



UNIVERSIDAD DE VARSOVIA
FACULTAD DE NEOFILOLOGÍA



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

CULTURA, IDEOLOGÍA E INDUSTRIA EDITORIAL:
LA NARRATIVA DE MUJERES EN LA ESPAÑA DE LOS NOVENTA

DOCTORANDA

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA

DIRECTORES

GRAŻYNA GRUDZIŃSKA

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

VARSOVIA / GRANADA
2007

*A Profesora Doctora Pierrette Malcuzynski,
In Memoriam*

Se busca, en primer lugar, interpelar la polifonía discursiva de manera comprensiva, trabajando, por una parte, las interacciones dialógicas intersubjetivas, las que definen las relaciones entre diversos sujetos, los cuales, a través de su práctica (textual) manipulan materiales discursivos igualmente diversos y no sólo lingüísticos y, por la otra, las relaciones dialécticas entre los sujetos y sus objetos [...] el monitoring requiere de una teoría de la mediación que remita no sólo a la circulación de los discursos, sino también a su producción y a su materialización, en el seno de un estado de sociedad dado.

M.-Pierrette MALCUZYNSKI

La vida líquida es una vida devorada. Asigna al mundo y a todos sus fragmentos animados e inanimados el papel de los objetos de consumo: es decir, de objetos que pierden su utilidad (y, por consiguiente, su lustre, su atracción, su poder seductivo y su valor) en el transcurso mismo del acto de ser usados. Condiciona, además, el juicio y la evaluación de todos los fragmentos animados e inanimados del mundo ajustándolos al patrón de tales objetos de consumo.

Zygmunt BAUMAN

INTRODUCCIÓN	6
1 PARA UNA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	12
1.1 La literatura y la ideología	12
Tres usos de un término	15
En los orígenes de “ideología”	17
La ideología como falsa conciencia	22
El fetichismo de la mercancía	27
La filosofía de la praxis	30
Teoría Crítica	33
El dialogismo y la polifonía	35
Bajtín y la ruptura postestructuralista	40
La matriz ideológica y los AIE	45
Los órdenes del discurso	52
El sujeto cultural	56
Lo dicho y lo no-dicho	59
El <i>monitoring</i>	62
El habitus y el campo literario	63
Hacia un abordaje sincrónico	71
1.2 La literatura, la ideología y la mujer	82
Versiones de la diferencia	82
“Cuerpos que importan”	86
Objeto y sujeto	90
1.3 El canon literario	95
2 DE LA SOCIEDAD AL TEXTO: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL FUNCIONAMIENTO SOCIAL E IDEOLÓGICO DEL CAMPO LITERARIO Y LA NOVELA DE MUJER EN LA ESPAÑA DE LOS NOVENTA.....	109
2.1 El cambio social	109
La Transición	109
La España democrática	111
La situación social de la mujer	112
2.2 El mundo del libro.....	122

	La industria editorial	123
	“Los demasiados libros”	126
	El <i>best-seller</i>	130
	El <i>star system</i> del autor	132
	“La edición sin editores”	134
	La autonomía del campo	136
	Los premios literarios.....	143
2.3	La mujer en el mundo del libro	154
	Las escritoras y los premios	154
	Estrategias editoriales	162
	La escritora y el mercado	179
	El discurso y el contra-discurso	186
3	DEL TEXTO A LA SOCIEDAD: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO SEMIOIDEOLÓGICO DE LA NOVELA DE MUJER EN LA ESPAÑA DE LOS NOVENTA: HACIA EL IDEOLOGEMA DE LA MODERNIDAD LÍQUIDA	193
3.1	“El sueño de Venecia”	194
3.2	La “individualización” y el “amor líquido”	232
3.3	Generación X o los futuros mileuristas.....	251
3.4.	Modelos de mujer; ¿hacia “écriture féminine”?.....	261
3.5	Homo consumens	291
3.6	Lo no-dicho y lo no-decible	299
	CONCLUSIONES	309
	RESUMEN EN POLACO.....	322
	BIBLIOGRAFÍA.....	329

INTRODUCCIÓN

El presente estudio doctoral, titulado *Cultura, ideología e industria editorial: la narrativa de mujeres en la España de los noventa*, se divide en tres capítulos. A lo largo del análisis realizado en el primer capítulo –“Para una fundamentación teórica”–, queremos indagar en lo que es la cuestión central en esta investigación: las (inter)relaciones –dialógicas y dinámicas– existentes entre la teoría, la crítica y la producción literarias, el mercado (literario) y la ideología. Parece indispensable, pues, retomar las premisas fundamentales de los estudios sociológicos y sociales dedicados a la literatura, que están estrechamente vinculadas a las corroboraciones de la teoría de la ideología, es decir, su producción, mediación y recepción por un lado, y la presencia de “lo social” en el texto literario por otro, sin perder de vista el objetivo de este trabajo.

Así, a partir de los enfoques sociológicos y sociales escogidos, entraremos en el debate que nos incumbe acerca de las múltiples correlaciones entre la literatura, la ideología y la sociedad. Con tal de cumplir este objetivo, es preciso analizar con más detalle qué es y cómo se (re)crea la ideología, partiendo de diversas concepciones del campo de la teoría de la ideología. De hecho, nuestro propósito consiste en llegar a través del esbozo cronológico a un abordaje sincrónico de varias concepciones sobre las relaciones entre la literatura y la ideología, que creemos indispensable para poder relacionar fenómenos socioculturales aparentemente tan diversos como la estructura de la industria editorial española, el papel de los premios literarios y la producción literaria de las escritoras españolas actuales. Dicho de otro modo, el énfasis en la ideología como categoría central permite romper con la fragmentariedad en investigación con el objetivo de analizar y comprender el mundo social que nos rodea y del cual formamos parte.

Asimismo, cabe señalar que el énfasis en lo social, así como en la ideología, no es un mero resultado de las premisas asumidas aquí, sino que se constituye como fundamental en el debate teórico acerca de la literatura y el papel de los estudios literarios. Como veremos, las polémicas suscitadas a lo largo de las últimas décadas alrededor de la noción de la ideologización de la literatura y su estudio han provocado las polémicas principales en el campo de las humanidades. Efectivamente, el hablar sobre la crisis de los estudios literarios, provocada por la supuesta preponderancia de la(s) ideología(s) y “compromisos políticos”, fundamentados por

los estudios socioculturales y el consecuente declive de su carácter científico, se ha convertido en un cliché, una premisa *sine que non* para cualquier debate acerca del papel de los estudios dedicados a la literatura y del “futuro de las humanidades” (Culler, 1998). Así,

[...] las preguntas sobre el futuro de las humanidades son cada vez más preguntas sobre cómo las preocupaciones y actividades de los que enseñan y escriben sobre estas materias funcionarían en un contexto institucional (y en el discurso social en general) y qué efectos pueden tener (Culler, 1998: 140).

Estamos, pues, ante una necesidad cada vez más aguda de buscar respuestas a toda una serie de preguntas vinculadas a la denominada crisis del campo literario y sus conexiones sociopolíticas. En el primer capítulo, partiendo de las interrogaciones planteadas por Bourdieu (1995), Eagleton (1988), Pozuelo Yvancos (1996), Culler (1998), Butler (2002), Malcuzyński (1991), Chicharro (2005), Cros (2002), Sánchez Trigueros (1996), Vera Méndez (2005 [en línea]), Žižek (2003), entre otros, y sus aportaciones teóricas, indagamos, pues, en las siguientes cuestiones: ¿de qué hablamos cuando hablamos de la “ideología”? ¿cómo definir la relación entre ésta última y la literatura? ¿cómo plantear las conexiones entre la ideología y el sistema cultural en el análisis de las prácticas discursivas, literarias y no-literarias?, ¿es legítimo concebir literatura, el canon, o ambos, en términos de un instrumento ideológico?, ¿qué postura adoptar con relación al papel del canon y su función legitimadora?, ¿qué función desempeña el canon literario con respecto a la producción artística de mujeres?, ¿cómo plantear el análisis de textos literarios (de mujeres) desde la perspectiva de los estudios literarios y los estudios de género?, ¿cómo funciona el campo literario? ¿qué posible influencia ejercen la estructura y las demandas del mercado, por un lado, y la lógica cultural por otro, sobre la producción literaria y la autonomía de este campo?.

Con relación a las perspectivas teóricas expuestas en el primer capítulo, cabe adelantar que en esta investigación empleamos la óptica del “monitoring”, una concepción de la semiótica social comparada propuesta por M. Pierrette Malcuzyński (1991). Siguiendo a su línea investigadora, intentamos llevar a cabo “la reinscripción” del texto literario en lo social a través de la práctica de “mediación” que remite tanto a la circulación de discursos, como a su materialización en un estado de sociedad

dado (Malcuzyński, 1991: 151; 2006: 25). A su vez, el *monitoring* remite a una toma de posición concreta en relación con la circulación y la producción de discursos. En efecto, el *monitoring* de los discursos de y referentes a la producción artística de las escritoras españolas, así como de la situación social en la cual surgen estos discursos, constituye el objetivo principal de este trabajo y su teórico punto de partida.

Tras dedicar el primer capítulo a la discusión de los preliminares teóricos y críticos subyacentes en este trabajo, en el segundo: “De la sociedad al texto: aproximación al estudio del funcionamiento social e ideológico del campo literario y la novela de mujer en la España de los noventa” emprendemos una vía de estudio que va “de la sociedad al texto”, con el objetivo de abordar la cuestión de la influencia que ejerce lo social y lo ideológico que se realiza en la lengua (“lo dado”) en el proceso de la ejecución verbal (“lo creado”). Aquí, teniendo en cuenta el cambio social sucedido en España en las últimas décadas del siglo XX, nos acercaremos al campo literario de los noventa y la posición social que ocupa en él la mujer escritora, haciendo hincapié en el funcionamiento de la industria editorial y en el mundo de los premios literarios. En este sentido, a fin de valorar la función de los galardones, partiendo del análisis general del sistema literario, nos centramos en los premios otorgados a las escritoras españolas en los años 1990-2000. No obstante, las cuestiones planteadas presentan tal sólo una parte del análisis más detallado de la “presencia” femenina en el mundo del libro, así como del análisis de las prácticas culturales y discursivas adoptadas por las mujeres escritoras. Recapitulando, en este capítulo indagamos en la estructura del campo literario, en la política de los premios públicos y privados, en las estrategias que adoptan las editoriales con respecto a las mujeres escritoras así como en las estrategias que adoptan las escritoras con respecto a las editoriales, verificando las posibilidades de publicación de las que gozan las escritoras y el papel que ejercen en el mundo de libros de los años noventa.

En este punto cabe ofrecer dos aclaraciones, la primera de las cuales concierne el mundo de los premios. No cabe duda, pues, que el proceso de valorar el “prestigio” o la “importancia” mediática de un premio puede resultar subjetivo o aun controvertido. Puede, por lo tanto, tropezar con toda una serie de acusaciones de parcialidad. Cabe aclarar, pues, que la lista de certámenes y autoras que presentamos no pretende ser exhaustiva, sino que está basada en los premios concedidos por instituciones públicas o editoriales de alcance nacional. En otras palabras, se presentarán los premios seleccionados por la influyente posición de los órganos que

los celebran. Asimismo, cabe incidir que, refiriéndonos a mujeres escritoras, observamos la actitud hacia representantes de un grupo social anteriormente excluido, o casi excluido, del campo literario.

En el tercer capítulo: “Del texto a la sociedad: aproximación al estudio semioideológico de la novela de mujer en la España de los noventa: hacia el ideologema de la modernidad líquida” operamos en la dirección contraria, que va “del texto a la sociedad” a fin de realizar un análisis semioideológico de lo “creado”, es decir, las novelas: *Sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas (1992), *Azul* de Rosa Regás (1994), *Mandala* de Pepa Roma (1997), *La hija del caníbal* de Rosa Montero (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria (1998), *Gramática Griega* de Montserrat Fernández (1998), *Melocotones helados* de Espido Freire (1999), *Cielos de barro* de Dulce Chacón (2000), *Mientras vivimos* de Maruja Torres (2000) y *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez (2000) que han recibido un premio durante el periodo acotado. Las novelas se analizan a la luz de los planteamientos de Zygmunt Bauman, Anthony Giddens, Ulrich Beck, centrados en la sociedad y la lógica cultural posmodernas, así como las aportaciones teóricas de Judith Butler, Pierre Bourdieu, Iris Zavala y Edmond Cros, entre otros.

Las razones para emprender un análisis semioideológico de este corpus de textos son las siguientes: ver qué tipo de ideología se presenta, es decir, qué objeto ideológico producen, qué visión del mundo queda codificada en las novelas seleccionadas, y qué dinámicas se entrecruzan en la producción del sentido, poniendo hincapié en el tipo de la relación que guardan con la lógica cultural subyacente en la situación social de su sujeto productor, así como en la situación social misma. Asimismo, buscamos características recurrentes en las obras premiadas, para comprobar si es posible hallar rasgos comunes en ellas que estén relacionados bien con posturas ideológicas concretas, o bien con la situación social de las mujeres en los noventa. Así, el objetivo de este capítulo consiste en analizar la codificación de “lo social” (lo “dado”) en la narrativa premiada. El eje central del análisis es la concepción de la “modernidad líquida” en tanto el ideologema subyacente en los textos analizados.

No cabe la menor duda de que, como evidencia el repaso de las aportaciones de la crítica cultural feminista, realizado en el primer capítulo, que ésta ha contribuido a desmitificar los tradicionales análisis literarios, sacando a la luz toda una serie de factores fundamentales para la comprensión de la posición (“otredad”)

de las mujeres –en tanto escritoras, lectoras y protagonistas (representaciones)– en la historia y la teoría de la literatura. Además, merced la aplicación de las teorías feministas al estudio sobre la cultura, realizado desde el margen y la diferencia, se ha puesto en tela de juicio el funcionamiento del poder en los textos, una cuestión ligada a las construcciones del sujeto y a las formaciones de identidad. Así, antes de cerrar la introducción, debemos enfrentarnos con una pregunta de base acerca del objeto de estudio: ¿Es legítimo o válido distinguir la producción cultural de las escritoras actuales, asignándoles el estatus de “las otras” en literatura? Asimismo, ¿deberíamos, teniendo en cuenta las bases teóricas y el aporte realizado por la crítica feminista, insistir en investigar el famoso tema de la mujer y la literatura al estudiar la literatura contemporánea?

En el ámbito práctico, como consecuencia del análisis cultural abordado desde las posiciones feministas, se crearon colecciones y concursos literarios específicos para escritoras, institutos de la mujer y género, editoriales y librerías especializadas. Por fin, han proliferado los estudios teóricos y críticos dedicados a la escritura de mujeres. Así, volvemos a la pregunta principal: reconociendo el aporte de la crítica feminista desde la óptica del pasado, deberíamos abogar por continuar usando la condición sexual del autor(a) como factor diferenciador, en otras palabras, como herramienta de selección del corpus? ¿Existen en la actualidad las bases teóricas vigentes para defender la existencia de los estudios de género y /o la literatura femenina? ¿Hay características formales específicas para sostenerlas? En realidad todas estas interrogaciones se reducen a la pregunta sobre la posible influencia de dicha condición de un(a) escritor(a) sobre su producción cultural y posición que ocupa en el campo literario. Nuestro objetivo en este punto no es entrar en detalles de la polémica, sino concretar y fundamentar la perspectiva adoptada en este estudio.

Retomando las preguntas expuestas, proponemos distinguir entre dos postulados cruciales, es decir, entre sostener la tesis sobre la existencia de “escritura femenina” como género del texto y la apuesta por estudiar la literatura de mujeres porque surge como necesidad del contexto sociocultural actual. El asumir la existencia de *écriture féminine* que caracteriza la primera postura crítica implica la necesidad de discernir las calidades lingüísticas, tropos y las estructuras comunes única- y específicamente para la escritura de mujeres, independientemente del contexto de la producción, que, a su vez, requiere examinar, analizar e interpretar los

textos de escritoras con el propósito de hallar un conjunto estable de lugares comunes de la literatura de mujeres. Asimismo, la discusión sobre la posible existencia de rasgos diferenciales de la literatura femenina, que tiene su origen en las teorías feministas desarrolladas en los años setenta en Francia, se ha difundido también en España. El debate ha suscitado cierta resistencia por parte de las autoras, muchas controversias y muy pocos estudios realmente válidos sobre el tema. En ese contexto habría que destacar el trabajo de Biruté Ciplijauskaitė (1988): *La novela femenina contemporánea. Hacia una tipología de la narrativa en primera persona*.

Asimismo, la existencia de los rasgos diferenciadores en los textos históricos parece ser el fruto de un contexto socio-histórico que determinaba la educación, el horizonte de expectativas y todo el conjunto de experiencias propias para las mujeres en el pasado y en la sociedad contemporánea. Tal y como afirma Urszula Aszyk (1995: 8),

Sin estar de acuerdo con los que se empeñan a juzgar las obras literarias o artísticas desde la perspectiva del sexo de sus autores, creemos posible y útil, tal vez necesario, un examen de las circunstancias que han condicionado la división de la literatura *en dos*: masculina – femenina [...]. Entre otras, se ha de señalar la tradición nacional y las circunstancias histórico-políticas y socio-culturales en general

No creemos, pues, que haya “escritura femenina”; lo que sí existe son temas, posturas ideológicas, usos del lenguaje compartidos, inspirados por circunstancias culturales y prácticas discursivas e ideológicas comunes. No obstante, a través de esta investigación, abogamos por la necesidad de estudiar la literatura de escritoras actuales en vista de la “dominación masculina” (Bourdieu, 2000) subyacente en el campo literario y la producción canónica, que definen como específica la situación social de la mujer escritora, legitimando el objeto de este estudio.

