctima al menos en ese acto inmediato. Durante su actuación, ella estaba consciente de que habían estado usando su cuerpo y decidió que si se iba a vender algún producto, sería porque ella accedía a venderlo. La segunda acción la emprende al otro día: sale de tiendas con la intención de adquirir varios vestidos de reconocidas marcas. Acompaña estas actividades con una reflexión sobre el concepto de la mirada: “Estaba empezando a cogerle el rollo a lo de ser mirada. Había algún autor francés que había escrito sobre el tema. Ah, sí, Sartre, claro. La mirada, uno de sus temas favoritos. Cuando un ser ajeno a nuestro propio universo aparece y nos mira, nos descoloca totalmente. Nos invade, se apropia de nuestro mundo con todo su morro. Tú lo has dicho, Jean Paul, colega” (112). Es evidente que está siendo consciente del poder de la mirada y de cómo va a usarla. Es lo que el feminismo *de la diferencia* llama nomadismo o mudanza del sujeto en construcción.

Al respecto del proceso de transformación de la protagonista, Bosse señala: “Within this context, the protagonist critiques identity-based politics as method for achieving female emancipation. She exposes and de-rationalizes the social power systems that construct norms regarding the organic gender identities of men and women as well as the logic of heterosexuality” (225). Según esa lógica de identificación de lo que es “natural” a cada género se imponen concepciones que en realidad no obedecen a verdaderas diferencias naturales entre el hombre y la mujer, sino que corresponden a invenciones culturales.

Desde esta nueva óptica, Vania se burla de los estereotipos que la sociedad asocia con la conducta que se espera de la mujer, y sus miradas se convierten para lograr su objetivo de conquistar al hombre que le gusta: “Le vi. Nos quedamos mirándonos imantados. Intenté moverme pero no podía. No podía hacer nada más que seguir mirando. Parecía que aquel instante no se iba a acabar nunca” (62). A partir de ese momento, este otro hombre misterioso, pero que la mira de frente, modifica su mundo, así como la incita a entrar en el juego “del veo-veo con Ben” (63). Bosse explora la apropiación del personaje del rol de objeto sexual para manipular a los “otros”: “Vania is also on a mission: to question and play with convention” (205). Es así como intenta doblegar la actitud de quien “le gusta más seducir que ser seducido. Y ése era el problema, que a mí idem. Yo ligaba eligiendo mis presas. Si un tío se ponía a soltar lindezas, dejarme embaucar era una derrota. Y caer en las garras de un Donjuán profesional significaba una mancha negra en mi historial” (65). Conscientemente, la protagonista decide romper otro paradigma convencional del patriarcado con sus propias herramientas, haciendo el papel de la mujer fatal y asumiendo el rol de consumista de la moda para poner varias situaciones de su lado.

Me puse un traje negro de Hechter que consistía en una falda stretch y una chaqueta entallada con cremallera y escote en pico. Así contado no parece nada del otro mundo, pero con unos zapatos altos causaba sensación. Para probar el impacto del atuendo, salí a ver qué tal les iba a Peláez y a Samperio. Los hombres siempre cambian de comportamiento en cuanto

ven una falda, un tacón y un trozo de pierna. No pueden remediarlo.

Perfecto. Se me quedaron mirando. Justo lo que yo quería” (39).

Vania sabe como responden invariablemente los hombres ante el cuerpo y la vestimenta sensual de una mujer y opta por manipularlos y usar su machismo para contravenirlos.

Cuerpo y erotismo, herramientas poderosas y arriesgadas

La historia patriarcal ha usado el cuerpo de mujer como herramienta poderosa a favor de las apetencias del sexo masculino y de los intereses del consumo. Sostener que el mismo cuerpo puede subvertir el poder sexista con sus propios instrumentos, parece una temeridad. Sin embargo, a través de la lectura del texto, se deriva que ésta y otras contradicciones auxilian a la protagonista en la conformación de su identidad. Lo que ha revelado el feminismo *de la diferencia* es que el hecho de que históricamente se haya asociado al hombre con el concepto de *mente* y las connotaciones que se derivan de ello, como la capacidad de razonar, elaborar procesos de pensamiento abstracto y todo el ideario que se asocia con superioridad, mientras a la mujer -al definirla como opuesta al hombre- le se le haya asociado con el *cuerpo*, lo relativo a lo físico (sexo, capacidad de engendrar) y una mayor propensión a prestar atención a las emociones, lo cual obliga a que la identidad femenina se construya haciendo uso del cuerpo como mecanismo de poder y liberación desde el espacio relegado que le es conferido.

No obstante, ello no lo explica todo. Las feministas de los años sesenta hubieran estado en total desacuerdo con la idea de jugar al rol de la “mujer fatal” o hacer un

“striptease”, o conceder a los dictados de la moda y las marcas. ¿Cuál es el camino que elige Vania? ¿Por qué? ¿Qué es lo que está implícito en las relaciones de la posmodernidad y en las ideas del nuevo feminismo?