1 PARA UNA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1.1 *La literatura y la ideología*

Para empezar la discusión acerca de las relaciones entre lo “social” y la teoría y práctica literarias, cabe recalcar que desde el punto de vista que asumimos aquí, el acto de analizar los fenómenos literarios se sitúa siempre en el campo “literatura y sociedad”:

El hecho de que aceptemos que la literatura es una actividad artística, inútil a simple vista, no debe hacer suponer que por ser tal esté por encima de la historia; así como tampoco debe hacer suponer que tal inutilidad y gratuidad aparentes lo sean en realidad, ya que toda obra de arte vive sobre la materialidad de una mercancía, es decir, que integra útilmente el mercado de producción, consumo y circulación, y está destinada a ser producción y reproducción ideológica, teniendo lugar sólo en aquellas sociedades que han alcanzado complejidad económica y por tanto complejidad de relaciones sociales y de representaciones de dichas relaciones (Chicharro, 2005: 129-130).

En definitiva, parece que en el campo de estudios literarios, pese a toda la variedad que allí se desprende, se ha abandonado irrevocablemente la posición muy restrictiva del formalismo ruso, que, a través de su concepción fundamental de *literaturnost* (literariedad), negó cualquier influencia de “lo social” en la literatura de modo que

[...] parecía que andábamos con pie seguro por los caminos de la especificidad literaria, de sistemas que se organizaban como permeables al mundo exterior (y a las órbitas paralelas de otros sistemas) pero siempre sobre el presupuesto de ser transfiguraciones rigurosamente estéticas (Mainer, 2000: 107).

Asimismo, para Terry Eagleton (1988: 231), “la historia de la teoría literaria moderna es parte de la historia ideológica de nuestra época”, en vista de que “ha estado indisolublemente ligada a las ideas políticas y a los valores ideológicos.” De acuerdo con las prácticas discursivas que anuncian la crisis de las humanidades en general y de los estudios literarios muy en particular, este teórico confirma: “la teoría

literaria [...] no pasa de ser una rama de las ideologías sociales, carente en absoluto de unidad o identidad que la pueden diferenciar adecuadamente de la filosofía, de la lingüística, de la psicología, del pensamiento cultural o sociológico” (Eagleton, 1988: 242).

Dicho esto, huelga señalar que los dos campos de la actividad humana se refieren al significado y constituyen realidades discursivas; tanto (el estudio de) la ideología como (la teoría de) la literatura se crean en el discurso, se basan en la interpretación de la experiencia humana individual y colectiva y necesitan de juicios de valor. No obstante, tal y como apunta Pozuelo Yvancos (2000), la premisa acerca de la “ideologización” de los estudios literarios actuales, contrastados con los supuestos estudios aideológicos, puramente científicos del pasado, y su consecuente declive no cesa de suscitar polémicas, detrás de las cuales se esconde la imagen de un pasado ideal. En efecto,

Una de las consecuencias más evidentes de los escenarios polémicos [...] ha sido la creciente bibliografía escrita y organización de ciclos de conferencias, cursos y monográficos de revistas en torno al futuro de la teoría literaria, como si la teoría se encontrase en un punto de difícil salida y tuviera que realizar una rápida opción que la sacase del marasmo en que se encuentra. Obviamente no comparto tal diagnóstico en cierta medida apocalíptico [...] tras la que late escondida unas veces, y patente y a las claras otras, una cierta nostalgia de un orden perdido, un orden antiguo al que se apela, y en el que al parecer hubo consensos básicos sobre la tradición de los clásicos, sobre las escuelas interpretativas, sobre la orientación de las Humanidades o sobre los métodos críticos (Pozuelo Yvancos, 2000: 63).

La mencionada noción de la crisis de las humanidades en general, y de la teoría de la literatura en particular, atribuidos la “ideologización” de los estudios literarios actuales, nos servirá para describir el procedimiento crítico y las consecuentes prácticas discursivas aplicadas en el discurso teórico en relación con la teoría feminista de literatura y la producción literaria de mujeres. Para empezar, estamos obligados, pues, a plantear y revisar distintas acepciones del término “ideología” así como los planteamientos fundamentales de la teoría de la ideología, que fundamentan la práctica de una crítica (ideológica) del discurso.

Los estudios literarios de corte social o sociológico se distinguen de otros al indagar en las relaciones entre literatura y sociedad desde la propia perspectiva teórica y con sus propios paradigmas (Chicharro, 1997). Asimismo, teniendo en cuenta la coexistencia de varios paradigmas asumidos actualmente en los estudios de la literatura, no se puede perder de vista la diversidad de enfoques y teorías agrupados bajo el dominador común de “sociología de la literatura”, que, pese a su falta de unidad, comparten “las nociones sociológicas fundamentales, o, dicho de otro modo, la problemática característica de esta disciplina: la discusión atañe a cuestiones como las instituciones, o la conciencia colectiva, las clases sociales, las ideologías, etc.” (Wahnón, 1991: 123).¹

Así, el paradigma sociológico caracteriza a una amplia gama de las teorías sociológicas y sociales que, con diferentes enfoques y partiendo de premisas diferentes, estudian las relaciones entre los fenómenos culturales en general y literarios en particular y la sociedad, empezando por el estudio sociológico empírico, que proporciona datos cuantitativos acerca de la producción, distribución y consumo hasta el análisis (sociocrítico) del discurso. Así,

[...] bajo la ancha y muy extendida denominación de sociología de la literatura [...] vienen a confluír antiguas teorías sociológicas positivistas con, relativamente, nuevas sociologías empíricas, que exigen una clara separación entre la filosofía especulativa y la ciencia [...]; sociologías dialécticas y críticas [...], con variadas teorías de base marxista (sociologistas, estéticas, materialistas históricas, etcétera); sin olvidar la existencia de otros desarrollos teóricos en diálogo con, por citar un caso, el paradigma semiológico de los estudios literarios ni los que se levantan sobre espacios de relación existentes entre las citadas tendencias (Chicharro, 2005: 108- 109).

¹ No se puede perder de vista que, como demuestra Chicharro (2005: 41-47, 1997: 24), en contraste muy agudo con las ciencias físicas, en el dominio de las ciencias sociales, muy específicamente, en el campo de los estudios literarios, no se disciernen paradigmas sucesivos, marcadores del progreso en la investigación y de validez de sus planteamientos teóricos. Aquí, en cambio, observamos la coexistencia de lo que llama “paradigmas paralelos”, que no se desactualizan mutuamente, en forma de un progreso científico, sino generan teorías, aportaciones igualmente válidas desde sus posiciones teóricas. Se trata, pues, de “la extrema complejidad del dominio de conocimiento que es la realidad social que llamamos literatura, lo que ha posibilitado el reconocimiento de la legítima existencia de los diversos paradigmas en que se asiente hoy el saber literario [...], así como la necesidad de poner en diálogo teórico dichos paradigmas para procurar avanzar cualitativamente en el proceso de construcción de un saber complejo de lo que es una realidad [...] sumamente compleja” (Chicharro 1997: 24). De ahí la coexistencia actual de varios paradigmas: semiótico, fenomenológico, psicoanalítico, sociológico, feminista (*vid.* Sánchez Trigueros, 1996).

Tres usos de un término

Antes de emprender el análisis del término “ideología”, que incluirá el abordaje de sus orígenes y aplicaciones, vamos a distinguir tres usos que consideramos válidos y operativos desde el punto de vista de la crítica (ideológica y literaria) actual por un lado y de los objetivos de este trabajo por otro. En su variante descriptiva (antropológica), la ideología denota, pues, un proceso de la producción de ideas, creencias y valores propios de una cultura así como sistemas de estas.

Depending on how the particular division is made, the ‘ideology’ of the group will be more or less extensive, but typically it will include such things as the beliefs the members of the group hold, the concepts they use, the attitudes and psychological dispositions they exhibit, their motives, desires, values, predilections, works of art, religious rituals, gestures (Geuss, 1981: 5).

Efectivamente, la ideología en el sentido descriptivo designa un complejo conjunto interdiscursivo –que no un sistema organizado– de ideas en tanto convicciones, valores, prácticas argumentativas surgidas alrededor de las premisas de una doctrina y compromisos políticos comunes que conforman creencias simbólicas colectivas. Se emplea el término en este sentido para hablar sobre la ideología feminista, burguesa, neo-liberal, etcétera.

Esta acepción, centrada en el proceso mismo de creación de ideas, se ve complementada por otro enfoque, no puramente antropológico, según el cual el término, antes que el proceso y antes que todas las creencias e ideas surgidas dentro de un grupo denota un conjunto de ideas y creencias, verdaderas y falsas, que son fundamentales para el funcionamiento y organización de la vida social, es decir, que crean la cosmovisión propia de un grupo en cuestión. (Geuss, 1981: 5-12). En efecto, la concepción positiva de la ideología expande la noción descriptiva de la “cosmovisión” o “la lógica cultural” al otorgarle el estatus de “lo indispensable” para un buen funcionamiento tanto de los agentes sociales como de las sociedades. Así, lejos de ser un sistema neutral de ideas, creencias, costumbres y prácticas culturales denota un indispensable mecanismo cultural que constituye el sentido de la vida y cuyo funcionamiento cubre las básicas necesidades humanas. Asimismo, la ideología, en el sentido positivo, es proscriptiva y prescriptiva a la vez, proporcionando de este modo modelos de comportamiento que concuerdan con la

visión del mundo. (Angenot, 1998; Zizek, 2003 a; Geuss, 1981, y otros). En la versión más amplia de dicha acepción la ideología denota la matriz generadora de toda significación que, como veremos, sujeta y subjetiviza a los sujetos en el proceso de “interpelación”, y se solapa con el concepto de “discurso” o “cultura”.

Por fin, hay que tomar en cuenta la concepción de la ideología que denominamos como peyorativa en tanto un instrumento usado con el objetivo de fomentar y legitimar los intereses de grupos sociales, opuestos a los de otros grupos de la sociedad. En este sentido, la ideología equivale, como veremos, en trabajos tradicionales a una “falsa conciencia” y en los actuales a “manipulación discursiva” que obstaculizan una toma de posición que corresponde a los intereses sociales de uno, o, más frecuentemente, una práctica discursiva, que sirve para legitimar y conservar el poder o sistema político.² Este uso se solapa frecuentemente con el término “hegemonía” o “doxa” o “violencia simbólica”. En su versión más radical, en la cuál se fundamenta la “mala leyenda” de la palabra, que sirve para deslegitimar un discurso tachándolo de “ideológico” y no “científico”, la ideología necesariamente denota ideas y creencias engañosas, que distorsionan la realidad, no sólo en los intereses de una clase dominante sino como fundamento de toda estructura social. (Eagleton, 1997; Bourdieu, 1997; Eagleton, 2003; Zizek, 2003 a, y otros). En resumidas cuentas, las concepciones que quedan por abordar se organizan alrededor de tres tipos de dimensiones: descriptivas, peyorativas y positivas, que, a su vez, les otorgan a la ideología una condición epistemológica, que reduce la ideología a un filtro a través del cual conocemos y experimentamos la realidad, y política, según la cual la ideología es equiparable a un instrumento del poder dominante. (Eagleton, 1997; Williams, 1985; Naess, 1956; Geuss, 1981; Zizek, 1992; Ricoeur, 1989; los ensayos publicados en: Zizek, 2003).

De ahí que a lo largo de este análisis vayamos a investigar cómo la palabra “ideología” adquiere connotaciones claramente negativas desde escuelas de pensamiento muy diferentes, inclusive totalmente opuestas, al ser codificada como subjetiva, parcial, mientras que su puesta en práctica discursiva resulta ser un acto comunicativo distorsionado, manipulador, cuyo propósito real está silenciado. En

² De ahí que con esta acepción se mencionen las llamadas “ideologías dominantes”, ya que se le atribuye la función de promover las condiciones sociales beneficiosas para los grupos en poder, convirtiendo así en “natural” o “universal” una forma de vida social concreta. En el panorama actual destacan los estudios dedicados a la manipulación discursiva, elaborados por desde el Análisis Crítico del Discurso (ACD) (Van Dijk, 2003, 1999; Fairclough, 2001; Fowler; 1991, 1983)

otras palabras, se investiga cómo el hacer de “una teoría” o “una ciencia” adquiere ya de entrada connotaciones positivas y un estatus legitimador al ser contrastado con prácticas ideológicas.

Por otra parte, queremos destacar la lectura hegeliana de tres usos del término que propone Slavoj Žižek (2003 a). En efecto, siguiendo a Hegel quien distinguía tres instancias de la religión: la doctrina, la creencia y el ritual, este teórico ordena las acepciones de la palabra “ideología” alrededor de tres ejes paralelos:

[...] la ideología como complejo de ideas (teorías, convicciones, creencias, procedimientos argumentativos); la ideología en su apariencia externa, es decir, la materialidad de la ideología, los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE); y, finalmente, el terreno más elusivo, la ideología “espontánea” que opera en el centro de la “realidad” social en sí (Žižek, 2003 a: 16)³.

En los orígenes de “ideología”

Tras esta breve introducción a la problemática que es inherente al estudio de la ideología, nos adentraremos en el tema en forma de un esbozo histórico. Ya que un abordaje descriptivo de diferentes usos del término “ideología” en forma de un esbozo histórico podría desembocar en relativismo historicista, quitándole el valor operativo a la concepción de la ideología, reduciéndola a una expresión de ambigüedad nunca resuelta (Žižek, 2003), proponemos una lectura crítica de los planteamientos sucesivos que creemos fundamentales, teniendo en cuenta el contexto de su creación en tanto lo social que ejerce su influencia sobre el texto, así como las conclusiones que se pueden extraer de las escuelas de pensamiento en cuestión con respecto al estudio de la literatura. A continuación nuestro propósito consiste en llegar a un abordaje sincrónico de la ideología, que pueda servir como herramienta en esta investigación. Debemos, pues, remontarnos a los orígenes de la concepción misma para indagar sobre las causas de la confusión terminológica en el contexto de la aparición del término.

³ A modo de ejemplo, Žižek (2003a: 17) se nutre del caso del liberalismo como “una doctrina (desarrollada desde Locke hasta Hayek) materializada en rituales y aparatos (la prensa libre, las elecciones, el mercado, etc.) y activa en la experiencia “espontánea” (de sí mismos) que los sujetos tienen como “individuos libres”. El orden de las contribuciones de esta compilación sigue esta línea que, *grosso modo*, se adecua a la tríada hegeliana *en sí-para sí-en y para sí*.”

Así, los orígenes del término “ideología” se remontan a los tiempos de la Revolución Francesa, ya que la palabra “ideologie” fue acuñada por el filósofo francés Antoine Destutt de Tracy en 1796, en unas conferencias académicas que fueron publicadas posteriormente en 1800 bajo el título: *Los elementos de la ideología*. Ya en su época, como secuela de la publicación de su libro y de su recepción crítica desarrollada en un contexto claramente político, no científico o puramente teórico, la palabra “ideología” empezó a ser usada en acepciones diferentes, con connotaciones neutrales, claramente positivas y negativas. (Williams, 1985; Naess, 1956; Freedon, 2003; Pomian, 2006). Asimismo, parece digno de señalar que las divergencias en el uso tan disímil y múltiple de la palabra empiezan con el surgimiento mismo del concepto. Para Destutt Tracy, el fundador de la ideología en tanto una ciencia o una doctrina general de las ideas, el término tuvo dimensiones filosóficas y antropológicas, ya que su objetivo debía ser la investigación de los mecanismos que generan las ideas –las ideas en general, no solamente las de Destutt Tracy– y sus interrelaciones a semejanza de las ciencias empíricas. No obstante, desde el principio, el concepto mismo adquirió connotaciones políticas al ser relacionado con las ideas particulares de su fundador. Dado que Destutt Tracy y sus seguidores, los denominados “ideólogos”, auspiciaban las ideas propias de liberalismo secularista y republicano, la ideología denotó una forma de liberalismo republicano y secular (Naess, 1956: 149-153; Pomian, 2006; Ricoeur, 1989).

Asimismo, la ciencia de las ideas, conforme con los ideales iluministas, estaba destinada a liberar las mentes de toda clase de prejuicios y asegurar el triunfo de la Razón, constituyendo así un fundamento científico de un proyecto político. De hecho, al asociar la ciencia con sus posiciones políticas, los ideólogos han forjado patrones de comportamiento y prácticas discursivas recurrentes. Su estrategia discursiva consistía en legitimar sus posiciones e intereses políticos a través de prestigio social otorgado a ciencias empíricas, así como en presentarse su propio discurso como “verdadero” gracias a la calidad de objetividad asumida por la ciencia. Analógicamente, ideología fue también concebida en términos de una doctrina política, es decir, cualquier punto de vista, cualquier posición comprometidos políticamente.

Por fin, cabe explicar el origen de “la mala leyenda” del término, que debe sus connotaciones negativas a Napoleon, quien forjó su dimensión peyorativa y

cargada emocionalmente, con el objetivo de socavar la autoridad de sus detractores políticos- “los ideólogos” a través de atribuirle la culpa por “todos los males”:

It is to the doctrine of the ideologues– to this diffuse metaphysics, which in a contrived manner seeks to find the primary causes and on this foundation would erect the legislation of peoples, instead of adapting the laws to a knowledge of the human heart and of the lessons of history– to which one must attribute all the misfortunes which have befallen our beautiful France (Bonaparte citado en Williams, 1985: 154).

Desde entonces, el concepto fue equiparable con el del radicalismo intelectualista, dogmático en su puesta en práctica. En consecuencia de estas prácticas discursivas, la ideología empezó a vincularse con actitudes políticas subversivas, radicales y fanáticas por un lado, y con la falta de capacidad práctica, pura abstracción subrayada por un supuesto rechazo de y distanciamiento con la realidad social. A partir de la aparición del libro, las cuatro acepciones se han solapado y superpuesto tanto en el discurso. Con ello, se señala que las practicas discursivas aplicadas con el fin de (des)legitimar ideología en tanto un concepto, o cualquier posición concreta han existido desde sus orígenes –desde, o inclusive en el mero proceso de su formulación en el Iluminismo– nunca independientemente de la toma de posición concreta. “Esto tal vez nos advierte que siempre hay en nosotros algún Napoleón que designa a los demás como *idéologues*. Posiblemente haya siempre alguna pretensión al poder en la acusación de ideología” (Ricoeur, 1989: 47). Asimismo, dadas las intervenciones de Bonaparte, las dimensiones peyorativas, cargadas emocionalmente, empezaron a prevalecer en lo imaginario social con respecto a las dimensiones descriptivas (cognitivas), mientras que estas últimas prevalecen en el discurso teórico (Williams, 1985: 153; Naess, 1956: 150- 154).