Para su regreso a la juerga, la protagonista se pone de acuerdo con un “amante intermitente” para encontrarse en un restaurante. Desde el primer momento se sintió extraña y los saludos y diálogos con los viejos conocidos le resultaron banales o cargados de sarcasmo. Su sensación fue que nada era igual y a medida que realiza el acostumbrado tour de un antro a otro, su perspectiva cambia. Al final de la noche dice para sí: “La noche madrileña es un gueto, un compartimiento estanco donde siempre estaban los mismos, sin poder entrar ni salir, como en *El ángel exterminador* de Buñuel” (20). Su visión es demoledora, aunque ella aún no saque esa conclusión. Tan pronto, y ya no es el Madrid por el que aclamara unos días antes. Ahora es un lugar aislado y marginal en el que naufragan los burgueses de la película de Luis Buñuel.

Sin embargo, apenas es el reencuentro con la farra citadina y falta mucho camino por recorrer. Expresión de su consciente y habituado uso del cuerpo para llamar la atención, actúa inicialmente con picardía y luego rebota impulsivamente: “Me dediqué a mover un poco el trasero por el local, recordando los viejos tiempos (...) En un arrebato de grosería irrefrenable cogí las de Villadiego y me largué a casa” (20). He allí, en las tres últimas líneas del capítulo, el proceso contradictorio que vive la protagonista, la expresión simple de lo que lo que las feministas *de la diferencia* definen dentro del concepto de *nomadismo*, la condición de mudanza de un sujeto en construcción. En palabras de Braidotti: “different requirements correspond to different moments, that is to

say, different locations in space, that is to say, different practices” (171). El complejo valor de su pensamiento lleva a explorar el potencial del discurso en la narración para encontrar las varias perspectivas implícitas en relación a la subjetividad del personaje.

A nivel de recursos expresivos, el conjunto del texto *Veó Veó* es una invitación reiterada a mirar desde la estructura del texto, cuyos capítulos asemejan cuadros cinematográficos, breves y con una sola imagen alrededor de la cual se desarrolla la acción; cada título de capítulo es apenas una palabra clave que identifica la escena. Es como una película en la que se suceden las descripciones de la ferviente actividad nocturna, la movilidad urbana perseguida a trancos por la narradora y el resto de los noctámbulos, hasta el inventario del quehacer de la mayoría de los personajes: fotógrafos, diseñadores gráficos, camarógrafos, guionistas, cineastas jóvenes, productores de cine y televisión, dibujantes de tiras cómicas, creativos de imagen para Internet, revistas y vídeos, asesores de imagen, agentes de modelos. Es la pintura de la manera de comunicación por excelencia de la posmodernidad: la imagen visual. Su propuesta en el texto es de una coherencia absoluta con el poder del cine, la televisión, la comunicación a través de Internet, la telefonía celular y la música en la producción de un universo simulado que más llamativo que el ambiente real. En esa circunstancia y espacio tiene que forjarse la construcción de la subjetividad del personaje.

Vania trabaja como guionista en la producción de vídeos y empieza a desarrollar una concepción acerca del poder que la imagen provoca y de la posibilidad de tocarla y percibirla más real que la realidad misma, porque “lo real es casi hiriente” (71). No es aislada esta consideración por parte de la narradora. Se repiten ideas relativas a lo largo

del texto. El ambiente de la obra es el del cerco de la imagen visual en todos los ámbitos de la vida, la transformación que produce el poder de la imagen en la visión del mundo en general y en el individuo en particular. Jean Baudrillard, creador del concepto de la “hiperrealidad”, decía que “Lo real no se borra a favor de lo imaginario, se borra a favor de lo más real que lo real: lo hiperreal. Más verdadero que lo verdadero: como la simulación” (*Las estrategias fatales* 9). El mundo ha trastocado de tal manera lo real, que ya no se sabe lo que es real ni cómo diferenciarlo de lo irreal. La humanidad está viviendo en la era de la imagen como agente fundamental de la comunicación. En el fondo se trata de una invasión al individuo a través de la inundación de la imagen, mientras la verdad es que en el mundo de hoy las relaciones entre las personas están cada vez más deterioradas y la poca comunicación se establece cada vez más de manera indirecta, dislocada y fragmentada. El individualismo, el hedonismo y la soledad son manifestaciones concretas de este fenómeno social.

En el texto *Veó Veó* la dislocación y confusión se disemina a través de todas esas maneras de representación de la imagen visual y de la presencia dominante de la mirada. Es casi imperceptible pero está en el discurso, en las imágenes que presenta, en las acciones y en la construcción del sujeto; aunque no estén como argumento evidente, se perciben en la manera como imagen, pantalla, superficie y extra-valoración de la importancia de ser mirados arrojan a los personajes. En *Ecstasy of Communication*, Baudrillard decía que en la era de la comunicación estamos viviendo “the end of interiority and intimacy” (133). Para sobrevivir al vacío se evade la realidad y la existencia se convierte en una exhibición mediática.

Este punto de vista sobre la posmodernidad está presente en la exacerbación del sentido del presente cuando la protagonista asume: “Poco a poco había ido descubriendo una forma completamente distinta de relacionarse con lo real. La imagen. Otro mundo en el que la rapidez y el instante concreto era lo que contaba (...) No había más que alargar la mano y palparla” (64). Es el momento en que mirada y cuerpo se unen. Vania ya no está deprimida y despierta completamente al erotismo. Le gustaba Ben, pero sabía que estaba participando en un juego peligroso y se decía a sí misma: “Este rollo iba a ser muy distinto. Un combate entre dos inteligencias de sexo opuesto” (69). Sus herramientas de combate serán los atuendos de cuero, los tacones altos para “causar sensación” (39) y “El vestido (...) rojo, con un escote que dejaba toda la espalda al aire” (112). Vania ha estado desafiando de distintas maneras la concepción de la mujer como objeto sexual pasivo, a quien otros miran (no es ella la que dirige la mirada), a quien otros seducen. Por esta vía, Vania escoge su propia versión de mujer.

La noche madrileña le ha disminuido el temor de ser perseguida, las drogas y el alcohol le han llevado a no identificar lo real, y la atracción hacia Ben termina concentrando su pensamiento. Como Bernard Ganza, que así se llama, es un Adonis posmoderno, ella hace uso de la seducción para doblegar su aire superior. Lo logra y no lo logra, he ahí la contradicción. Además de la ropa, la música es un generador de un extraordinario movimiento interior en Vania, quien experimenta un despertar erótico y un nuevo paso en el reconocimiento de sí misma. Y de acuerdo con el énfasis que ella le da a la música en el presente, pero también a través de sus vivencias de infancia, es ajustado decir que cuando ella mueve el cuerpo en las discotecas, aparte de la seducción, la

sincronía es entre el cuerpo y música. Los párrafos son realmente numerosos, por lo que se adelantarán sólo algunos a continuación: “Nos desmadramos bastante. Cuando yo cogía el ritmo de la música, me daba la sensación de ir al compás de la mismísima Tierra Madre. Me dejaba llevar de tal manera que perdía la noción de todo” (63). La imagen de la Tierra como manifestación de contacto con la naturaleza, es sugestiva.

Acorde con el estilo la nueva narrativa de los noventa en España, el discurso de *Veó Veó* incorpora el lenguaje de la música rock y sus variantes y derivaciones, como el punk, grunge, rock alternativo. Aparecen alusiones intertextuales de bandas y cantantes como Prince, Mick Jagger, The Door, Lou Reed, Mink Deville, Ernie Isley, The Rolling Stone, Teddy Pendergrass, Van Morrison, Robbie Robertson, The Pretenders y muchos otros. Todos se van relacionando con los estados de ánimo de Vania o van despertando otros estados emocionales y recuerdos de mejores momentos de su vida, como la infancia. Henseler y Pope analizan el por qué aparece la música rock en estas narrativas: “we are no seeing a simple ornament or marginal addition, but instead the manifestation of radical choice to be different, joining the international music that Americans and British bands had brought to most of the globe, aided by the electronic revolution, which had liberated music from geography” (xiv). Nuevamente, este es el resultado de la confluencia de dos grandes cambios, uno local y otro mundial: la transformación social de España y el proceso mundial de la globalización y la caída de los viejos regímenes totalitarios.

La música como diálogo del cuerpo con una forma no verbal, conduce a una alteración de la perspectiva de vida “hacia afuera” (cuando lo exterior es la imagen de sí

y el punto de referencia), a un curso hacia lo interior en la medida en que el cuerpo inicia una comunicación consigo mismo y la pérdida de la interioridad e intimidad, de la que habla Baudrillard, puede recuperarse a nivel individual, al menos. Vania tiene una particular inclinación por el canto y el baile. En el discurso, y gracias a la apropiación de un lenguaje propio, la protagonista expresa con real pasión el despertar que provoca el lenguaje de la música. En cada oportunidad, durante o después del baile que efectuaba sin compañía, sin detenerse a precisar a la gente que la rodea o en la soledad de su apartamento, Vania va procesando lo que quiere de sí misma. La comunicación con la música es lo que más le ayuda en el proceso de construcción más profundo de su subjetividad.

Desde el punto de vista del análisis sociológico y de los estudios culturales, la música rock y sus variaciones tuvieron una influencia particular en la juventud española en los años ochenta y noventa. En ese sentido, hay una reflexión de Henseler y Pope sobre España a fin del siglo XX: “There is no doubt that sexual mores changed during this period, that women asserted their rights and gay issues emerged defiantly, and that it all came with the impulse of international and local bands that played a music which flowed the double young tradition of American musicians such Nirvana and the bands of the British invasion” (xv). La cita muestra la importancia de la música rock en los cambios culturales de la sociedad española luego de la apertura democrática. Ello se refleja también en su literatura.