Asimismo, como recalca Pomian (2006: 191-200), no es un factor casual que sea en la misma época cuando aparecen por la primera vez los nombres de las doctrinas sociales que, posteriormente, van a llevar el nombre de “ideologías”, es decir, los ismos más importantes para la historia moderna: el liberalismo, el comunismo, el colectivismo, el nacionalismo. Así, tanto el término mismo de “ideología”, acuñado por Destutt de Tracy, como un amplio abanico de ideologías diversas, pueden concebirse en términos de frutos de la Ilustración. Con ello,

tocamos otra acepción del término, anunciada por el uso plural del término, según la cual “las ideologías” denotan sistema de creencias colectivas interiorizadas por sus partidarios y orientadas hacia la construcción del futuro.

El surgimiento del concepto de ideología en los albores de la modernidad está, pues, estrechamente vinculado al proyecto moderno, emprendido por la Ilustración y la Revolución Francesa, y a la consecuente creación de la sociedad capitalista. No se trata aquí, tampoco, de una mera coincidencia temporal; el concepto y las ideologías en su acepción plural surgieron en el contexto sociohistórico en el que los sistemas de creencias y de ideas, posteriormente denotadas como pre-modernas, han perdido su estatus de la verdad absoluta e incuestionable. La modernidad se fundamentó sobre una transgresión de reglas y valores premodernos, orientados, dada la influencia del orden religioso y sistema feudal, hacia el pasado en tanto un modelo preconizado de comportamiento, así como hacia la vida ideal de más allá. Al carecer del estatus de lo fundado, las ideas y las creencias se han convertido en parciales al nivel de la conciencia. Esto fue posible en un contexto de enfrentamiento plural entre formas discursivas alternativas (Bauman, 2003 a; Pomian, 2006; Zizek, 2003 a). “Fue sobre todo con el surgimiento de la sociedad burguesa que esto se hizo posible. Porque una característica de esta sociedad es, como advirtió Marx, que todo en ella, incluidas sus formas de conciencia, se encuentra en un estado de continuo fluir, a diferencia de órdenes sociales más tradicionales” (Eagleton, 2003: 214).

De ahí la necesidad, cada vez más patente en el seno de estados- naciones, de presagiar y controlar el futuro, acentuada por el anhelo de desarrollar la economía, que desembocó, a su vez, en la aparición de ideologías diversas, inclusive divergentes entre sí, en tanto doctrinas convertidas en creencias colectivas interiorizadas. Eso condujo a una polifonía de valores y pluralidad de ideologías – futurocéntricas– que competían entre sí en el discurso por el mayor número de partidarios, ofreciendo, cada una de ellas, una visión “ideal” del futuro. Inclusive las ideologías reaccionarias, con toda su admiración por el pasado perdido, realmente no se orientaban hacia éste, sino que pretendían moldear el presente y el futuro según las reglas propugnadas (Pomian, 2006).

Consecuentemente, la modernidad ha codificado una fragmentación del mundo que ya no se percibe ni proyecta en tanto una totalidad, prácticamente inalterable. Una ideología concebida en términos del pensamiento único y valores

más importantes que el mercado (como Dios, lealtad, etc.), cualquier visión del mundo está a la larga, pues, socavada por la propia dinámica del capitalismo (del libre mercado). “En este tumulto de credos en competencia [...] la escena está lista” (Eagleton, 2003: 214). Con todo, se puede ver la relación directa entre las bases sociales del proyecto moderno en tanto un proyecto científico, económico y político (Chicharro, 2005: 61) y la aparición del concepto mismo de ideología(s).

Por otra parte, no puede perderse de vista la coincidencia temporal, que no casual, entre el surgimiento del concepto “ideología” y “la literatura” y sus respectivos estudios en tanto actividades científicas y teóricas. Tal y como confirma Chicharro (2005, 1997), entre otros, si bien es verdad que la reflexión sobre los vínculos entre la actividad artística, la producción cultural y la realidad social se remonta a la Antigüedad, ya que está presente en el pensamiento occidental desde la poética de Aristóteles, los estudios sociales de literatura en su forma más sistematizada empezaron con las concepciones históricas y sociológicas del siglo XVIII. Fue, pues, también en los albores de la modernidad cuando surgió una nueva comprensión de la literatura, estrechamente vinculada al nuevo concepto de la sociedad, basada en la premisa sobre la necesaria integración de los fenómenos literarios en la historia de las sociedades.

Con todo, cabe recapitular la famosa afirmación de Juan Carlos Rodríguez (1990), continuador del pensamiento althusseriano,

[...] la literatura no ha existido siempre. Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de “literarios” constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones –asimismo históricas– muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales “modernas” o “burguesas” en sentido general (Rodríguez, 1990: 5).

En efecto, se puede plantear la cuestión de los vínculos entre la literatura y la ideología no sólo a través de indagar en su función ideológica, puesto que dicha interrelación se establece a partir de su mecanismo y su razón de ser que se ven condicionados por las circunstancias ideológicas definidas espacio-temporalmente. En este sentido, nuestra concepción de la literatura forjada a lo largo de la escolarización, sólo parece existir desde los tiempos más remotos porque

proyectamos nuestra visión de lo literario hacia todas las épocas y textos. El hablar de “la literatura medieval” es, pues, en realidad fruto de unas transformaciones conceptuales bastante recientes. No obstante, pese a este saber compartido, se pierde de vista el porqué de este cambio de estatus de la literatura, que reside justamente en el cambio de la visión del “yo”, de las maneras de ver y experimentar el mundo, surgido en las sociedades occidentales modernas con la aparición de la burguesía.

Es menester recordar, pues, que términos tan frecuentemente empleados y “naturalizados” como “literatura”, “ideología”, “sujeto”, “política”, en tanto concepciones recientes, se aplican a las épocas anteriores solo por “hipótesis retrospectiva” (Zavala, 1993: 40). Relacionando los argumentos de Eagleton (2003) y Rodríguez (1990), sostenemos que el proceso de la aparición y independización del sujeto se interrelaciona con el proceso del surgimiento y independización de la ideología y de la literatura, teniendo los tres un fuerte carácter ideológico.

La ideología como falsa conciencia

A partir de la filosofía positivista y el materialismo decimonónico, fundamentales, como se ha visto, para el desarrollo de la ideología y los estudios literarios, nace una tendencia materialista que culmina con el socialismo científico o materialismo histórico para desembocar en el pensamiento marxista clásico a mediados del siglo XIX (Chicharro, 2005). Así, cincuenta años después de Destutt Tracy, Marx y sus seguidores vuelven a ocuparse del término científicamente en relación con las nociones marxistas clave de la superestructura, infraestructura, la representación y la conciencia. Antes que nada cabe señalar que, como han demostrado muchos estudios (Ricoeur, 1989: 63- 140; Naess, 1956: 154-155, entre otros) el abordaje y la conceptualización de la ideología de *Ideología Alemana* (1970), que ha ejercido influencia enorme –hasta decisiva – en posterior desarrollo de la crítica ideológica, difiere sustancialmente con respecto a otros, científicamente más fundamentados, escritos de Marx.⁴

En líneas generales, se puede decir que los teóricos de estirpe marxista que fundamentan sus tesis en *Ideología Alemana* (*ibidem*) en tanto referencia principal,

⁴ La cuestión se complica aún mas si recordamos que en el caso mismo de *Ideología Alemana* (1970) el término “ideología” está empleado cincuenta veces, sin que haya una definición concreta de este (Naess 1956: 154-155).

proponen oponer “la ideología”, o una “falsa conciencia”, a “la realidad”, es decir lo verdadero, mientras que los que se basan en los estudios posteriores abren la “ideología” a la “ciencia”, o sea, un saber objetivo, en este caso particular constituido por su propia teoría del materialismo histórico (Ricoeur, 1989: 49). Así, estos últimos aplican en sus escritos la estrategia que posteriormente van a emplear los detractores del marxismo. Como afirma Ricoeur (1989),

[...] la alternativa conceptual de la ideología para el joven Marx es, no la ciencia, sino la realidad. La realidad como praxis. [...] Ahora la ideología obtiene su significación de su oposición a la ciencia, en tanto que la ciencia se identifica con el cuerpo de conocimientos, siendo *El capital* su paradigma. De manera que la ideología [...] incluye todo enfoque precientífico de la vida social (Ricoeur, 1989: 49).

Asimismo, el punto de partida para el joven Marx consiste en definir la ideología como un “sistema de representaciones”, “una falsa conciencia” usadas por la clase dominante para velar las condiciones reales y asentar de este modo su dominio. Citamos por extenso las partes pertinentes de *Ideología Alemana* (Marx, Engels, 1970), ya que permiten ver la posición teórica que se desprende de este texto con respecto al concepto de la ideología y las ideas y también porque ha tenido una importancia capital en los estudios de ideología:

La producción de las ideas, las representaciones y la conciencia aparece, al principio, directamente entrelazada con la actividad material y el trato material de los hombres, como el lenguaje de la vida real [...]. Y si en toda la ideología, los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura, este fenómeno proviene igualmente de su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina proviene de su proceso de vida directamente físico [...]. La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellos correspondan pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su trato material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia (Marx, Engels, 1970: 26).

Como vemos, contrariamente a lo que sostiene Williams (1980: 156-157), la concepción corroborada por Marx y Engels (*ibidem*), a pesar de su convergencia parcial, difiere de la forjada por Bonaparte y sus seguidores, con lo cual sus observaciones se vuelven más agudas y pertinentes. Es menester, pues, distinguir entre dos posturas teóricas relacionadas con las connotaciones peyorativas del término, ya que éstas pueden ser el fruto de la definición negativa, asumida de una manera similar a la de Bonaparte, o pueden resultar de unas observaciones generales sobre los sistemas de ideas, vastamente consideradas como prestigiosas, tales como la religión o la filosofía, y expresar, por lo tanto, conclusiones sacadas en el estudio de los sistemas de ideas puestas en tela de juicio. Por lo menos en un punto las concepciones de Napoleon por un lado, y de Marx y Engels por otro, son incluso opuestas; mientras que el primero parte de una definición peyorativa de “ideología” y la emplea con el objetivo doble de convertirla en un insulto e insultar a sus enemigos, Marx y Engels (*ibidem*) –al equiparar la moral, la religión, la filosofía metafísica con cualquier otra ideología– demuestran que su objetivo es sacar conclusiones acerca de los sistemas de pensamientos (no en vano su trabajo sobre la ideología es, de hecho, una polémica con la filosofía alemana, mas notablemente con el pensamiento de Fauerbach y Hegel) (*vid.* Eagleton, 1997; Hawkes, 2003; entre otros).

Por lo tanto, debe concluirse que no es la ideología en sí, considerada negativamente desde el principio, la que sirva para designar la religión (la ideología por excelencia) o la filosofía alemana, sino que ésta adquiere connotaciones negativas a lo largo del análisis crítico de las ideas. La conclusión que se ofrece, pues, es que estos sistemas de pensamientos “idealistas” operan como “la cámara oscura”, así, todos estos sistemas de pensamientos, en tanto ideologías, se oponen a la realidad (o, posteriormente, a la ciencia), relegándolos a una condición de falsa conciencia, que no les permite a los grupos dominados comprender sus verdaderas condiciones sociales y, en consecuencia, les oprime. Es la “charlatanería de tenderos filosóficos” que suscita “un saludable sentimiento nacional hasta en el pecho del honrado burgués alemán”, que está sujeta a la crítica no sólo por su “mezquindad (y) la pequeñez provinciana”, sino por “el contraste tragicómico entre las verdaderas hazañas de estos héroes y las ilusiones suscitadas en torno a ellas.” (Marx, Engels, 1970: 12). La ideología, en el sentido empleado en *Ideología Alemana*, se separa,

pues, de los problemas reales, distorsiona la realidad social y oprime a la conciencia, con lo cual la principal función de la ideología es incorporar a las clases subordinadas, es decir, actuar como cemento social de un sistema opresor, en contra de los verdaderos intereses de la mayoría de la sociedad.⁵

En el marco de lo dicho, queda claro como el análisis de la ideología en Marx y Engels (1970) pone de relieve el modo en que la palabra adquiere connotaciones claramente negativas desde las escuelas de pensamiento y posiciones muy diferentes, inclusive totalmente opuestos, al ser codificada como subjetiva, parcial, mientras que su puesta en práctica discursiva resulta ser un acto comunicativo distorsionado, manipulador, cuyo propósito real está silenciado. Asimismo, permite también hacer hincapié en una práctica discursiva (ideológica en el sentido peyorativo del término) muy extendida en los círculos académicos hasta hoy en día, que consiste en deslegitimar y desvalorar las teorías con las que uno no está conforme al atribuirle el estatus de un discurso “ideológico” (entendido en su acepción peyorativa), inferior al propio discurso “teórico”.⁶ En otras palabras, se revela cómo el hecho de hacer “una teoría” o “una ciencia” adquiere ya de entrada connotaciones positivas y un estatus legitimador al ser contrastado con las prácticas ideológicas. Una teoría o una ciencia, se presentan, pues, a sí mismas como procedimientos objetivos, neutrales, destinados a ver y describir “la verdad” o “las cosas como son”.

Desde otro ángulo, cabe destacar que, al realizar la crítica de la ideología, el pensamiento marxista emprende una tarea difícil, pero muy fructífera, que consiste en comprender las complejas relaciones entre sistemas de pensamiento y sus bases

⁵ Se trata de una puesta de escena del viejo debate entre el idealismo y el materialismo. Si la filosofía pretende suscitar y realizar una revolución reducida a la revolución del pensamiento, mientras que la transformación de las ideas sin que se lleve a cabo una transformación profunda de la realidad social – sus condiciones objetivas– no puede proporcionar ningún cambio sustancial. Lo que posteriormente se opone a la ideología es la ciencia fundada por Marx y Engels –el materialismo histórico– que es “verdadera” y no “falsa”, ya que se ocupa de la problemática “material”, las condiciones reales de la vida que pretende cambiar tras liberar, nunca mejor dicho, “iluminar” la conciencia (Ricoeur, 1989; Eagleton, 1997; Hawkes, 2003; Žižek, 2003 a, entre otros)

⁶ El uso de la dimensión peyorativa de la palabra ideología no es coherente entre los marxistas; los primeros seguidores de Marx empiezan una tendencia que culmina en los escritos de Lenin al emplearla en el sentido descriptivo, para designar un conjunto de ideas, que, a su vez, pueden ser “verdaderas” (“la ideología proletaria”) o “falsas” (“la ideología burguesa”). (Williams, 1985: 155-157; Larraín, 1979: 69-76). De ahí nace la famosa tesis de la ideología dominante, una concepción ampliamente aceptada en los círculos marxistas acerca del papel de la ideología dominante como base de la estructura de las sociedades capitalistas actuales, que se fundamenta en las siguientes premisas: la ideología dominante beneficia a los grupos dominantes y, al mismo tiempo, subordina e incapacita a los grupos dominados a través de unos mecanismos que transmiten la ideología (Abercrombie, Turner, Hill, 1987: 1-30). Como apunta Eagleton (2003: 202), la famosa antítesis está puesta en tela de juicio ya por Georg Lukács junto con el contraste entre los discursos ideológicos (parciales) puntos de vista y concepciones teóricas (“desapasionadas”) sobre la totalidad social.

sociales. Así, sostiene que las relaciones entre los individuos están establecidas en el proceso de la producción social de su existencia, y, por lo tanto, son inevitables e independientes de la voluntad de cada miembro de dicha sociedad. El conjunto de estas relaciones de producción equivale a la estructura económica de una sociedad determinada, sobre cuya base se fundamenta la superestructura legal y política con sus correspondientes formas de conciencia social. Consecuentemente, los procesos de producción de la vida material determinan los procesos de vida socio-política y artística. (Hawkes, 2003; Ricoeur, 1989; Bellón, 2003, entre otros).

De esta manera, a través de la concepción de la superestructura, el pensamiento marxista interrelaciona tres áreas de la vida humana: el trabajo, las formas de la conciencia social y las prácticas políticas y artísticas para llegar a unas conclusiones políticas: la revisión y transformación de las condiciones económicas de la sociedad –su infraestructura– está interrelacionada con la revisión y la transformación del pensamiento, de la práctica cultural y de la moral colectivas– su superestructura⁷. De ahí que confirmemos con Sánchez Vázquez (1972: 50) la principal aportación marxista –no sólo desde la perspectiva de este trabajo– que consiste en hacer hincapié en el hecho de que la superestructura, es decir, la ideología y la producción cultural en su manifestación concreta (histórica), guardan una relación con la situación social en la que se (re)producen. Sin embargo, como se ha visto, es una relación mutua, dialéctica entre ideas y las condiciones materiales.

No obstante, la interpretación posterior y la preponderancia de las tesis de *Ideología Alemana* con respecto a otros escritos han desembocado en el materialismo vulgar que reduce la ideología a una condición de reflejo directo, pero distorsionado, del desarrollo económico. En sus formas más radicales, las posiciones marxistas son, sin lugar a dudas, reductoras y deterministas, e inclusive tienen unas implicaciones políticas peligrosas, dado que cada actividad individual o cada acto social quedan reducidas a una expresión directa de un contenido económico o político, condicionado por una situación económica determinada. En este sentido, los críticos del marxismo aplican el término del determinismo económico, ya que abogan por “el reconocimiento de un mayor grado de independencia de la ideología respecto de la base económica.” (McQuail, 1987: 96). Esta interpretación que impregnó, con

⁷ Con ello, cabe destacar que el grado de dependencia de la superestructura de la infraestructura es muy variado dependientemente de la escuela. La mayoría de los teóricos marxistas parte de la premisa sobre la (relativa) autonomía de la ideología, rígida por sus propias leyes de movimiento (Sánchez Vázquez, 1972; Hawkes, 2003; Eagleton, 1997, entre otros).

consecuencia trágicas, el pensamiento institucionalizado en el bloque comunista donde se hizo un intento de reducir el arte al sorealismo en función de un instrumento del poder sin ninguna autonomía no sólo no concuerda con la posición de Marx, sino que socava sus principios⁸. En efecto,

[...] (i)t is a logical error, according to Marx, to reduce ideas to mere reflections of material conditions. By isolating one factor as primary or determining [...] (one) loses sight of the social totality. In the *Economic and Philosophical Manuscripts* (1844), Marx declares that *Thinking and being are thus certainly distinct, but at the same time they are in unity with each other* (Marx and Engels, 1975, III, 299). Clearly, we could not even form the concept of an ‘ideal’ sphere unless we also conceived of a ‘material’ realm. The poles of the opposition create and define each other, and this fact is revealed in human life, which combines thought and material activity (Hawkes, 2003: 90).