Un detalle significativo en la novela es que Vania llevaba tiempo relacionándose con los Dj de las discotecas y sus relaciones con ellos era a un nivel mayor de amistad. A

ella le gustaba introducirse en las casetas de los Dj y compartir el goce de escoger la música de la noche. Casi al final del texto ella recuerda que había alguien en el pasado, que le había ofrecido ser Dj y no aceptó y ahora estaba claramente arrepentida. La insistente presencia de la música en la narración se percibe como una terapia liberadora para ella durante todo su proceso de auto-reconocimiento y en uno de los lugares nocturnos y alejada de los grupos sociales, piensa para sí mientras canta: “La música era muy instrumentada, envolvente como un túnel musgoso. ‘Vamos hacia el misterio. Déjate llevar. No hay mejor lugar. Lo sé’. Hay canciones que se oyen una vez y se recuerdan siempre. A mí me ocurrió con aquella” (72). La letra de la canción sugiere el peligro en el que encuentra, y aunque no es explícito, no parece ser por culpa del perseguidor sino de alguien nuevo. En ese sentido, la música porta a su vez un sentido de alarma, pero esta vez ella no la escucha.

En los siguientes capítulos, se intercala la investigación policial casi al margen de Vania, cuya mirada siempre está en busca de Ben. Mientras tanto, el detective Peláez logra saber dónde esconde el malhechor los vídeos, las fotos y grabaciones de voz. Los recupera, pero no le ve la cara al criminal. El peligro sobre Vania continúa, pero ella está envuelta en cocaína, whisky, farra y el centro de su atención en Ben. Sus vestidos y zapatos de tacón, la ingesta de cocaína ya sin control y “el hilo invisible de la melodía, letra y voz me producía ese cosquilleo eléctrico en la nuca que me paralizaba de puro placer” (72). La música levanta sensaciones, despierta la sensualidad, enaltece los sentidos: “me pone de subidón” (32), dice ella varias veces. El sonido de la música en voz alta, el baile que suele hacer sola en medio de las pistas de las discotecas, le dan no

solamente poder de conquista sino también más valor contra el intruso de las cámaras. No pierde oportunidad de burlarse del perseguidor frente al espejo, a quien ella ya no siente como acoso pues el centro de su atención lo captura Ben.

En los siguientes páginas se corrobora la paradoja de las decisiones tomadas por la protagonista. Desde el plano del discurso narrativo, durante los últimos e intensos tres días, Vania había desafiado varias veces al espejo ultrajado de su baño; después de burlarse de quien sea que estuviera detrás, invariablemente se olvidaba de ese “otro” y se dedicaba a observarse mientras, entre morisquetas, actuaciones y monólogos, los momentos de encuentro con el espejo se hacían más íntimos, vale decir, se olvidaba de la presencia de un tercero. Esto hace inevitable hacer una asociación con el epígrafe de la novela: “I'll be your mirror./Reflect what you are in case you don't know”. Es ampliamente conocida la idea psicoanalítica de que el espejo es un vehículo que permite el reconocimiento del self, de tal manera que el epígrafe con la canción de Lou Reed se puede asociar con el discurso de la ficción y el proceso de fortalecimiento de la protagonista se hace claro. Si se suma a la importancia de la música en el reconocimiento del cuerpo con la primera estrofa de la canción:

I'll be your mirror

Reflect what you are, in case you don't know

I'll be the wind, the rain and the sunset

The light on your door to show that you're home

se puede hacer un acercamiento al análisis que se ha venido planteando. En la estrofa de la canción, el espejo es la metáfora del llamado a Vania a que reconozca su self; el espejo

vendría a ser el hogar seguro que, cuando el sujeto se siente perdido o alienado le recuerda lo que realmente es. De acuerdo con Jacques Lacan y su teoría “the mirror stage”, se trata del reconocimiento de sí mismo.¹⁵

Sin embargo, como la apropiación del sujeto femenino en el personaje está iniciando su “mudanza”, que como se ha ilustrado, de acuerdo con Braidotti se trata de “a figuration for the kind of subject who was relinquished all idea (...) for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts (...) without and against an essential unity” (22), en esa transición e inclinándose hacia la atracción amorosa, Vania dedicó un día entero a escuchar música, encerrada en su apartamento; con subido entusiasmo iba recordando sus bandas y cantantes y pasando de una pieza a otra con una entrega febril; de la nostalgia pasó a tener lucidez de que “Todos mis buenos momentos estaban asociados a alguna canción. Si me ponía a hacer zapping de mi vida, siempre había una banda sonora. Siempre estaba la Música, la más abstracta de las artes (...) Es puro éter. Por más que lo pensaba, nunca dejaba de sorprenderme” (134). Luego recordó las canciones francesas de su infancia, cuando los padres y ella huyeron de la guerra civil, encontró los discos y cantó en francés y entre la reedificación de la memoria y de sí, de pronto reconoció: “no sé bien qué me pasa, pero no estoy con todos mis átomos en Madrid, en la calle el Pez. Dejo de ser un pastiche compacto y me diluyo en no sé qué lugares remotos del espacio y el tiempo en París” (135). Al filo de la medianoche se vistió e ingirió cocaína de nuevo. Se miró al espejo y se sintió poderosa:

¹⁵ Inicialmente, la concepción de Lacan (expuesta en 1936) sobre la fase del espejo en el desarrollo infantil enfatiza que el niño espectador ante el espejo inicia una identificación con una forma coherente que antes no poseía. En 1951, Lacan amplía su concepto a la formación permanente de la subjetividad. “The mirror stage is far from a mere phenomenon which occurs in the development of the child. It illustrates the conflictual nature of the dual relationship” (17).

“Cuando yo misma me deseaba, sabía que estaba deseable” (135). Salió a la calle con la cara en alto, sabedora de su poder de conquista. Vivió dos noches de triunfo luego de seducir a Ben y percibir que para ambos la experiencia estaba resultando diferente en comparación con sus relaciones casuales. Comieron juntos al otro día y compartieron una segunda experiencia, ahora en el apartamento de ella. Él hizo muchas preguntas, vio los vídeos que ella había recuperado del acosador, pidió detalles y ella confió. La noche siguiente, Vania despertó ante la presencia de un extraño vestido con saco negro, supo que era el criminal porque ella y Peláez lo habían divisado dos veces con la misma indumentaria. Sacó la pistola que le dio su colega y le disparó. Era Ben Ganza.

Vania se arriesgó para descubrir una verdad. En el proceso de búsqueda desveló muchas otras. Las perspectivas con las que observó la vida y sus pasos son un reflejo de que el sujeto no es fijo y que el nuevo sujeto seguirá siempre en construcción, con avances y retrocesos y nuevamente con perspectivas variadas y diferentes, de los hombres, de las otras mujeres de su mundo y respecto a sus anteriores visiones. No hay un sujeto con esencia, lo seguro es el cambio permanente, al menos, en el caso del sujeto femenino, hasta que desvele todos los mecanismos de concepción y opresión de la sociedad patriarcal.

CONCLUSIÓN

España ha experimentado un proceso abrupto y complejo de cambio en los últimos treinta y cinco años, con el advenimiento de la democracia. A su especificidad nacional se le ha sumado otro proceso de alteraciones mucho más profundas a nivel mundial, las cuales han modificado la concepción del mundo y sus grandes utopías. El proceso de cambio cultural en España ha sido tan rápido que aún se dirime alrededor del tema de la memoria de la dictadura. La ficción, la historia y el factótum político difieren en el discurso. Ante la ambivalente actitud hacia la historia del pasado reciente, ha sido la ficción la que ha hecho visible lo que los discursos oficiales disfrazan. Aunado a ello y al desencanto de la Transición a la democracia, España se incorporó aceleradamente al consumismo capitalista, lo que entre otras cosas generó una profunda transformación social. La afirmación de Helen Graham y Antonio Sánchez, es de que el desarrollo inmensamente acelerado trajo como consecuencia “the ‘schizophrenic’ tendencies in contemporary Spanish culture. To describe Spanish culture as schizophrenic is not mere postmodernist affectation, but an attempt at defining the disorienting effects on Spaniards’ consciousness of the speed and the complexity of the changes that have radically altered their society over the last thirty years” (407-8). Lo que concentra esta caracterización está asociado al hecho de que, luego del aislamiento del resto de Europa durante la dictadura de Franco, España tuvo que acelerar el paso para concretar los pasos de la modernidad y la posmodernidad unidos. Una tarea como ésta, produjo una

confusión, fragmentación e hibridismo cultural no experimentadas en el resto de los países vecinos.

Este es el marco en el que irrumpen, con el auxilio de la globalización y desde los márgenes de la cultura intelectual, ficciones encontradas con las grandes narrativas del pasado, microrrelatos con un discurso heterogéneo, pero sobre todo, un discurso fragmentado como consecuencia del sujeto posmoderno mismo, e híbrido como la mezcla cultural global. En palabras de Gonzalo Navajas: “La cultura española posfranquista se ramifica en una multitud de vertientes estéticas y axiológicas caracterizadas (...) por la multiplicidad de opciones y la diversidad y movilidad de las opciones humanas” (*La utopía* 130).