El fetichismo de la mercancía

El primer teórico que, retomando las ideas de Marx, ejerció influencia en el campo de los estudios sobre la ideología fue el teórico, crítico literario y político húngaro, Georg Lukács (Hawkes, 2003: 108). Asimismo, con su nombre cabe subrayar la importancia de la teoría del “fetichismo de la mercancía” para la teoría de la ideología y el estudio de la literatura –en la que Lukács (1971) hace hincapié en los años veinte– ya que es crucial para entender cómo opera la ideología en su sentido negativo en el seno de la sociedad actual en general y en el mundo del libro en particular. Así, este teórico se basa en las concepciones de Marx dedicadas precisamente a la mercancía, que, en líneas generales, discierne “el valor de uso” del “valor de cambio”, una premisa que le permite concebir una cosa (A) como algo que puede usarse o algo que puede cambiarse por otra cosa (B). Si las dos cosas, con

⁸ Así, no podemos perder de vista la síntesis de idealismo y materialismo propuesta por el pensamiento marxista, cuya separación artificial crea la “falsa conciencia”. La antítesis idealismo-materialismo es, pues, simplificadora, surge porque los filósofos creen (erróneamente) en su posición ahistórica, como si fuera posible concebir ideas fuera de su contexto histórico (Hawkes, 2003: 88-95, entre otros). Asimismo, para Marx el problema de “la falsa conciencia” reside en la representación. De ahí que la ideología sea equiparable a la incapacidad de reconocer la función mediadora y la consecuente creación de la autonomía de la representación, o, en términos kantianos, la confusión de la apariencia (el signo) con la cosa-en-sí (la cosa) (Bellón, 2003).

diferentes valores de uso, han de ser cambiados una por otra, el cambio necesita de sistema de equivalencia, una representación ideal impuesta sobre su materialidad en tanto su valor del cambio (B funciona como el espejo del valor de A). La cosa se convierte en mercancía a base de un acto de abstracción, pues, cuando ya somos incapaces de percibir “la cosa en sí”, en lugar de percibir la cosa, la confundimos con nuestro valor ideal. Ello ocurre a través del trabajo, ya que una relación social (laboral) concreta entre los hombres se convierte en una relación fantástica entre las cosas.

Lukács (1971: 85-197) denuncia este procedimiento invertido e inconsciente, que consiste en el falso reconocimiento fetichista, como una puesta en escena de la ideología en su sentido peyorativo, ya que A “aparenta” relacionarse con B como si B fuera ya en sí el equivalente de A, como si formara parte del orden natural de las cosas. En otras palabras, como si para B la condición de ser un equivalente de A no fuera el resultado de una *determinación reflexiva* (Zizek, 2003 b: 342). Esto conlleva la reificación de la conciencia, que, según Lukács (1971: 85-197), penetra todas las esferas de la sociedad capitalista. La noción de la ideología en tanto “falsa conciencia” se nutre en el pensamiento de Lukács (1971: 85-128) de la concepción aristotélica de “la costumbre” como segunda naturaleza, cuando sostiene que “la costumbre”, es decir, lo cultural, está codificado como natural, y consecuentemente percibido como inevitable de la misma manera que las fuerzas irracionales de la naturaleza. Con ello tocamos una tesis fundamental que vamos a adoptar en este trabajo: el mecanismo ideológico en su sentido peyorativo consiste en la reificación de “lo social”, “lo histórico” en función de “lo natural”. En otras palabras, la ideología en su sentido negativo presenta “lo social” como “natural”, necesariamente de una manera invertida, confundiendo el resultado con la causa.

Como apunta Eagleton (2003: 202), Lukács fue el primero en poner en tela de juicio la famosa antítesis de los mencionados planteamientos marxistas que oponen la ideología a la ciencia, la verdad o la teoría, relegándola a una condición de falsa conciencia. Como se ha visto, en esta antítesis la ideología en tanto un discurso falso o parcial se opone a la ciencia en tanto un modo absoluto y ahistórico de conocimiento, sin darse cuenta de manera discursiva e histórica de esta última, sin mencionar el carácter metadiscursivo de las observaciones mismas. Pese a su observación, su concepción de la ciencia como una verdadera conciencia de clase sería difícilmente sostenible hoy en día (*vid.* Lukács, 1971).

En este sentido, las conclusiones de marxistas ideadas en torno a “la mercancía” y a la producción cultural siguen siendo muy actuales. Es válido, por lo tanto, emplear el término de “ideología” en su sentido negativo, o el de “manipulación”, cuando se trata de un falso reconocimiento de los propios presupuestos así como de las propias condiciones, es decir, para designar prácticas discursivas en las que hay una distancia entre las estructuras objetivas de la llamada realidad social y la representación “distorcionada” de ella. “Ésta es la razón de que conciencia ingenua se pueda someter a un procedimiento crítico- ideológico” (Zizek, 2003b: 346). La realización máxima de este procedimiento ideológico es el uso de la mercancía última, el dinero.

Marx points out that to see something as a commodity is to view it as what it is not: to perceive the ideal representation of some other thing within the material body of the object. Money, the generalized commodity-form, spreads this illusory perception throughout society, dissolving all previous identities and distinctions, and remolding human consciousness in its own image. In the fully developed form of capital, money achieves an active, self-generating power through which it shapes the lives of concrete individuals. It is therefore, says Marx, a ‘visible god’ [...] the material medium of representation known as money at once expresses, embodies and produces an idolatrous consciousness (Hawkes, 2003: 101).

Curiosamente, desde el psicoanálisis ha salido la propuesta de trazar homología entre Marx y Freud con relación a las herramientas y los procedimientos de interpretación de la mercancía y de los sueños respectivamente, centrados en el desciframiento de la forma. Los dos pensamientos, el marxista y el psicoanalítico, se fundamentan sobre los mecanismos de la interpretación. Los psicoanalistas indagan, pues, en los mecanismos subyacentes en los sueños, para ver por qué el pensamiento ha adoptado esta forma particular. De la misma manera los marxistas intentan explicar los mecanismos subyacentes en el funcionamiento de mercancías (Zizek, 2003b: 329).

Siguiendo la misma línea investigadora, conviene no perder de vista que a lo largo de las últimas décadas las aportaciones de Lukács (1966, 1989) han sido fundamentales para el campo de la sociología de la literatura, más específicamente

para los estudios sobre los géneros literarios y el realismo artístico. De hecho, como destaca Sánchez Trigueros (1996: 54-55), el tema y la constitución de la sociología de la literatura llamaron la atención del teórico húngaro antes de que lo hicieran los estudios marxistas. Asimismo, Lukács, en la primera etapa de su trayectoria investigadora (el denominado “joven Lukács”), se opuso rotundamente a los planteamientos sociológicos de corte contundista y mecanicista al centrarse éstos últimos únicamente en el contenido, no en la forma de las obras, vistas como frutos directos de las condiciones económicas. Para este teórico, habría que, más bien, relacionar las “formas literarias” –por ejemplo, los géneros– con las “formas de vida”, es decir, concepciones de la vida propias de época determinadas. “Cada género sería una manera de dar forma al universo que tendría sus leyes particulares de estructura” (Sánchez Trigueros, 1996: 60) que corresponden a las estructuras mentales del mundo subyacentes en la época que lo genera. En la segunda etapa, en la cual el Lukács marxista pone énfasis en el compromiso político del escritor, llevado a cabo a través de obras literarias y conceptualizaciones del mundo muy concretas, “no modifica en un punto su antigua y más característica convicción: la de que las formas literarias están determinadas por los contenidos o visiones del mundo [...] sigue pensando que cualquier cuestión estilística es una cuestión sociológica” (Sánchez Trigueros, 1996: 67).

Desde la perspectiva de este trabajo resulta sumamente fructífera la concepción de Lukács (1989) acerca del papel social de los escritores (y críticos), que se fundamenta en la correlación entre la estructura social de la sociedad en fase del capitalismo tardío, la consecuente división del trabajo y la producción cultural, ya que dicha división “ha convertido tanto a los escritores como a los críticos en estrellas especialistas; les ha quitado aquella universalidad y concreción de los intereses sociales políticos y artísticos [...] sustituyéndolos por “campos” (arte, política, economía, etc.)” (Lukács, 1989: 191).

La filosofía de la praxis

Junto a Lukács, cabe mencionar otro teórico marxista de gran alcance teórico: Antonio Gramsci, dada la importancia capital que han tenido sus *Cuadernos de la prisión*. En cuanto a la situación social de la producción, ésta es muy significativa en su caso, ya que, como primero de los grandes teóricos marxistas, tuvo que hacer frente a la derrota de la revolución socialista, que –en su caso– supuso

encarcelamiento por parte del régimen fascista italiano. Sin embargo, el encarcelamiento le aseguró libertad e independencia intelectual de la que no gozaron otros teóricos marxistas vinculados políticamente al gobierno soviético (Hawkes, 2003: 113-116). Aunque no concibió ninguna ordenada y sistemática teoría de cultura –ni más específicamente de literatura–, motivado por un fuerte compromiso social proporcionó a través de sus artículos, cartas y cuadernos de notas escritas en la prisión comentarios acerca de la cultura, la ideología y su vinculación con la sociedad que tuvo gran repercusión para la teoría de la ideología y los estudios sociales de la literatura (Chicharro, 2005; Hawkes, 2003; Eagleton, 1997).

Ante todo, cabe destacar la dimensión positiva otorgada por Gramsci a la ideología, ya que “es esta atención a la *validez psicológica* la que ha hecho a Gramsci en cierto sentido único dentro de la tradición marxista” (Barret, 2003: 264). De hecho, Gramsci (1971: 376-377) distingue “las ideologías históricamente orgánicas”, es decir, las que son necesarias dada su “validez psicológica” desde el punto de vista de un buen funcionamiento de la estructura social, ya que crean el terreno sobre el que los hombres adquieren consciencia, luchan, etc. de “las ideologías arbitrarias”, que representan los intereses de un grupo social privilegiado o una clase. La concepción de la ideología se desprende, pues, de las prácticas discursivas que le acompañaron desde su formulación: lejos de sus connotaciones científicas o dogmáticas, el nivel ideológico proporciona a cada miembro de la sociedad una manera de decir, conocer el mundo, que, a su vez, condiciona, se realiza y (re)produce las prácticas culturales concretas. Asimismo, Gramsci (1971) lanza una crítica concisa de las posiciones marxistas no sólo en relación con la codificación negativa de la ideología en tanto pura apariencia o fenómeno inútil, sino que también pone en tela de juicio su inherente determinismo económico. Dado que el término “ideología” se ciñe a los procesos mentales, pierde sus dimensiones peyorativas y no guarda de por sí relación con el poder, es el concepto de “hegemonía” que se convierte en el núcleo del pensamiento gramsciano.

Cabe destacar la preocupación de Gramsci por la construcción del discurso y de valores culturales “De hecho es esta inquietud ante la manera en que se producen los valores culturales el origen de la atención con que analiza tanto la condición social de los intelectuales como el nexo entre filosofía, religión e ideología o sus observaciones sobre el folclore” (Martínez Romero, 1996: 89). En relación con la construcción y el funcionamiento de la ideología, el planteamiento gramsciano

distingue tres dimensiones de la cultura: la dimensión lógica (antropológica), la dimensión lógico-histórica y la dimensión real. La primera es la más abstracta, ya que se refiere al ser humano como ser genérico y a la cultura como la manifestación (producción) práctica e histórica del ser humano en tanto su humanidad. La segunda dimensión sirve para analizar formas concretas de expresión de la cultura en el marco teórico, es decir, sin tomar en cuenta su resultado visible en las formas históricas concretas. Podríamos equiparar la dimensión lógico-histórica gramsciana a la lógica de la cultura, que determina su estructura general y las interrelaciones existentes entre sus elementos constitutivos. Por fin, esta dimensión tiene función intermediaria, puesto que relaciona la dimensión antropológica con la dimensión real al referirse a una concepción del mundo, es decir al modo específico de ver, conocer y decirlo, así como a la autoconciencia crítica y la estructura política propia de una sociedad. La tercera dimensión –la más concreta- cubre el nivel de los hechos reales, es decir, las formas específicas, y, por lo tanto, históricas, de realización de la cultura según la mencionada lógica cultural (Gramsci, 1971; Pulido, 1986).

Asimismo, la distinción entre las tres dimensiones de la cultura le permite a Gramsci abordar el tema de los vínculos entre la teoría, incluyendo ideología, y práctica cultural en su elaboración de la filosofía de la praxis. La teoría, pues, concebida como la lógica cultural, todo lo que conlleva la segunda dimensión de la cultura, se convierte en práctica si llega a transformar el mundo, en otras palabras, pasa de ser pura especulación y se hace acción política (Gramsci, 1971). De acuerdo con las premisas de la filosofía de la praxis, “no hay espacios reducidos para el ejercicio de una praxis que sea capaz de motorizar el proceso de la reforma intelectual y moral que puede llevar a los sujetos históricos de las limitaciones del “momento productivo” al “momento ético-político” (Calello, Neuhaus, 2004). Los conceptos de la “transformación cultural” y de la “filosofía de la praxis”, aplicados para referirse a la postura y planteamientos teóricos de este intelectual, derivan del hecho que abogó por la necesidad de analizar y transformar la cultura como un medio para transformar la sociedad. De ahí su interés por aspectos teóricos y críticos de obras literarias: “Todas sus propuestas en este ámbito tienen que ver con la necesidad de acercarse al hecho artístico en razón de la adhesión cultural que suscita” (Martínez Romero, 1996: 91-92).

Teoría Crítica

En este punto cabe mencionar a los seguidores de Lukács y Gramsci: la llamada Escuela de Frankfurt. Los principios de esta vertiente teórica, que evidencia la necesidad de integrar “lo social” en el estudio de la cultura, se remontan a la segunda década del siglo XX. En el Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt, creado por la incitativa de Marx Horkheimer y Leo Lowenthal, al que se unieron los sucesores de Gramsci, más notablemente: Theodor Adorno, Walter Benjamín, Herbert Marcuse y Ernst Bloch. Asimismo, ha de tenerse en cuenta que el desarrollo de la “Teoría Crítica” así como la escritura de las piezas fundamentales de esta corriente –principalmente los estudios de Theodor W. Adorno de Walter Benjamín– corresponde a los años treinta y cuarenta. Por lo tanto, en consecuencia de la búsqueda de las razones del fascismo y de la guerra, estos teóricos ofrecen una imagen de la debilidad de la razón y de la visión antropológico-filosófica concebidas por la cultura burguesa, una dialéctica dominante en las sociedades occidentales a lo largo del desarrollo capitalista desde el Iluminismo hasta el fascismo, considerado su máxima representación. Esta vertiente encontró seguidores en los movimientos contra-culturales de los sesenta y setenta, gracias a su cuestionamiento de las sociedades industriales del capitalismo tardío. En este sentido, la crítica de la cultura que proponen en su “Teoría Crítica” analiza, pues, la ideología a través de las cuestiones filosóficas y sociológicas al indagar, más notablemente, en el tema de la autoridad, en el papel de los medios de comunicación de masas o en los orígenes del nazismo. Asimismo, desde estas posiciones se plantea una nueva teoría estética y literaria (Valles Calatrava, 1996: 79-80; Hawkes, 2003: 130-135).

Desde la perspectiva de este trabajo tiene una importancia capital su estudio de la cultura, que se centra en la concepción del fetichismo de la mercancía, originada, como se ha visto, por Marx y elaborada por Lukács, que desemboca en los trabajos de Adorno y Horkheimer en el análisis de la reificación de lo social y lo histórico en función de “lo natural” (Hawkes, 2003: 130-135). Para Adorno (1975), la cuestión de la ideología está estrechamente vinculada a la de “identidad” y “diferencia”, ya que este representante de la Escuela de Frankfurt otorga a la ideología el estatus del mecanismo productor de “pensamiento de la identidad”. Así, de acuerdo con las líneas investigadoras del marxismo, “ideología” se reproduce en y a la vez produce un modo de percepción falseada, que concierte la realidad plural (la diferencia) en un reflejo de

lo propio (la identidad). Desde esta perspectiva, la ideología no se define como lo opuesto a la teoría, verdad o totalidad, sino a lo heterogéneo. De ahí la necesidad de recurrir a una “dialéctica negativa”, capaz de reconstruir mentalmente lo heterogéneo, la no-identidad, lo excluido, pasando por alto la opresiva y reificadora razón ilustrada, ya que “lo que es, es más de lo que es”.⁹

Otro representante de la misma escuela del pensamiento, Marcuse (1984) coincide con Adorno en su visión de la ideología en tanto un mecanismo opresor de índole totalitaria, cuyo objetivo principal consiste primero en ocultar y, a continuación, anular todo tipo de conflictos sociales. En el ámbito de prácticas tanto científicas (discursivas) como no-discursivas, a parte de las declaraciones anárquicas en contra de la razón ilustrada opresora y el elogio del arte y de dialéctica negativa, no ofrecen soluciones alternativas al uso de la razón, cuyo rechazo desembocaría en irracionalismo. Habermas (1988), en cambio, el representante tardío de la escuela de Frankfurt, indaga en el carácter de lo ideológico a través del análisis del lenguaje. Define ideología en términos de modo falseador, más precisamente como comunicación distorsionada por el poder, herramienta de dominación del otro.

Lo que tergiversa ese discurso es el impacto de fuerzas extradiscursivas: la ideología señala el punto en que el lenguaje es desviado de la forma comunicativa por los intereses de poder que lo afectan. Pero el lenguaje no es situado por el poder desde el exterior: al contrario, este dominio se inscribe en el interior de nuestro discurso, de modo tal que la ideología se convierte en una serie de efectos internos a los propios discursos particulares (Eagleton, 2003: 227).

De este modo, Habermas (1988) equipara la ideología con el universo discursivo; sin embargo, al hablar sobre la verdad distorsionada supone que detrás de toda distorsión o dominación se halla un modelo comunicativo ideal, implícito en los trazos de racionalidad comunicativa presente en todos tipos de habla, así como la verdad que podría afirmarse en un consenso entre los sujetos libres de todo tipo de dominación.

⁹ Como afirma Eagleton (2003), “Adorno no celebra acríticamente la noción de la diferencia, ni denuncia inequívocamente el principio de identidad. A pesar de toda su ansiedad paranoica, el principio de identidad conlleva una frágil esperanza de que un día se produzca una verdadera reconciliación, y un mundo de puras diferencias sea indistinguible de uno de puras identidades” (Eagleton 2003: 225).

Con todo, la teoría sobre la acción comunicativa revela su gran compromiso social, puesto que nombra la justicia social como un requisito de la verdad (en este contexto Eagleton (2003: 231) define su postura en términos de crítica emancipadora).

La importancia del pensamiento frankfurtiano para la sociología de la literatura reside en su percepción de la producción y las prácticas culturales en términos de expresión de la sociedad y su lógica cultural así como la proyección de los anhelos socialmente prohibidos o reprimidos. En efecto, la crítica cultural frankfurtiana pone en tela de juicio los medios de la comunicación masiva por producir una falsa cultura, cuyo único objetivo consiste en apaciguar a las masas a través de la imposición de concepciones culturales y valores conservadores y represores, tales como la autoridad, la familia, el capitalismo, la jerarquía. Consecuentemente, se estudia el fenómeno de la masa como secuela directa de la lógica de la mercancía dominante en las sociedades occidentales contemporáneas. De esta manera, la crisis de la razón evidenciada por los trágicos acontecimientos históricos se solapa con la crisis identificada en la producción cultural merced trazar una trayectoria del pensamiento cultural que empieza con la razón ilustrada para culminar con totalitarismo político y masificación cultural (Eagleton, 2003; Hawkes, 2003; Valles Calatrava, 1996).

Ante el peligro que supone [...] el sistema capitalista y la sociedad de consumo, los investigadores del Instituto reivindicarán [...] capacidad para influir en el sistema en el sistema [...]. De ahí su defensa del arte de la vanguardia y de las nuevas técnicas literarias que subvierten la anquilosada y socialmente instrumentalizada y digerida tradición estética, a la vez que alejen el arte de su función mercantil de valor de cambio; de ahí, igualmente, su crítica a los planteamientos estéticos rígidos y uniformadores [...], su aversión a los modelos culturales dominantes o masificadores y su rechazo generalizado [...] a la tecnificación y al consumo masivo (Valles Calatrava, 1996: 80).

El dialogismo y la polifonía

Si las fructíferas aportaciones de Mijaíl Bajtín (1895-1975), con su énfasis en el sujeto, el lenguaje y la sociedad así como con sus conceptos del dialogismo y de la polifonía constituyen una referencia obligatoria en cualquier debate acerca de las relaciones que se establecen entre la literatura y la ideología, en este trabajo se convierte en un fundamento sobre el cual se desarrolla la discusión. En este sentido, cabe incidir, ante todo, en la noción bajtiniana de dialogismo, relacionándola con las concepciones del discurso y del sujeto. El dialogismo es, como veremos, un rasgo intrínseco y determinante del discurso en la medida que en cada enunciado se pueden escuchar voces de sujetos que entran en diálogo unos con otros.

En relación con la ideología en tanto un concepto manejado por el Círculo Bajtín, cabe notar su insistencia en la “mediación” semiótico-cultural, llevada a cabo por los modos de representación, los géneros discursivos, sistemas de signos, en fin, por el lenguaje mismo a través del cual accedemos al mundo. Como recalca Medvedev (1985: 133), no existe ninguna consciencia ni acceso al mundo fuera de la palabra enunciada en una situación social concreta, con lo cual cada proceso cognitivo al igual que cada actividad humana tiene a la vez un innegable carácter semiótico y están social e históricamente determinados. Por lo tanto, el arte, la literatura y el conocimiento, siendo hechos semióticos concretos y no transcendentales, tienen connotaciones ideológicas. Más aún, los son también “la psique” y “la conciencia” en tanto fenómenos fronterizos, condicionados por los factores sociales, no internos (Voloshinov, 1973: 34; *vid.* Sánchez Mesa, 1996: 197).

Ahora bien, dicho condicionamiento social radica principalmente en la existencia de los géneros discursivos a los cuales se ajusta. Como se puede constar a base de *El problema de los géneros literarios*, Bajtín (1989) hace hincapié en el carácter relativamente fijo de dichos géneros en términos del contenido, estilo y la estructura que, a su vez, corresponden a distintos tipos de la actividad social y pueden, por lo tanto, dividirse en los géneros primarios, es decir, básicos, propios de la comunicación diaria y secundarios que equivalen a los géneros discursivos especializados: jurídicos, científicos, filosóficos, etcétera. En su totalidad, los géneros –que deben adquirirse en el proceso de la socialización como parte de la competencia de los hablantes– regulan la vida social, condicionando “lo dicho” y “lo no-dicho”, propagando unas voces y suprimiendo otros (*vid.* el análisis proporcionado por Michael Gardiner en: 1992: 81- 85).

Este planteamiento se ha convertido en el básico punto de partida para las escuelas sociolingüísticas y semióticas. Asimismo, Bajtín (1989) incide en que los hablantes no somos conscientes de este conocimiento, ni de su imbricación ideológica o carácter jerarquizante que los convierten en mecanismos de dominación que (re)producen las relaciones sociales (Bourdieu (1997, 1995, entre otros) hablará en este sentido del capital lingüístico). Cabe notar que las significaciones dominantes se ven subvertidas o socavadas a través de las prácticas discursivas dialógicas y/ o carnalescas: de ahí la importancia atribuida por el Circulo Bajtín a los géneros carnalescos con su función descentralizadora.¹⁰ Recapitulando, los participantes de los actos de habla –conocedores de los géneros discursivos– siempre tienen una posición social concreta y están condicionados por las prácticas discursivas adquiridas en el seno de una sociedad dada. No obstante, pese a su condicionamiento social, el sujeto nunca es totalmente previsible y puede llegar a jugar un papel activo, reflexivo, o sea, dialógico con respecto a su cultura y otros sujetos.

En efecto, el pensamiento bajtiniano no se desprende, como lo hará Althusser (1988), del sujeto, sin tampoco seguir con la antigua tradición filosófica de emplear el término en el sentido racionalista cartesiano. Para Bajtín (1986: 112-143), el sujeto, en tanto una entidad internamente compleja y socialmente determinada, surge en las relaciones dialógicas condicionadas espacial y temporalmente, nunca es total ni autónomo, sino que siempre se orienta hacia el otro, hacia otras voces, otros lenguajes y posiciones en el discurso, que luchan entre sí por una posición hegemónica. La subjetividad, a igual que la conciencia y el discurso, son, *ex -definizione*, dialógicas y plurales, sin que se conviertan, por ello, en un mero producto de las estructuras de hegemónicas (de dominación).

Asimismo, Bajtín (1986: 115) es muy crítico con la concepción monológica del sujeto proporcionada por la filosofía idealista que pretende afirmar la “unidad del ser”, conceptualizado en forma que siempre se presenta a sí misma como “única”, independientemente si se revela bajo el concepto de “conciencia en general”, “yo absoluto”, “espíritu absoluto”, y “que se ha manifestado también en

¹⁰ No obstante, es en el análisis no suficientemente elaborado de esta lucha discursiva por hegemonía, es decir, la posición central en el discurso y del potencial liberador de las voces periféricas, que Sánchez Mesa (1986: 208) percibe cierta debilidad del pensamiento bajtiniano. Efectivamente, no se explica en que manera “las voces todavía débiles” logran desplazar “las voces dominantes” de su posición hegemónica del poder

esta transformación ideológica del monismo del ser en el monologismo de la conciencia”. Sin embargo, es menester apuntar que

[...] el monologismo nunca es absoluto, siendo más bien un concepto con el que designar cierto tipo de dialogismo relativamente débil, o el producto de una intención monológica permanentemente desconstruible dentro de la dinámica dialógica de los fenómenos sociales (Sánchez Mesa, 1996: 208).

Cada enunciado en tanto entidad del discurso, por tanto, está orientada hacia el otro, y esta orientación es dialógica, puesto que “establece un nexo más próximo con la palabra ajena sin fundirse con ella al mismo tiempo y sin disolver en sí su significado, es decir, conservando plenamente su independencia en tanto que palabra, únicamente gracias a una orientación hacia el otro” (Bajtín 1986: 95) Recapitulando la posición bajtiniana, Malcuzyński (2006: 21) concluye: “yo no es un otro”. De la apuesta bajtiniana por el “pensamiento verdadero” que llega a serlo en el cruce de, o, más precisamente, a través del contacto vivo con el pensamiento ajeno expresado en la palabra (Bajtín 1986: 125). Efectivamente, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, el teórico recalca que:

las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que *en sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas en la palabra, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresados en las palabras, para que en ella puedan surgir dichas relaciones [...] Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas [...] deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese (Bajtín, 1986: 256-257).

En este sentido, se subraya que el discurso, lejos de reducirse a un lenguaje en tanto un sistema cerrado y abstracto, construido a base de las relaciones abstractas, es decir, relaciones lógicas y temático-semánticas expresadas por un emisor de enunciado “ideal”, y como tal, inexistente, está conformado por “sujetos diferentes”, es decir, hablantes concretos que entran en diálogo en una situación sociohistórica concreta. Por ello, siempre remite al inevitable “posicionamiento” del sujeto (autor),

plasmado en las relaciones dialógicas. De esto se desprende que cada palabra se enuncia desde una posición ideológica concreta, con lo cual cada signo es, inevitablemente, ideológico. De hecho, como afirma Sánchez Mesa (1996: 201), Bajtín comparte la premisa marxista sobre las interrelaciones existentes entre los textos culturales y las relaciones sociales (el poder), entrando así en polémica con las posiciones formalistas. Sin embargo, igualmente rechaza las posiciones marxistas que reducen la literatura y la ideología a meros reflejos superestructurales de las condiciones económicas, puesto que, para Bajtín

todo signo ideológico no es tan solo un reflejo de realidad, sino más bien un segmento mismo de la realidad como parte material de la misma. Es así como, haciendo equivaler el área de la ideología a la de los signos, a través de una definición semiótica de lo ideológico [...] la incipiente teoría del discurso del Círculo Bajtín contribuye de forma notable a la solución de uno de los problemas fundamentales para los enfoques sociales de la literatura: el de la mediación entre las estructuras sociales y las artísticas (Sánchez Mesa, 1996: 201-202).

Es, pues, en y a través del discurso como se establece la relación entre la literatura, la ideología y la sociedad. De ahí que Bajtín (1991) supere la dicotomía artificial entre el texto y el contexto, que reduce el texto a un mero reflejo o producto de la “realidad” o la separa por completo de lo social, para sustituirla con los conceptos de “lo dado” y “lo creado”: “lo creado siempre se crea de lo dado (la lengua, en fenómeno observado, un sentimiento vivido, el sujeto hablante mismo, lo concluido en su visión del mundo, etc.). Todo lo dado se transforma en lo creado” (Bajtín, 1991: 312). En este sentido, cada texto, es decir, “lo creado”, incluido el texto literario, como cada contexto, es decir, “lo dado”, tiene un carácter interdiscursivo, y, necesariamente, ideológico al estar ligado a las relaciones sociales y al poder. Asimismo, vale señalar que lo dialógico incide también en lo estilístico a medida que la palabra pasa “por el campo de las palabras y los acentos ajenos [...] y en eso proceso dialogizante puede llegar a modular el aspecto y el tono estilísticos” (Bajtín, 1991: 95).

Esto le permite analizar la labor artística de Dostoievski en términos de la “escucha” de su época en tanto un diálogo enorme, gracias a la cual el escritor es

capaz de captar no solamente las voces que lo rodean, sino plasmarlas en las relaciones dialógicas. Con ello, no pretende crear una visión equitativa y plural de todas las voces escuchadas en una situación sociohistórica concreta, todo lo contrario, insiste en que en sus novelas el escritor ruso llega a plasmar

las voces dominantes, reconocidas y altisonantes de la época, es decir, las ideas preponderantes, principales, [...] y asimismo las voces todavía débiles, las ideas que aún no se manifiestan [...] junto con las ideas que apenas empezaban a madurar, los embriones de las futuras visiones del mundo (Bajtín, 1986: 128-129).

El planteamiento bajtiniano, en un acto ético de responsabilidad llevado a cabo por Bajtín y sus colaboradores, es una consciente toma de posición en contra del monologismo y de la mirada única, a favor de la polifonía de voces y de conciencias como la mejor medida para captar la naturaleza discursiva de la realidad social, así como para escuchar la propia palabra en el diálogo con la palabra del otro, ambas inmersas en una pluralidad de voces y conciencias que les rodea. Las relaciones dialógicas y la palabra del otro funcionan de este modo como constitutivos de la subjetividad e identidad social forjada a base del respeto por la otredad y la responsabilidad por la palabra. El monologismo, en cambio, nos vuelve “sordos” a la palabra del otro y frena nuestra comprensión de los hechos discursivos. En este sentido, Gardiner (1992: 97) afirma que el concepto de dialogismo permite trazar los mismos mecanismos tanto a microescala como a macroescala. Cada sujeto individual expande la conciencia de sí mismo y de la sociedad en su totalidad al mantener una actitud dialógica con respecto a la polifonía de voces, conciencias y perspectivas de la misma manera que cada cultura y cada lenguaje se enriquece en contacto con otras culturas y otros lenguajes.

Bajtín y la ruptura postestructuralista

Por fin, cabe señalar, siguiendo a Gardiner (1992: 141), que el pensamiento bajtiniano, con su énfasis en el lenguaje, la ideología y la sociedad, anticipó, pese a todas sus divergencias que abordaremos aquí, los planteamientos postestructuralistas y culturales de los años sesenta y setenta en general, y las aportaciones de Roland Barthes, Louis Althusser y Michel Foucault de forma

particular. De hecho, la crítica de ideología originada, como hemos visto, por Marx y desarrollada por Gramsci y Lukács, entró en crisis al obviar los fenómenos lingüísticos y concebir la ideología en términos de falsa conciencia, es decir, un fallo comentado por Bajtín/ Voloshinov ya en el año 1929 en *Marxismo y la filosofía del lenguaje* (1992).

En el campo de los estudios sobre la ideología, los factores lingüísticos reciben atención adecuada en el Occidente sólo a partir de la revolución estructuralista y postestructuralista emprendida por Ferdinand de Saussure y desarrollada por Lévi- Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault y Louis Althusser (para una exploración detallada de dichas conexiones *vid.* Gardiner, 1992; Eagleton, 1997; Žižek, 2003). Es entonces cuando empieza, gracias a la labor de Julia Kristeva, la recepción del pensamiento bajtiniano en Europa Occidental. Fue Bajtín, por un lado, y los teóricos enumerados, por otro, que arrojaron luz a la naturaleza discursiva de todo conocimiento, desprendiéndose de este modo de la premisa marxista de corte positivista, según la cual existen conciencia, experiencia, conocimientos humanos que estén fuera de la matriz significadora lingüístico-cultural, es decir, fuera del discurso. De la misma manera, no existe acceso a la “verdad” científica fuera del lenguaje, ni estudio de la ideología o la cultura sin análisis de los sistemas discursivos de representación.

Asimismo, en líneas generales, las teorías postestructurales –resulta difícil plantear el asunto en términos generales puesto que éstas difieren entre sí en sus premisas– comparten la visión sobre la lengua como un factor decisivo en el análisis de la organización social, de la significación social, las relaciones del poder y de lo imaginario social y se caracterizan por la práctica crítica deconstructivista. Así, los principales pensadores postestructuralistas, Lacan, Derrida y Foucault deconstruyen la noción del sujeto concebido como una entidad auténtica y autónoma a pesar de que cada uno de ellos parte de un distinto campo teórico: Lacan se basa en psicoanálisis, Derrida en la filosofía de la lengua mientras que Foucault se centra en el estudio de la historia de discursos con el fin de revelar la constructividad del sujeto. Así, la subjetividad no tiene el estatus de una capacidad innata, biológica o genéticamente determinada, sino como un constructo social producido por prácticas discursivas: desde esta perspectiva Foucault anuncia *la mort de l’homme*, Barthes *la mort de l’auteur*, Derrida *la mort de sujet*. Según sus premisas básicas sobre el sentido, la verdad y el saber, la lengua y el discurso no reflejan la realidad social

como se pensaba antes sino la constituyen. Asimismo, la lengua tal y como la conciben los postestructuralistas, construye la subjetividad individual y “la verdad” en el discurso (Lacan, 2000; Benhabib, 1995; Zavala, 1993; Weedon, 1987; Eagleton, 2005, Gardiner, 1992, entre otros).

Siguiendo esta línea investigadora, Zizek (2003) en su *Introducción a Ideología. Un mapa de cuestión* saca a la luz el carácter ideológico de los procedimientos descriptivos al aplicar las concepciones de Oswald Ducrot y de Michel Pecheux a la crítica ideológica. Según la teoría de la argumentación de Ducrot, resulta imposible discernir los niveles descriptivos de los argumentativos en el lenguaje. Por lo tanto, descripción neutral no existe, ya que cada práctica discursiva descriptiva necesita de los mecanismos de la evidencia del sentido y se fundamenta en un esquema argumentativo naturalizado.¹¹

Por otra parte, en relación con el postestructuralismo, cabe mencionar que, paradójica y paralelamente, el hablar sobre la crisis de los estudios literarios en tanto secuela de la “ideologización” de estos, sucede desde los años ochenta en el mismo marco discursivo que la argumentación sobre el fin de las grandes ideologías o las grandes meta-narrativas, capaces de fomentar y propagar la fe poner en marcha movimientos sociales. La crítica postestructuralista ha auspiciado, pues, la concepción de pan-ficcionalidad, insistiendo en la ficcionalidad de todos los discursos, que ha desembocado en el relativismo científico y en la insistencia de la devaluación de todas ideologías. En relación con la problemática social, la premisas postestructuralistas y deconstruccionistas sobre la ficcionalidad de los discursos deslegitiman cualquier intento de realizar una teoría crítica de lo social.