Es incuestionable el hecho de que la narrativa es el género predominante en la literatura peninsular, tanto en producción como en su recepción, aún cuando sus formas estén en constante cambio, no sólo respecto a la estética literaria sino a la relación con otras representaciones de la cultura y al contacto con disciplinas filosóficas como el feminismo y los estudios culturales. Las voces que vienen desde los márgenes de la cultura y muestran integridad afirmándose en su manera de producir literatura no tienen impacto en la cultura dominante porque su discurso afecta las concepciones mantenidas por años. Sin embargo, los estamentos de la cultura oficial o incluso académica, no pueden ser impermeables a los procesos artísticos que desde los múltiples escenarios de la globalización cultural, se incorporan y mezclan transformando los viejos modelos divisorios entre la ‘alta’ y la ‘baja’ cultura. Esta es una época de profundas alteraciones paradigmáticas, consecuencia del fenómeno de la comunicación sin fronteras. Esas voces

pueden ser vistas como intimidación y pérdida de lo que se considera “válido” así como un peligro para la estabilidad de los mismos estamentos y de sus dirigentes; pero también puede ser reflexionada como una ocasión para las nuevas alternativas, no sólo en el campo de la ficción, sino en la amplia gama de propuestas interrelacionadas entre la literatura, la música, el cine, la televisión y otros medios audiovisuales.

Mientras se haga referencia a las voces marginadas, será necesario hacer un punto y aparte y dar especial énfasis en el sostenimiento de una política de marginalización de lo que sea culturalmente producido por mujeres, a quienes no se les nombra o se dice que sus obras carecen de valor o son pasajeras, o cuando logran tener cierta recepción, se les ataca por hacer un producto comercial. De manera que la ocasión es también para la escritura de las mujeres y el liderazgo que su visión ofrece a otras mujeres y al conjunto de la sociedad. En la novela *Veo Veo*, la historia que se cuenta no es extraña a las conciencias individuales de otras jóvenes mujeres. Lo mismo se puede decir, con la propiedad de la atención que se le brindó a otras narrativas y aproximaciones críticas, de los trabajos de otras escritoras de los años noventa y los años transcurridos en el presente siglo: que “están elaborando modelos femeninos -mujeres con autonomía propia, con comportamientos independientes, con una sexualidad y un deseo hasta hace poco no reconocidos- divergentes de los patrones hegemónicos” (207), como concluye Carmen Urioste.

Las grandes narrativas ofrecieron a sus lectores colosales utopías que estos no temieron perseguir. La narrativa de hoy, breve, fragmentada e híbrida, puede crear, gracias a la presencia de un texto en otro (léase cine, música, imagen, texto) y a la

imprecisión de las fronteras de la comunicación, nuevas y no cerradas maneras de ver el mundo, formas diversas de ver la historia sin mayúscula, otros modos de hacer memoria del pasado o de intentar un futuro. En un horizonte sin ideologías ni religiones que sistematicen la existencia cotidiana, sin utopías por las cuales soñar, los seres humanos necesitan de una brújula que les guíe en medio de tantos agujeros negros, que pareciera se han extralimitado de la superficie del espacio y merodean en la Tierra. El vacío puede ser llenado por los nuevos discursos narrativos. Si así ocurriera, sería más viable entonces observar al sujeto femenino en constante desplazamiento.

La posmodernidad se avizora como una ventana abierta a ideas a las cuales acercarse sin marcos cerrados y terminantes, receptiva a constantes transformaciones. La nueva perspectiva ficcional de las escritoras españolas contemporáneas y de la Generación X en particular, pone sobre el tapete de la crítica varios aspectos: la evidencia de la eclosión de la participación de escritoras en número y calidad ya multiplicadas; la crítica histórica y social latente en su narrativa; la voluntad de presentar personajes femeninos como narradoras en primera persona o en una narración coral, en cuyo desenvolvimiento se perfilan múltiples perspectivas del sujeto, las cuales van implícitas a la construcción de su identidad. La obra de las escritoras incorporadas en el presente estudio, y seguramente otras que se han escapado fuera de deliberada intención, representan un valor literario tan relevante como el de los escritores del mismo grupo, bien sean llamados Generación X, “narradores jóvenes”, o bien sean convocados bajo “nuevas narrativas”. Los estilos de las narrativas escogidos por ellas y ellos, señalados por buena parte de los críticos literarios españoles como pertenecientes a subgéneros

literarios o géneros menores, no son más que observaciones prejuiciadas o una descalificación a priori. En el caso de la novela *Veó Veó*, como se ha demostrado a lo largo de todo el análisis, el texto no sólo reivindica lo mejor del género negro e irónicamente sirve como reto a la crítica conservadora, sino que va más allá y se convierte en una novela en la que su personaje central acomete la tarea de construir su propio sujeto con las mismas herramientas propias del modelo falocéntrico y de acuerdo a sus aspiraciones particulares, en el marco de una definición no restringida de la apropiación del yo. Su autora, Gabriela Bustelo, ha profundizado aún más en esta propuesta feminista, a través de sus novelas *Planeta Hembra* y *La historia de siempre jamás*, como afirma: “Vania es un germen de lo que son las protagonistas de *Planeta Hembra*” (Bosse, “Entrevista” 106). Y de su última novela ha dicho que “es un retrato satírico de la sociedad occidental”.

Propuestas de reconocimiento de la identidad del sujeto femenino, como la estudiada en este trabajo, están presentes en otras muchas novelas de escritoras españolas y ello permite hacer la reflexión acerca de su capacidad de reformular el concepto hegemónico de la mujer al incorporar la visión desde ellas mismas. A su vez, y como demuestran otras estudiosas a las que se hizo referencia en la investigación, sus trabajos ficcionales están ligados a las ideas del posfeminismo.

La novela seguirá siendo, en primera instancia, el lugar de las mentiras, como decía Vargas Llosa, las que se imaginan libremente desde la individualidad. “Por sí sola, ella es una acusación terrible contra la existencia bajo un régimen o ideología; un testimonio llameante de sus insuficiencias y de su ineptitud para colmarnos. Y por lo

tanto, un corrosivo permanente de todos los poderes que quisieran tener a los hombres satisfechos y conformes” (33). El cierre del siglo XX y los pocos y tumultuosos años de este nuevo siglo, con la continuidad de las guerras, el terrorismo y el acrecentamiento de odios entre uno y otro fundamentalismo, desde oriente y occidente, están demostrando en voz alta la vitalidad del respeto a la diferencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbott, Megan E. "Nothing You Can't Fix: Screening Marlowe's Masculinity". *Studies in the Novel* 35. 3 (2003): 305-324. Impreso.
- Altet, Alicia. "Educational Policy in Democratic Spain". *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 320/325. Impreso.
- Ardavín, Carlos X. *La transición a la democracia en la novela española: Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2006. Impreso.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- . *Ecstasy of Communication*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1988. Impreso.
- Begin, Paul. "The Pistols Strike Again! On the Function of Punk in the Peninsular 'Generation X' Fiction of Ray Loriga and Benjamin Prado". Ed. e Introd. Christine Henseler y Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. 15-32. Impreso.
- Bosse, Candice. "Becoming: Female Subjectivity, Cultures of Consumption, and Embodiment in the Contemporary Spanish Novel". Tesis de doctorado. Michigan State University, 2005.

---. "El sujeto femenino y las culturas de consumo: Una entrevista con Gabriela Bustelo".

Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura 2. 2 (2005): 102-108. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London:

Routledge, 1984. Impreso.

Brabazon, Tara. *From Revolution to Revelation: Generation X, Popular Memory, and*

Cultural Studies. Burlington, VT: Ashgate, 2005. Impreso.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary*

Feminist Theory. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.

Bundgaard, Ana. "Cartografía de un amor imposible: La escala de los mapas". *El amor,*

esa palabra... El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio.

Ed. Ann Sofía Buck e Irene Gastón Piedra. Madrid: Iberoamericana, 2005.

Impreso.

Bustelo, Gabriela. *Veó Veó*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.

---. *Planeta Hembra*. Barcelona: RBA, 2001. Impreso.

Cavero, Eva. "¿Por qué se queja la generación perdida?". *Reportaje: #SpanishRevolution*.

El País. 22 may. 2011. Web. 08 jun. 2011.

Coupland, Douglas. *Generation X. Tales for an Accelerated Culture*. New York: St.

Martin's Press, 1991. Impreso.

Cruz, Jaqueline and Bárbara Zecchi. *La mujer en la España actual: ¿Evolución o*

involución? Barcelona: Icaria, 2004. Impreso.

- Davis, Stuart. "Spain is Different?: The 'Generation X' in Spanish Literature". Ed. e Introd. Ana Guttman, Michael Hockx y George Paizis. *The Global Literary Field*. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholar, 2006. 41-57. Impreso.
- Doman Myers, Eunice. "El cuento erótico de Marina Mayoral: transgrediendo la Ley del Padre". Ed. Susana Cavallo, Luis Jiménez y Oralia Preble-Niemi. *Estudios en honor a Janet Pérez: El sujeto femenino en las escritoras hispánicas*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1998. 39-48. Impreso.
- Dorca, Toni. *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre críticos y creadores*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Impreso.
- "El Plan Social". *El País*, 22 nov. 1991. Web. 08 jun. 2011.
- Etxebarría, Lucía. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997. Impreso.
- . *La Eva futura. La letra futura*. Barcelona: Destino, 2007. Impreso.
- Fouce, Héctor. "De la agitación a la Movida: Políticas culturales y música popular en la Transición española". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13 (2009): 143-153. Impreso.
- Gallero, José Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*. Madrid: Ardora, 1991. Impreso.
- González Lucini, Fernando. *20 años de canción en España*. 4 Vols. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989. Impreso.