Partiendo desde las premisas teóricas mencionadas, es imposible hacer un análisis crítico de cualquier realidad social, ya que cada discurso crítico se vuelve igualmente ficcional, por lo tanto, igualmente inválido. Al negar los fundamentos, es decir las bases conceptuales de los denominados “grandes relatos” o “proyectos utópicos” orientados hacia el futuro, a nivel pragmático el posmodernismo pone en la

¹¹ Los mencionados mecanismos que engendran la evidencia constituyen, en cambio, el foco de atención de Pecheux, cuya aportación mayor consiste en demostrar en que medida pensamiento (ideológico) hace hincapié en las certezas manifiestas. En otras palabras, se podría decir que los procedimientos discursivos pretenden demostrar “las cosas como son”, o, mejor dicho, “dejar que los hechos hablen por sí mismo”, ocultando su naturaleza discursiva. Esta concepción nos lleva a las conclusiones fundamentales sobre un inevitable carácter ideológico de la palabra en el sentido bajtiniano, es decir todo hecho discursivo, con lo cual se demuestra la falacia del supuesto discurso a ideológico (“grado cero” de ideología) (Zizek, 2003 a).

tela de juicio cualquiera de las reivindicaciones o apuestas sociales– es decir, posiciones habitualmente definidas como ideológicas– ayudando al mantener el *status quo* social, “naturalizando” el orden social cuyo único valor es el mercado libre. (Eagleton, 2005; Žižek, 2003)

Cabe insistir, por lo tanto, en que no pretendemos demostrar que si nada puede ser asumido como un discurso objetivo, científico o verdadero, cualquier toma de posición, cualquier ideología carece de valor. Mientras las ideologías se crean en un conjunto discursivo que ya por su propia naturaleza es ideológico, y no tienen, por lo tanto, la coherencia autónoma, ni pueden ser concebidos como “sistemas” unívocos, sino como redes interdiscursivas plenas de contradicciones, los hechos a los que se refieren pueden ser “verdaderos” o “falsos”, de la misma manera que “los intereses” que legitiman se pueden considerar como válidos, beneficiosos, o no, socialmente. En relación con la última cuestión, se pueden establecer dos tipos de apuestas sociales: el primero, las ideologías de conservación de intereses y de poderes actuales, que tienen como objetivo el mantenimiento del orden social actual. Éstas se oponen a las ideologías de emancipación cuyo objetivo estriba en la transformación de la sociedad (Eagleton, 1997; Pomian, 2006; Angenot, 1998, entre otros).

Asimismo, como afirma Vázquez Medel (2002-2003; 2002), en el mundo actual se puede distinguir tres planteamientos básicos: el fundamentalismo, el relativismo, y lo que denomina como “la relatividad”, es decir una postura que sostiene la fe en unos valores concretos, en la existencia de la verdad, en lo fundante, pero que no piensa que los poseamos definitivamente, y por lo tanto, no los usa como lo fundado. Así, tenemos toda una variedad de posiciones, desde el fundamentalismo o dogmatismo absoluto hasta el relativismo absoluto. En relación con lo expuesto, propone la teoría del “emplazamiento”, fundada en el reconocimiento de que estamos determinados por el discurso que nos rodea en nuestro tiempo y espacio, es decir, vivimos en una dinámica cronotópica, en otras palabras, estamos “emplazados”.¹²

¹² El emplazamiento deriva de una plaza en el espacio y un plazo en un tiempo, denota el ser y estar, confirmando que el sujeto se reduce a un “yo ahora aquí - desde mi lugar en el mundo y desde le cruce entre lo material y lo simbólico- digo que”. La conciencia de nuestro propio emplazamiento, o, en términos bajtinianos, de la naturaleza dialógica de nuestra propia subjetividad, no debería, pues, desembocar en el relativismo moral que socavaría toda la acción, todo compromiso social así como convertiría en una imposibilidad el proyecto ético de responsabilidad auspiciado por Bajtín (Vázquez Medel, *ibidem*).

De ahí que sea menester no perder de vista las diferencias cruciales entre las posiciones bajtinianas y postestructuralistas, entre las cuales destaca la importancia otorgada por Bajtín al sujeto y la situación social de enunciación (situación comunicativa) que, como se ha visto, determina los procesos de significación. Malcuzyński (2006) habla en este sentido sobre el “fetichismo de la lingüística”, propio de los estudios de corte postestructuralista que pretenden apropiarse de términos bajtinianos obviando su apuesta por el sujeto, por el otro y por la importancia del contexto social que se desprende de la concepción bajtiniana de dialogismo:

Hablamos, más bien, de una práctica cognitiva y ética que interpela a la heterogeneidad de lo “plural” de manera que no se diluyen en ella las propiedades o las particularidades de lo constituyen [...]: si yo no puedo ser yo sin aceptar la relación interactiva y participativa contigo/interlocutor –el otro sujeto/ discurso íntegro- pero que no es yo, esto no quiere decir que yo no sea yo, sujeto/discurso también íntegro, y que no podría confundirse con “un otro” ni con “el Otro del otro” (Malcuzyński, 2006: 28-29).

Efectivamente, podemos ubicar el planteamiento bajtiniano a medio camino entre la concepción tradicional del sujeto y la posición de Louis Althusser que abordaremos a continuación. Anticipando la discusión, podemos recurrir, en aras de claridad a esta comparación: si según el planteamiento del sujeto en tanto un agente primordial, total e integral, el individuo –investido de la conciencia, responsabilidad moral y voluntad– es considerado determinante a la hora de construir las relaciones sociales, escoger el rumbo de la historia así como de dotar la cultura de su significación, desde las posiciones althusserianas, como veremos, el sujeto carece de autonomía o significación social al ser reducido al estatus de un mero “efecto” estructural, ya que el papel activo le corresponde a la ideología que interpela a los sujetos.

La matriz ideológica y los AIE

Entre los planteamientos teóricos que son cruciales para la problemática que nos incumbe cabe señalar el marxismo estructuralista, desarrollado en los años sesenta, que, como el nombre mismo indica, tienen sus orígenes en el pensamiento marxista y en los planteamientos estructuralistas. De hecho, si las concepciones marxistas y estructuralistas constituyen una referencia básica para la teoría de la ideología, ideada por uno de los promotores de esta línea investigadora, Louis Althusser, su legado, a su vez, debe considerarse una aportación teórica clave en el desarrollo de la crítica ideológica contemporánea y un punto de partida para cualquier debate relacionado con el tema (Bellón, 2003; Whanón Bensusan, 1996; Eagleton, 1997; Cros, 2002, entre otros). Vamos a referirnos a sus ideas desarrolladas en *Para leer El Capital* (1969) y en *La revolución teórica de Marx* (1971), y, más notablemente, en *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado* (1988).

Asimismo, basándose en el pensamiento marxista, Althusser elabora una teoría de la ideología, fundamentada sobre el concepto del “inconsciente ideológico”, centrada en la función estructural de ideología en tanto matriz generadora de significación así como en su relación con las instituciones y prácticas culturales (con el conocimiento y el poder). Aquí tocamos una premisa renovadora en la teoría de la ideología, no prevista por sus fundadores en el Iluminismo ni por Marx, ni desarrollada por Bajtín, ya que para Althusser el nivel ideológico tiene, ante todo, un fuerte carácter inconsciente e interpretativo, con lo cual se recalca su dimensión afectiva que sirve para otorgar sentido y regular a todas actividades humanas. La ideología cumple, pues, una función reguladora de la vida social a través de la asimilación inconsciente de sus estructuras. De ahí que se emplee el término del “inconsciente ideológico” (Althusser, 1969).

Sin embargo, pese a su función reguladora, conviene subrayar que de las premisas althusserianas se desprende que la ideología distorsiona la realidad, ya que forja la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales.

La ideología, por tanto, es la expresión de la relación entre los hombres y su ‘mundo’, esto es, la unidad (sobredeterminada) de la relación real y la relación imaginaria entre ellos y sus condiciones reales de existencia. En la ideología la relación real está inevitablemente investida de la relación imaginaria, una relación que *expresa una voluntad* (conservadora,

conformista, reformista o revolucionaria), una esperanza o una nostalgia, antes que describir la realidad (Althusser, 1969: 233- 234).

Como se ha visto, es preciso insistir en que la ideología tiene para Althusser (1969) la calidad de “imaginaria” en el sentido psicoanalítico, ya que distorsiona las relaciones realmente experimentadas por los individuos, oculta su propia naturaleza y su función social, forjando una imagen de evidencia, de naturalidad, cuando en realidad se reduce a una construcción social determinada espacio-temporalmente en función del poder, indispensable para el funcionamiento de la sociedad y para la reproducción del sistema político y la hegemonía de la clase dominante. Efectivamente, como afirma (Bellón, 2003), la ideología en el sentido althusseriano denota una ‘representación deformante’, un ‘desconocimiento’:

[...] la ideología deniega u oculta su carácter de ideología; todas las formaciones ideológicas niegan u ocultan su naturaleza de sistemas de representaciones o, por decirlo con más claridad, dicen a los individuos interpelados: ‘yo no soy ideología’, creando apariencia de naturalidad en lo que no es sino el resultado de una arbitrariedad histórica del poder. [...] la ideología alude / elude a una realidad, es, al mismo tiempo, verdadera y falsa, esto es, verdadera porque es lo que el individuo ‘vive’, y es falsa porque no es sino el resultado de un trabajo de construcción simbólica (Bellón, 2003: 62).

De ahí que la ideología en tanto que un mecanismo inconsciente e imaginario que condiciona nuestras maneras de vivir el mundo tenga como objetivo principal garantizar una cohesión social indispensable para la reproducción del sistema. Dicha cohesión social se fundamenta, según el pensamiento althusseriano, sobre tres niveles de organización social: el nivel económico, el político y el ideológico, que no son “reales” sino “teóricos”, ya que determinan conceptualmente, estructuralizan modos de relación en las que entran miembros de unas sociedades históricas concretas. De este modo, el nivel económico determina las relaciones de producción, el nivel político las relaciones de clase, mientras que el nivel ideológico las relaciones simbólicas dentro de cada sociedad. Cada sociedad funciona, pues, a través de una ‘estructura de estructuras’, construida a varios niveles, que interactúan y que se determinan mutuamente (Bellón, 2003: 62-67).

En este sentido, se puede también confirmar, siguiendo a Althusser (*ibídem*), la existencia de la matriz generadora (inconsciente) de la cultura que interpela (sujeta y subjetiviza) a los sujetos. Así, como sugiere Cros (2002: 12), el pensamiento althusseriano con su enfoque en la interpelación permite plantear esta última en términos de mecanismo cultural que a la vez constituye y aliena al sujeto a través de las prácticas discursivas e institucionales:

El sujeto puede haber asimilado e interiorizado en mayor o menor grado su propia cultura pero no puede ejercer sobre ella, a nivel individual, ningún tipo de acción. En efecto, la cultura es un bien simbólico colectivo que existe precisamente porque es compartido colectivamente. Las divergencias que en este plano separan a un individuo de otro corresponden únicamente a variaciones de graduación en la apropiación de dicho bien, o, más exactamente, a una mayor o menor adecuación del individuo a los modelos de comportamiento y a los esquemas de pensamiento que le son propuestos (Cros, 2002: 11- 12).

El sujeto althusseriano es, pues, determinado por la estructura que lo interpela, con lo cual está desprovisto de “subjetividad” y se convierte en un mero efecto estructural de las relaciones ideológicas que gobiernan su mundo y la visión de éste que desarrolla (Whanón Bensusan, 1996: 134).

Por otra parte, mientras Althusser (1988) califica a todas ideologías sociopolíticas de falsas al no ser acordes con el mundo histórico o la realidad histórica, al materialismo histórico, que define como una ciencia de la historia, le atribuye la virtud de ser “verdadera”. De esta manera, el crítico ideológico recurre a la misma estrategia discursiva como la aplicada por sus detractores. El socialismo como la ciencia garante de la legitimidad del programa revolucionario es una falacia equiparable al proyecto de fundar una ciencia de la teoría de la literatura en tanto ciencia objetiva, pura y a ideológica.

Así se crea una posición y una polarización ciencia / ideología que desemboca en su propia deconstrucción. Oponer la “ciencia de la teoría literaria” a “la ideología socialista o feminista” es un reflejo directo de contraponer “la ciencia proletaria” a la “ideología burguesa”. Al mismo tiempo no podemos estar de acuerdo con la antes mencionada noción de “lo ideológico” como un filtro falso que

distorsiona la realidad en contraste con “lo científico” como garante de la verdad objetiva. Lo que pretendemos hacer es rechazar la noción del “grado cero” de la ideología, que se manifiesta a través de la oposición ciencia versus ideología, un instrumento igualmente aplicado por grupos políticamente opuestos. En efecto, uno de los errores más evidentes que destaca en el pensamiento althusseriano (*ibídem*) es crucial a la hora volver a la mencionada “retórica de la crisis” con el fin de sacar las conclusiones finales acerca del estatus de los estudios literarios.

Por otra parte, cabe señalar que pese al carácter “imaginario” e “inconsciente” que adscribe a la ideología, Althusser (2003, 1969) hace hincapié en la materialidad de ésta. En este sentido, recalca la manera en la que su existencia se produce y reproduce en y por prácticas culturales concretas a través de un “Aparato Ideológico del Estado”- de ahí que, en su texto *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1988), Althusser enumere ocho tipos de instituciones que regulan la vida social no a través de la represión o sumisión, sino justo a través de prácticas ideológicas:

- AIE religiosos: el sistema de Iglesias e instituciones religiosas;
- AIE escolar: el sistema educativo público y privado;
- AIE familiar: la estructura, modelo del matrimonio, relaciones familiares;
- AIE jurídico;
- AIE político: el sistema político, partidos políticos y sus ideologías;
- AIE sindical;
- AIE de información: los medios de la comunicación de masas;
- AIE cultural: todo tipo de prácticas culturales.

Efectivamente, según Althusser (1969, 1988), la ideología existe merced a sus aparatos. En este sentido, el argumento fundamental de la teoría althusseriana es que tanto la subjetivación como la ideología dominante se producen y reproducen a través de los Aparatos Ideológicos del Estado entre las cuales nos gustaría destacar los aparatos relacionados con la problemática de este trabajo: el sistema escolar, las prácticas culturales –incluyendo la literatura– y los medios de la comunicación de masas. En aras de claridad, debemos insistir en este punto en la oposición entre los Aparatos Represivos del Estado (ARE) y no represivos, es decir, ideológicos. Mientras los primeros se basan en patrones de subjetividad que funcionan a través de

coacción, los últimos no recurren al uso de violencia. En relación con los Aparatos Ideológicos de Estado, los individuos “han naturalizado” sus funciones y el papel que juegan en la vida social e individual. Asimismo, los AIE garantizan un buen funcionamiento del sistema sociopolítico al inculcar en la sociedad la fuerza de trabajo y provocar la antes mencionada “naturalización” del modelo social en tanto “natural” o “universal” y no “construido”, “alternativo”.

Como la mejor muestra, puede servir el sector educativo, que, por un lado, otorga a los estudiantes formación intelectual y profesional, es decir, saberes y destrezas necesarios para incorporarse al mundo del trabajo. Por otro lado, las escuelas educan “ideológicamente” en la medida que transmiten valores ideológicos propios de una cultura, que les permitan a los miembros de la sociedad adquirir la ideología dominante y los patrones sociales hegemónicos en un proceso inconsciente de naturalización. De ahí el papel de las clases de literatura y del canon literario materializado en forma de las lecturas obligatorias y adquirido a lo largo de la escolarización.

Hoy en día, parece indispensable revisar el papel de AIE de información, los medios de la comunicación de masas así como de la cultura de masas fomentada por la televisión, ya que estos aparatos deben observarse no sólo en tanto generadores de la ideología dominante en las sociedades actuales, sino como mecanismos que otorgan sentido y significado a todo lo que nos rodea. Su control equivale, por lo tanto, no sólo a preservación del dominio político, sino al control de la visión del mundo. Los medios de comunicación de masas producen y reproducen concepciones acerca del mundo que determinan nuestra percepción de éste. En este sentido, juegan un papel determinante en el proceso de la construcción de la subjetividad.

Por fin, cabe abordar la cuestión de los vínculos existentes entre la literatura, el arte y la ideología más allá del mundo educativo, poniendo énfasis en el papel de las prácticas artísticas en tanto unos de los instrumentos clave en la esfera de la (re)producción ideológica. De acuerdo con el pensamiento althusseriano, podemos concluir que las representaciones simbólicas pretenden referirse a, o reflejar, la realidad, mientras se refieren a, o reflejan, la ideología que determina una visión de la realidad concreta. Al mismo tiempo, cabe señalar las conclusiones que se extraen de la concepción althusseriana de sujeto con respecto al mundo del arte y de la literatura. Efectivamente, si nos desprendemos de la noción de un sujeto libre y

autónomo, eso necesariamente repercute en la concepción de un “creador” o “autor”, tradicionalmente dotado de todos los atributos de la subjetividad. De ahí que la noción del autor este sustituida por la de “productor” (Whanón, 1996: 133-134).

Sin embargo, cabe insistir en que Althusser (1966: 85-87) rechaza la degradación del arte, emprendida a base de la famosa antítesis, a la que nos referimos antes, que opone la ciencia a la ideología, igualando el arte con ésta última al colocarlo justo en medio, entre “ciencia” e “ideología”. De este modo, el arte “verdadero”, “auténtico” toma una distancia interior con respecto a la ideología que (re)produce, proporcionándonos un tipo muy específico de conocimiento en tanto que nos hace “ver”, “percibir”, “sentir” no la realidad misma, sino justo la ideología que alude a la realidad.