- Goodman, Katherine. "Elizabeth to Meta: Epistolary Autobiography and the Postulation of the Self". Ed. Bella Brodski y Celeste Schenck. *Life/Line: Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1988. 306-319. Impreso.
- Gopegui, Belén. *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- Graham, Helen y Antonio Sánchez. "The Politics of 1992". *Spanish Social Studies*. Oxford: Oxford UP, 1995. 406-418. Impreso.
- Graham, Helen y Jo Labanyi. "Culture and Modernity: The Case of Spain". *Spanish Cultural Studies*. Oxford: Oxford UP, 1995. 1-19. Impreso.
- Gullón, Germán. "Residencia en la tierra o espejo mágico: El lugar de la literatura en el mundo de los libros". *Cincinnati Romance Review* 27 (2008): 17-28. Impreso.
- Henseler, Christine. *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Chicago: U of Illinois P, 2003. Impreso.
- Henseler, Christine and Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. Introduction, xi-xxiii. Impreso.
- Hickman, Miranda B. "Introduction: The Complex History of a 'Simple Art' ". *The Legacy of Raymond Chandler: Neither Tarnished nor Afraid. Studies in the novel* 35.3 (2003): 285-426. Impreso.
- Humanes Bespín, Iván. "Entrevistas. Agustín Fernández Mallo". *Literaturas.com*, n.d. Web.
- Izquierdo, José María. "El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual". *Iberoamericana* 2.7 (2002): 119-131. Impreso.

- . "Narradores españoles novísimos de los años noventa". *Revista de Estudios Hispánicos*. 35.2 (2001): 293-308. Impreso.
- Jameson, Fredric. "On Raymond Chandler". *The Southern Review* 6 (1970): 624-650. Impreso.
- Labanyi, Jo, Helen Graham and Antonio Sánchez. "Conclusion: Modernity and Cultural Pluralism". *Spanish Social Studies*. Oxford: Oxford UP, 1995. 396-418. Impreso.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Co, 1977. Impreso.
- Mañas, José Ángel. *Historias de Kronen*. Barcelona: Destino, 1994. Impreso.
- Martín-Cabrera, Luis. "Apocalypse Now: The End of Spanish Literature? Reading Payasos en la Lavadora as Critical Parody". *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Ed. Christine Hensler and Randolph Pope. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. 78-96. Impreso.
- Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1997. Impreso.
- Mate, Reyes. "La herencia del olvido". *El País*. 18 ene. 2009. Web. 10 mar. 2011.
- Molinero, Nina. "Watching, Wanting, and the Gen X Soundtrack of Gabriela Bustelo's Veo Veo". Ed. Christine Hensler and Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. 203-215. Impreso.
- Montero, Rosa. *Historias de mujeres*. Madrid: Santillana, 1995. Impreso.

- . "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change".
Spanish Cultural Studies. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP,
 1995. 315-319. Impreso.
- Navajas, Gonzalo. *La Modernidad en crisis: Los clásicos modernos ante el siglo XXI*.
 Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. Impreso.
- . *La narrativa española en la era global: imagen, comunicación, ficción*. Barcelona:
 E.U.B., 2002. Impreso.
- . *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)*. Zaragoza:
 Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2008. Impreso.
- Navarro, Eva. "La novela de la Generación X en el marco sociocultural de finales de
 siglo XX". *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*.
 Department of Hispanic Studies, 5 (2004): 93-106. Impreso.
- Ordóñez, Elizabeth. "Inscribing Difference: 'L'écriture féminine' and New Narratives by
 Women". *Anales de la literatura española contemporánea* 12.1-2 (1987): 45-58.
 Impreso.
- Pope, Randolph. "Los críticos y la transición española". *La transición a la democracia en
 la novela española*. Carlos X. Ardavin. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2006.
 Impreso.
- "Restricción presupuestaria". *El País*, 14 dic. 1992. Web. 08 jun. 2011.
- Rivera de la Cruz, Marta. "Belén Gopegui: Cada vez hay menos gente que quiere asumir
 la responsabilidad de saber más que otro". *Espéculo. Revista de la Universidad
 Complutense de Madrid*, 7 nov. (1997): s.p.

- Rivero Rodríguez, Ángel. "Liberalismo conservador". Ed. Joan Antón Mellón.
Ideologías y movimientos políticos contemporáneos. Madrid: Tecnos, 2006.
Impreso.
- Rorty, Richard. *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- Schierse Leonard, Linda. *Meeting the Madwoman. An Inner Challenge for Feminine Spirit*. New York: Bantam Book, 1993. Impreso.
- Song, H. Rosi. "Anti-Conformist Fiction: The Spanish Generation X". Ed. e Introd. Martha Eulalia Altisent. *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 197-207. Impreso.
- Subirats, Eduardo. "Los críticos y la Transición política". Carlos X. Ardavín. *La transición a la democracia en la novela española: Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2006. 272-273. Impreso.
- Urioste, Carmen. "Cultura punk: La 'tetralogía Kronen' de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido". *Ciberletras*. Arizona State University, (2004): s.p.
- . "Mujer y narrativa: Escritoras/escrituras al final del milenio". Ed. e Introd. Jacqueline Cruz y Bárbara Zecchi. *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004. 197-217. Impreso.
- Valis, Noël. *The Culture of Cursileria*. Durham; NC: Duke UP, 2002. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. 3ra ed. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005. Impreso.