Un texto no sería la manifestación o expresión ‘prístina’ de un *geist* perfectamente legible, sino el lugar de producción y reproducción de la ideología, que es inconsciente y, por tanto, invisible, impronunciable: similar al contenido inconsciente del discurso del *analysand* en el dispositivo analítico. El arte produce ideología, pero, al mismo tiempo, se separa de esta por medio de una ‘distanciación interna’. Althusser parece emplear aquí una concepción del arte como un espacio ‘pre-científico’, como el lugar de producción de la contradicción no resuelta, así como el lugar de choque de diferentes horizontes ideológicos (Bellón, 2003: 67).

Recapitulando, la producción artística y literaria nos hace percibir y comprender el mundo en concordancia con algunas premisas ideológicas de las cuales se separan a través de “una distancia interna”. Asimismo, los productos culturales no son una mera manifestación o puesta en práctica de una ideología concreta, sino un lugar desde cual se enuncia, o sea, se produce y reproduce la ideología. Con todo, sacamos una conclusión clave para este trabajo: según el pensamiento althusseriano, la ideología se pone en manifiesto en las prácticas sociales, entre las cuales destacan las practicas culturales, funciona gracias a los aparatos ideológicos creados por el estado, pero se trasmite de una manera inconsciente.

Conviene extraer del pensamiento althusseriano las premisas que pretendamos adoptar y sacar las conclusiones para retomar la problemática de las

vinculaciones entre el estudio de la literatura, la literatura misma y la ideología. Así, parece crucial que para Althusser (*ibídem*), la(s) ideología(s) es/son capaces de dotar a los hombres de normas, principios y formas de conducta, pero no sirven para adquirir conocimiento sobre la realidad. Además, la llamada ideología dominante, lejos de mostrarnos “las cosas cómo son” determina –de una manera inconsciente– nuestro posicionamiento frente a ellas, es decir, “las cosas como deben ser concebidas y conocidas”. Desde este punto de vista, no proporciona “conocimiento” sino “modos de ver el mundo”, de ahí que la respuesta a las preguntas de índole epistemológica venga ya determinada anteriormente por intereses de grupos dominantes. Por fin, la lucha entre distintas ideologías, posiciones, puntos de vista se reduce, pues, a una lucha por la posición central en el discurso, es decir, la posición hegemónica, sobre todo en el campo de las representaciones simbólicas.

Ahora bien, si se trata de las escuelas estructuralistas, no podemos perder de vista las críticas lanzadas contra el pensamiento althusseriano por Lucien Goldmann. Este teórico se niega a sustituir al sujeto y la praxis del hombre por un efecto estructural al que nos referimos arriba. Desde el estructuralismo genético, Goldmann (1971: 11-15) le confiere al sujeto individual y colectivo el papel activo en la producción y transformación de dichas estructuras. Con dichas estructuras significativas, conformadas en un proceso histórico, tocamos la problemática de la ideología, puesto que ellas determinan una cosmovisión que atañe a la totalidad de las relaciones sociales en un momento histórico dado (Whanón, 1996: 127).

En relación con la literatura y su función ideológica, las relaciones entre un texto literario y la sociedad que lo origina deben, según Goldmann (1971: 12-15) investigarse a partir de una estructura subyacente en el texto analizado que es homóloga a las estructuras mentales subyacentes en la sociedad. De ahí que la investigación, partiendo del análisis de una situación socio-política concreta, no deba centrarse en el contenido de la obra y el parecido que guarda con la realidad que la origina, sino que debe enfocar la relación existente entre las estructuras mentales de estos dos niveles de la realidad humana. Al mismo tiempo, Goldmann (1971: 12-15) afirma que la literatura (el escritor) juega un papel principal en la constitución de la “conciencia posible” de un sujeto colectivo. Sin embargo,

después de comprobar, tras su análisis de la novela contemporánea, la ausencia del sujeto colectivo y de valores cualitativos en la sociedad actual, el proyecto goldmanniano deja en el aire la pregunta sobre cómo la cultura hoy podría poner en marcha esos valores frente a una sociedad no ya individualista, sino cada vez más cosificada (Whanón, 1996: 129).

Los órdenes del discurso

Michel Foucault, discípulo de Althusser, que combina en sus estudios sobre el discurso las aportaciones de Nietzsche con el postestructuralismo, en una mezcla que determinó el posmodernismo filosófico (Hawkes, 2003: 152; Gardiner, 1992: 153), no emplea ni estudia la “ideología”, porque el concepto mismo del discurso no lo permite. Para él, todo se reduce al discurso que provoca el efecto de la verdad, de subjetividad y de la conciencia individual, siendo todas ellas el resultado de reglas y prácticas discursivas. En este sentido, el hablar sobre “ideología” se vuelve obsoleto: ni existe conciencia que no fuese falsa ni sujetos que puedan entrar en relaciones dialógicas con otros, ni tampoco parece jugar algún papel decisivo la situación social en la que se produce el discurso. No obstante, no podemos perder de vista sus aportaciones, que siguen ejerciendo influencia enorme en la ciencia contemporánea que excede las humanidades, puesto que están enfocadas en las relaciones entre el poder, el conocimiento y el discurso.

Según Foucault (1992, 1987), lo que realmente existe son reglas y modos de clasificación, es decir, los órdenes del discurso que rigen nuestra comprensión del mundo, determinan todo conocimiento y estructuras sociales y que producen la narración conocida como “historia”, una narración de la cual surge el mito del sujeto en tanto un supuesto agente de las acciones pasadas. El concepto discursivo de la “narración” no pretende, sin embargo, concebir lo sucedido en términos de pura contingencia o el discurso en términos de lo ideal, deprovisto de su materialidad; al contrario, el discurso determina toda actividad humana, tanto él, como el poder, son materiales y decisivos a la hora de forjar la subjetividad, sujeta, a su vez, al poder.

Asimismo, una de las aportaciones fundamentales de Foucault para el desarrollo de la teoría de la ideología¹³ consiste en demostrar el carácter social e histórico de las prácticas y concepciones culturales, tales como la moralidad, sexualidad, el cuerpo, la locura en tanto constructos de su época que pretenden velar su historicidad bajo las apariencias de “lo natural”, y por lo tanto, “eterno”, ejerciendo de este modo el poder en el seno de las sociedades modernas. Así, las prácticas económicas, el sistema penal, inclusive la literatura se han fundado, legitimizado, racionalizado a través de una teoría (un saber), como si ninguna de estas prácticas pudiese “estar autorizada en nuestra sociedad más que por un discurso de verdad”. El principio de la historicidad y del poder ejercido a través de “control y delimitación del discurso” y la omnipresente “voluntad de verdad” (Foucault, 1992) abarca también a las ciencias mismas, regida por la “voluntad de verdad”, el deseo y el poder.

La teoría foucaultiana del poder ejercido a través de control de los discursos adquiridos en el proceso de la socialización guarda mucho parecido con la teoría bajtiniana de géneros a la que nos referimos antes. Efectivamente, el control de los discursos se consigue imponiendo reglas que determinan no sólo las condiciones de su aprendizaje y utilización, sino que limitan el acceso a ellos, reduciendo el grupo social preparado para usarlos adecuadamente. El mecanismo consiste, pues, en el “enrarecimiento de los sujetos”:

[...] nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o no está, de entrada, cualificado para hacerlo. [...] no todas las partes del discurso son igualmente accesibles e inteligibles; algunas están claramente protegidas (diferenciadas y diferenciantes) mientras que otras aparecen casi abiertas a todos los vientos y se ponen sin restricción previa a disposición de cualquier sujeto que hable (Foucault, 1992: 112).

¹³ Como afirma Žižek (2003a), Foucault nunca empleó la palabra “ideología” para referirse a los mencionados mecanismos de micropoder: “Este abandono de la problemática de la ideología produce una debilidad fatal en la teoría de Foucault [...] La ventaja de Althusser sobre Foucault parece evidente; Althusser avanza exactamente en la dirección contraria: desde el principio, concibe estos microprocedimientos como parte de los AIE; es decir, como mecanismos que, para ser operativos, para “apropiarse” del individuo, suponen siempre-ya la presencia masiva del Estado, la relación transferencial del individuo con el poder del Estado, o –en términos de Althusser– con el gran Otro ideológico en el que se origina la interpelación” (Žižek, 2003a: 21).

El objetivo principal del discurso es, pues, producir a través de toda una gama de técnicas y prácticas discursivas que rigen la totalidad de la actividad humana, desde la sexualidad, pasando por la educación, la medicina, la ciencia hasta la locura, a los sujetos que interiorizan el poder convirtiéndose de este modo en agentes enrarecidos, insolados que se autocontrolan y autorregulan a sí mismos. De ahí que, para Foucault (1987: 112- 113), a diferencia de su maestro Althusser (1988), diferencia que queda bien marcada en el texto, poder no quiera decir “el Poder” en tanto un conjunto de Aparatos Ideológicos y Represivos del Estado, a través de las cuales y gracias al empleo de la violencia o ideología un Estado somete y ejerce control sobre sus ciudadanos. El término “poder” tampoco denota un sistema más generalizado de dominación de un grupo sobre otro, ni la soberanía de un estado, ni las leyes concretas. Lo que sí significa es una red compleja de las relaciones internas de fuerza que constituyen la organización del dominio y que forman cadenas o sistemas, o que se oponen las unas a las otras. Por ello, permite constatar que el poder es omnipresente:

El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y “el” poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de todas esas movibilidades, encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata de fijarlas. Hay que ser nominalista, sin duda: el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada (Foucault, 1987: 113).

Como se ha visto, el planteamiento del discurso y del poder propuesto por Foucault (1992, 1987, entre otros) guarda muchas afinidades con el pensamiento bajtiniano. Esto se hace patente también en lo citado, ya que demuestra de forma magistral que Foucault (1987: 112-113), como antes Bajtín, concibe la sociedad no en términos de una estructura fija sino, más bien, como una red de relaciones (o campo) de fuerzas que interactúan y se influyen recíprocamente. Para ambos teóricos, el discurso, lejos reducirse a una mera representación o efecto de falsa conciencia que refleja –al esconderla– la estructura de dominación, debe analizarse como constitutivo de ésta:

Poder y saber se articulan por cierto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. Más precisamente, no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes. Tal distribución es lo que hay que restituir, con lo que acarrea de cosas dichas y cosas ocultas, de enunciaciones requeridas y prohibidas (Foucault, 1987: 122).

Por ello, se podría hablar en el caso de ambos pensamientos en términos de lo que Gardiner (1992: 159) llama una actitud anti-sistémica y anti-totalizadora, cuyo objetivo consiste en recuperar “lo reprimido” en el discurso. Asimismo, a parte de, como señalamos antes, cuestionar la existencia de un sujeto libre y autónomo, una posición propia para el postestructuralismo en general, que, sin embargo, en el caso de Bajtín no llega a disolver el sujeto, Foucault comparte con Bajtín la idea de ver en el cuerpo el sitio principal para la inscripción del discurso y el convencimiento sobre la necesidad de abolir la antítesis entre la ciencia y la ideología.

No obstante, pese a la contribución enorme que suponen los textos foucaultianos para el estudio del discurso y del poder, cabe señalar que la mayor dificultad en su interpretación radica en que en ellos no se explica el porque de los ordenes del discurso, ni se señala el origen de las estructuras del poder, como si se tratase de entidades determinantes y escondidas, cuyo funcionamiento misterioso no es de este mundo. En este sentido, Hawkes (2003: 154) ve en los órdenes del discurso una especie de *deus absconditus* que gobierna nuestras acciones sin manifestar su existencia (podríamos añadir aquí que tampoco nos muestra su rostro o sus razones). Tanto Hawkes (2003) como Gardiner (1992) parecen estar de acuerdo con Taylor (1986) en su crítica de la ambigüedad de la estructura de dominación, de órdenes de discurso o el funcionamiento mismo del poder:

Insofar as Foucault conceives of power as a (rather mysterious) force or substance that permeates the entire social field and which functions autonomously from the exigencies of human action, he cannot explain how power operates ‘strategically’ or how it produces the particular effects of domination that it does. [...] Foucault’s post-Heideggerian desire to dispense

with the subject prevents him from occupying the middle ground between the subjectivist Cartesian position that patterns emerge from history because of conscious human will and the Schopenhauerian one that history has a pattern but is unwilling. [...] Consequently, Foucault's concept of power tends to degenerate into an all-embracing synonym which encapsulates all social relations and which encompasses every point in the social field (Gardiner, 1992: 160-161).

En este sentido, se podrían reivindicar las posiciones bajtinianas con su sujeto dialógico en tanto una posición adecuada para salvar la paradoja que se desprende aquí, recordando que las estructuras sociales y discursivas se (re)producen y sostienen en acciones concretas llevadas a cabo por grupos concretos a los que favorecen. Tal y como advierte Malcuzyński (2006), reivindicando el pensamiento bajtiniano con respecto a las posiciones postestructuralistas, “las *voces* que articulan la hegemonía [...] desde el interior del discurso son, ellas mismas, las que encuadran, dirigen y legitiman, desde el exterior, las estructuras oprimidas, en ocasiones llamadas *minoritarias* frente a las llamadas *mayoritarias* del discurso social” Malcuzyński (2006: 35). Asimismo, la disolución de sujetos, la omnipresencia y ambigüedad del poder y de los órdenes discursivos no le permite a Foucault concebir ninguna forma de resistencia ni, al desprenderse de los sujetos o grupos sociales o estructuras de dominación externas, puede explicar el porqué de las relaciones contradictorias entre los discursos.

El sujeto cultural

Al abordar el papel del discurso social, cabe mencionar en el campo de los estudios de la literatura y la ideología, las teorías sociocríticas, originadas en los años setenta por Claude Duchet, Edmond Cros y Pierre Zima, que centran el foco de su atención en el texto literario en tanto un hecho social (Linares Alés, 1996: 141- 142). Para empezar, abordaremos la concepción del sujeto cultural propuesta por Edmond Cros (2002) en tanto mecanismo ideológico que sujeta y subjetiviza y que nos parece fundamental para los estudios contemporáneos de la ideología. Efectivamente, como señala el mismo Cros (2002: 12), el sentido que Althusser (1988) otorga a la “ideología” se puede aplicar al concepto general de la “cultura”. De ahí que su concepto del sujeto cultural se base en el pensamiento althusseriano, ante todo en el

mecanismo de la interpelación que mencionamos arriba, ya que este permite plantear la ideología (aquí: la cultura) en términos del mecanismo (ideológico) que a la vez constituye y aliena al sujeto a través de las prácticas discursivas e institucionales. En este sentido, cuando el sujeto se (re)crea en y por el lenguaje, se constituye en una red de signos organizados según reglas (ideológicas) de sentido impuestas por la cultura, rígidas por el sujeto cultural.

La verdad del sujeto está perdida para siempre, oculta por los diferentes discursos que contribuyen a borrarla y a desvencerla. Entre todos esos discursos, el sujeto cultural es probablemente el que lo amordaza con mayor eficacia, ya que la cuestión que se plantea es saber quién habla en el sujeto hablante y cómo esas diferentes palabras se dan a oír en él. [...] he abordado este problema al referirme a ese algo distinto que se dice más allá o más acá de lo que se cree decir (Cros, 2002: 18).

Para Cros (2002: 12), “el sujeto cultural” designa cuatro fenómenos cruciales desde el punto de vista de esta investigación; en primer lugar, el término designa “yo” en tanto una instancia discursiva, con lo cual denota también los procesos de surgimiento y funcionamiento de la subjetividad. En tercer lugar, sirve para referirse al sujeto colectivo. Finalmente, al apuntar hacia el carácter ideológico de la subjetividad, indica, siguiendo al pensamiento althusseriano, que la sumisión ideológica –la subjetivización– forma parte integral de la subjetividad. Las repeticiones explícitas, la cita de la doxa en forma del pensamiento estereotipado, los tópicos, los clichés, en las cuales el sujeto en su función del enunciador desaparece por completo, es una no-persona, ponen de manifiesto en la manera más explícita el funcionamiento del sujeto cultural. “Ese sujeto cultural, de naturaleza doxológica, legisla, dicta pautas de conducta, designa paradigmas, recuerda verdades basadas en la experiencia o en la fe” (Cros, 2002: 19).

Cabe notar que el sujeto cultural, tal y como lo concibe Cros (2002) denota un espacio proyectado de identificación, ya que se fundamenta en un modo específico sobre las relaciones entre el sujeto y los otros. En ese sentido, refiere a lo que, como veremos, Butler (1999, 2002, entre otros) denomina la dimensión psíquica del poder, y Bourdieu (1995, 2000, entre otros) la interiorización de la doxa, ya que

hace hincapié en el funcionamiento del poder social, de las estructuras objetivas de dominación en la construcción misma de la identidad.

La noción de sujeto cultural forma parte ante todo de la problemática de apropiación del lenguaje en su relación con la formación de la subjetividad por una parte, y con procesos de socialización por otra. El sujeto no se identifica con el modelo cultural, al contrario; es ese modelo cultural lo que le hace emerger como sujeto. El agente de la identificación es la cultura, no el sujeto. Al sujeto no le queda más salida que identificarse cada vez más con los diferentes lugar-tenientes que lo presentifican en su discurso (Cros, 2002: 20).

Como se ha visto, el sujeto cultural denota un espacio de identificación que es dinámico, usando la terminología de Bajtín podríamos llamarlo polifónico, un espacio en cuyo seno los trazados semiótico-ideológicos recreados por sujetos transindividuales se alternan y desplazan entre sí. Así, la evolución histórica de la superestructura consiste en la acumulación sucesiva de los textos en el espacio del sujeto cultural que constituye la memoria colectiva, que, como demuestra Lotman (1977), es sinónima con la cultura. Asimismo, la evolución no puede entenderse en términos de una simple destitución, o destrucción de los textos anteriores por los nuevos, sino que se inscriben en ellas, provocando de esta manera una rectificación del sistema cultural. Al mismo tiempo, la teoría del sujeto cultural no pierde de vista “lo socioeconómico” que se encuentra transcrito dentro de lo textual y lo cultural. Efectivamente, el nivel socioeconómico no se estudia en tanto circunstancia externa que rodea lo cultural, que precede o explica el sujeto cultural, sino dentro del mismo objeto de estudio que dicho sujeto constituye. Este objeto como un sistema se organiza en torno a un elemento dominante (una dominante cultural) que funciona como tal hasta que sucede una alternación significativa en el ámbito de la infraestructura, es decir, hasta que dicho cambio ha repercutido en el campo discursivo (Cros, 2002: 25).

Asimismo, el sujeto cultural se (re)produce, rectifica en el espacio intrasíquico de un sujeto a lo largo de toda la vida del mismo. El proceso empieza, pues, con la subjetivización, que también significa sujeción, en otras palabras, la constitución de un sujeto concreto en el lenguaje empieza a través de su primer acceso

a lo simbólico para no cesar nunca, ya que cada sujeto se recrea continuamente al asimilar nuevos textos, nuevos trazados ideológicos, heterogéneos y contradictorios, que se desplazan y se rectifican entre sí. Con ello, podemos concluir que tratamos de los mismos mecanismos, que acabamos de describir en su macroescala y microescala.

Recapitulando, si representamos los procesos colectivos en la escala macro en tanto la evolución o la transformación de la cultura –de la superestructura– en su dimensión dinámica e intertextual, es decir, como la acumulación en torno a un elemento dominante, y la consecuente alternación de textos y de códigos interpretativos e ideológicos, interrelacionados con el nivel socioeconómico –la infraestructura–, esto nos permite, per analogía, concebir la evolución o la transformación de un sujeto individual en la escala micro de acuerdo con los mismos mecanismos, es decir, como acumulación, siempre dinámica e intertextual, de textos y códigos interpretativos e ideológicos en torno a un elemento dominante, que está interrelacionada con el nivel objetivo de la vivencia o experiencia del sujeto, condicionado por sus circunstancias.

Lo dicho y lo no-dicho

Así, si desde las posiciones sociocríticas asumimos que el discurso social es todo lo que se dice y lo que se escribe, lo que se habla y se representa, lo que se narra y se argumenta, vemos claramente que los sistemas cognitivos, las distribuciones discursivas, los repertorios de lugares comunes que en una sociedad concreta dividen, organizan y jerarquizan trabajo discursivo, no sólo tienen un fuerte carácter ideológico, sino que inciden en el proceso de la producción social del sentido así como en las representaciones simbólicas del mundo que surgen en dicha sociedad. Tal y como apunta Angenot (1998),

Todo lo que se analiza como signo, lenguaje y discurso es ideológico quiere decir que todo lo que se puede localizar allí, como tipos de enunciados, verbalización de temas, modos de estructuración o de composición de enunciados, gneseología subyacente a una forma significativa, todo esto, lleva la marca de representar lo conocido que no es evidente, que no son necesariamente universales, que comportan las posturas sociales, que expresan, indirectamente, intereses sociales, ocupan una posición [...] en la

economía de los discursos sociales. Todo lo que se dice en una sociedad realiza y altera los códigos, los modelos, los pre-construidos, todo un ya allí que es un producto social acumulado. Toda paradoja se inscribe en la dependencia de una doxa. Todo el debate se desarrolla solamente sobre una tópica común en argumentadores opuestos. En toda sociedad, la masa de discursos, divergentes y antagonistas, engendra, pues, un decible más allá del cual es sólo posible percibir anacrónicamente el noch-nicht Gesagtes, lo no dicho todavía (Angenot, 1998: 77).

De esta manera, para la sociocrítica es el conjunto discursivo, compuesto por una totalidad de discursos (ideológicos) divergentes o antagonistas, pronunciados aquí y ahora que regula y determina no sólo todo lo dicho, lo visible, e incluso lo imaginable, sino también todo lo no-dicho, es decir, lo callado, así como lo no-decible, que equivale a lo no pensable (no imaginable) o no-dicho todavía. De esta manera, nuestra mirada y conocimiento de la realidad está predeterminada por dispositivos discursivos, que son ideológicos, y que generan “la evidencia ideológicas” y “naturalización”.

Efectivamente, han de tomarse en cuenta las objeciones al pensamiento althusseriano y la teoría de la ideología que surgen desde la sociocrítica. La sociocrítica coincide con los enfoques bajtinianos y postestructuralistas mencionados arriba en que jamás los discursos sociales, las “cosas dichas” son neutras o inocentes. Así, desde las posiciones sociocríticas se hace hincapié en cómo todo discurso social, no sólo la ideología dominante en tanto un sistema, son un constructo sociohistórico que a su vez contribuye a la construcción del sujeto y, en consecuencia, queda reflejado en el texto artístico del mismo. Este planteamiento invita, a nuestro parecer, a aplicar la postura crítica de la sospecha tanto a la hora de revisar cómo el discurso influye en nuestra percepción de la realidad social, como al realizar cada lectura concreta.

Lo que separa la sociocrítica del pensamiento marxista acerca de la ideología es el hecho de abordar toda la cultura de una época y de una sociedad definida espacio-temporalmente en su totalidad, de analizar el “discurso social global”, “monológico” bajo una hegemonía dada, sino en fijarse, siguiendo la tradición bajtiniana, en sistemas autónomos de discursos. Asimismo, según Angenot (1998), la concepción marxista de ideología incurre en el error al tomar la retórica de las ideologías en tanto

doctrinas, que se presentan a sí mismas como organizadas, lógicas y con su rigor propio, por la realidad. Efectivamente, de acuerdo con las líneas investigadoras bajtinianas, como ha apuntado Angenot (1998), y como también puede leerse en Cros (1986), confirmamos que las ideologías en tanto creencias colectivas, no son sistemas ordenados ni cerrados, ya que por su propia naturaleza se producen y reproducen en un proceso de enfrentamiento, en consecuencia de su propia dialéctica evidenciada por la lucha entre distintas tendencias, sectas y puntos de vista. Esta confrontación, a su vez, conlleva el surgimiento de diferentes escuelas de pensamiento, de las llamadas desidencias y ortodoxias, que forman parte de cada doctrina o cada ideología.

En este sentido, Angenot (1998) insiste en comparar las ideologías con *bricolage* o *collages* heterogéneos cuyas costuras y enlaces la retórica propia de la ideología se esfuerza por ocultar. Las ideologías no tienen rigor ni lógica propios, ya que se reducen a producciones sectoriales de un conjunto diverso, lleno de enfrentamientos y de influencias ejercidas por lo que podríamos denominar como el discurso social total. Este último tiene carácter transdiscursivo- dialógico. Como secuela directa de esta polémica que conlleva confrontación de tendencias, facciones, sectas, ortodoxias y heterodoxias, surge la matriz, es decir, las premisas comunes por un lado, y los límites de lo pensable, escribible por otro.

Ahora bien, las teorías sociocríticas se dedican ante todo al estudio de la literatura. Como afirma Chicharro (2003: 15- 29), dichas teorías, aunque son deudoras de las escuelas sociológicas de literatura, más notablemente de las concepciones propuestas por Lukács y Goldmann, difieren de ellas al obviar la realidad referencial como tal, así como los procesos pretextuales, subtextuales o paratextuales, y centrarse en la codificación del referente (de logos social) en la obra. De ahí que el hacer del texto literario el foco del estudio permita analizar la inscripción del discurso social en la literatura. Los exponentes de la sociocrítica propugnan “una sociología crítica que aspira a ser una sociología del texto literario” (Linares Alés, 1996: 142-143).

Efectivamente, ante la crisis metodológica y epistemológica de los estudios literarios, resultan muy interesantes las posiciones y posturas sociocríticas, según las cuales estudiar la literatura equivale a estudiar la cultura, por medio del análisis de discursos que la conforman. El análisis del discurso social, concebido como “todo (lo) que llega al oído del hombre-en-la-sociedad”, abarca todo lo que se dice en un

específico contexto sociocultural (Robin, Angenot, 1991: 53; Cros, 1986), indagando en el funcionamiento de lo literario, lo cultural y lo social en distintas prácticas discursivas. Así, haciendo hincapié en el texto, la sociocrítica restituye su sentido social a medida que estudia su relación con el mundo realizada en el texto. Además permite abordar el sentido social del texto –su *socialidad*– desde dos perspectivas distintas. Lo que resulta crucial dados los objetivos de este trabajo es la idea de que el análisis sociocrítico puede poner en evidencia las medidas a través de las cuales el texto participa en la producción de la ideología fijándose, por ejemplo, en cómo el texto ofrece figuras de identidad (de sí mismo) y de identificación (del otro), así como representaciones del mundo a unos grupos sociales concretos. En resumidas cuentas, el objetivo fundamental de la sociocrítica se plantea como el estudio de la “socialidad” de textos concebidos como concreciones históricas y sociodiscursivas, partiendo de su materialidad textual (Chicharro, 2003). Dicho de otro modo, se analiza las maneras en las cuales la *socialidad* llega al texto (Robin, Angenot, 1991). En este sentido, la socialidad desempeña un papel importante equiparando la producción artística a una práctica social y enfocando así el aspecto ideológico del texto estético (Duchet, 1991).

Por ello, para estos teóricos los elementos extratextuales, tales como la situación económica, la posición social o la pertenencia generacional de los autores, la situación en el mercado literario, etc., sólo tiene importancia si –en tanto datos externos– se inscriben en la obra. En este sentido, Cros (1986) aboga por la autonomía del texto literario como objeto de estudio con respecto a la realidad referencial: “todo lo más puede mostrarse en forma de huellas y residuos que no podrían ser significativos en sí mismos” (Cros, 1986: 74). Aunque se reconoce la influencia que ejerce la ideología sobre el texto, ésta no puede triunfar sobre el análisis textual, especialmente que la relación entre la literatura y la ideología es, para Cros (1986: 92), dialógica, ya que “la ideología, que rige la escritura está también regida por ella”.

El monitoring

Por fin, cabe subrayar que el nexo entre la teoría bajtiniana y la sociocrítica lleva a M-Pierrette Malcuzyński (1991, 2006) a proponer el concepto del *monitoring* de los discursos, que requiere una capacidad crítica por parte del escritor, de la cual hace uso continuo a la hora de distinguir y elaborar discursos, así como al escoger las

prácticas semióticas adecuadas para identificar y especificar el sentido en el cruce de las dimensiones socio-históricas. En otras palabras, el *monitoring* se reduce a una toma de posición en relación con la circulación y la producción de discursos, que se produce en el “umbral”, en la frontera común donde interactúan y se negocian los discursos.

En efecto, el concepto de *monitoring* permite combinar el análisis del discurso de corte bajtiniano con la sociología de la literatura y la crítica de la ideología, enfocando, las relaciones recíprocas entre “lo dado” y “lo creado” que se inscriben en el texto, con lo cual podemos observar no sólo como “lo dado” se inscribe en “lo creado”, sino también de qué manera “lo creado” ejecuta un cambio en “lo dado”. Desde esta posición, el autor ocupa un lugar destacado en la producción y la recepción de discursos, ya que su papel consiste en moldear: escuchar, reconfigurar y reemitir el discurso. (Malcuzyński, 1991; Chicharro, 2003/2004)

Abogamos por “la reinserción” del texto (literario o no) y su estudio en una teoría de la producción cultural a través del *monitoring*, es decir, a través de la elaboración crítica de “la polifonía discursiva que circula en una instancia sociocultural dada” (1991: 151). Así, el concepto de *monitoring* crea un marco teórico necesario para abarcar las relaciones entre la circulación, la producción y la materialización de los discursos. Concluyendo, el hecho de aplicar el concepto de *monitoring* es de gran utilidad para este trabajo, puesto que al señalar la toma de posición que el escritor / artista/ crítico realiza en el momento de materializar su *monitoring* de discursos, fundamenta la premisa sobre la vinculación entre la literatura, el estudio literario y la ideología, y confirma que toda práctica sociocultural es *–ex definizione–* necesariamente “multidisciplinaria” y transdiscursiva.

El habitus y el campo literario

En este panorama destacan los estudios del sociólogo francés, Pierre Bourdieu, que abordan de una manera global e innovadora las relaciones que existen entre los grupos y dentro de ellos, así como el mecanismo no profundizado, como se ha visto, en el pensamiento de Foucault (*ibidem*), de interiorización de las estructuras externas de dominación. A lo largo de su trayectoria, Bourdieu, como veremos, elabora una teoría de la economía de los bienes simbólicos, centrada en la noción de la violencia

simbólica y de las estructuras de dominación (Alonso, 2004). Su punto de partido es que las estructuras simbólicas de dominación se (re)producen en las prácticas cotidianas, por lo tanto, históricas, (re)producidas por –como insistía Bajtín– unos agentes sociales concretos, incluidas las instituciones, tales como la familia, iglesia, escuela, el estado y originadas por las “estructuras objetivas” (Bourdieu, 2000: 50).

En cuanto al funcionamiento ideológico en el peyorativo sentido del término, al cual Bourdieu (2000: 21-22) confiere el nombre de “actitud natural” o “experiencia dóxica”, está vivido en tanto relación con el mundo exterior en el seno de la sociedad a medida que las estructuras objetivas de dominación determinan las cognitivas y se refuerzan en ellas, con lo cual el curso de los acontecimientos futuros se despliega de acuerdo con las expectativas. Con esto tocamos la cuestión clave desde el punto de vista de este trabajo, es decir, la de la función de la ideología a través de la adquisición (interiorización), como se ha visto, mayoritariamente inconsciente, de las estructuras simbólicas de dominación. Efectivamente, como advierte Bourdieu (2000: 53- 54), el efecto de la dominación simbólica de cualquier tipo o resistencia hacia ella –independientemente de si se trata de dominación basada en etnia, género, cultura mayoritaria, de lengua– no se consigue tal sólo, contrariamente a las primeras premisas marxistas, distorsionando o aludiendo a la lógica de las conciencias concedoras, es decir, las conciencias de los sujetos libres y autónomos que toman decisiones conscientes y que pueden controlar las estructuras de dominación con su voluntad, sino a través de adquisición (interiorización) de los esquemas de percepción, psico-emocionales o de acción que, a su vez, conforman los hábitos y se sustentan en ellos. Por otro lado, contrariamente a las posiciones postestructuralistas, el sociólogo francés (1995, 1997, 2000, entre otros) no deja de recalcar que las estructuras simbólicas de dominación corresponden a las estructuras objetivas, existentes en la realidad social no-discursiva. De ahí que, Bourdieu (1997: 65-73) les confiera a los sistemas simbólicos el nombre de “las estructuras estructurantes (que configuran las estructuras sociales, y que, a su vez, están estructuradas”.

En este punto, cabe insistir –a pesar de las diferencias terminológicas y obviando el evidente rechazo del concepto de “ideología” por parte de propio Bourdieu (2003)– en la coincidencia teórica sus escritos con los de Louis Althusser (*ibídem*). Lo que nos parece clave en ambas concepciones es justo el análisis de la construcción social de las estructuras cognitivas (del poder simbólico para Bourdieu

o de la ideología para Althusser) a través de las cuales se concibe, experimenta, (re)produce el mundo. De hecho, ambas teorías hacen hincapié en dos aspectos fundamentales, que anteriormente quedaron sin explicación; primero, evidencian el carácter práctico de dicho proceso, recordándonos que el poder simbólico / las ideologías están hechas de prácticas y estas prácticas tienen lugar a través de “los mecanismos del poder simbólico” / “Aparatos Ideológicos de Estado”.

No obstante, al hablar sobre los procesos inconscientes no se puede perder de vista el hecho de que de acuerdo con el pensamiento de Bourdieu (1995, 1997, 2000, entre otros), el inconsciente histórico, concebido como el inconsciente social creado en y por un contexto histórico concreto, es el fruto de un proceso histórico de construcción cultural, y no debe, pues, ser analizado en términos de la naturaleza biológica o psicológica, ya que esta última característica lo connota como “natural”, “atemporal”, y por lo tanto, inalterable. El “contenido”, es decir, la concretación del inconsciente en una sociedad dada, como cada concretación cultural, es histórico, y por tanto, susceptible de ser transformado a través de un cambio de las condiciones socioculturales, es decir históricas que lo producen (Bourdieu, 1999: 73).

Así, el poder simbólico / la ideología no debe su eficacia tanto al control ejercido por los grupos en poder sobre los agentes sociales, sino, en mayor medida, su eficacia se basa en a los mecanismos que cambian las estructuras objetivas en subjetivas al inculcarlas en los agentes sociales, construyéndolos, por así decirlo, de acuerdo con su propia visión. En efecto, si “el poder simbólico es [...] ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber lo que sufren o que lo ejercen” (Bourdieu, 1999: 65), la transformación social, por la que militaban, por ejemplo, los primeros marxistas, no se puede producir mediante una simple “toma de conciencia” o una “conversión” de conciencia y voluntad en los sujetos. De ahí que una transformación social, para ser factible y no quedarse en el reino de buenas intenciones, deba cambiar no sólo las estructuras simbólicas sino, ante todo, las estructuras objetivas subyacentes en el seno de una sociedad dada:

Debido a que el fundamento de la violencia simbólica no reside en las conciencias engañadas que bastaría con iluminar, sino en unas inclinaciones modeladas por las estructuras de dominación que las producen, la ruptura de la relación de complicidad que las víctimas de la dominación simbólica conceden a los dominadores sólo pueden esperarse de una transformación

social de las condiciones sociales de producción de las inclinaciones que llevan a los dominados a adoptar sobre los dominados y sobre ellos mismos un punto de vista idéntico al de los dominadores. La violencia simbólica sólo se realiza a través del acto de conocimiento y de reconocimiento práctico que se produce sin llegar al conocimiento y a la voluntad (Bourdieu, 2000: 58).

Su aportación más contundente en relación con los vínculos existentes entre la literatura, la ideología y la sociedad ha sido, por una parte, el estudio del “mercado” y del “capital” lingüístico y, por otra parte, el análisis de las condiciones sociales de la producción y recepción en “campo literario”. Para empezar, cabe destacar que Bourdieu (1997) aboga por estudiar la literatura, el arte y la ciencia desde la perspectiva del pensamiento relacional, puesto que los campos artístico, literario, científico, etc, son

[...] un espacio de relaciones objetivas entre posiciones –la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo– y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con los demás. En el horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas, y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma del arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan (Bourdieu, 1997: 60).

Así, el campo literario está abordado a partir de *Campo intelectual y proyecto creativo* (1967) y analizado con detalle en *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (1995); en relación con la recepción y consumo cultural cabe destacar *La Distinción* (1988). En los textos citados se saca a la luz las relaciones que unen el campo literario con otros campos, insistiendo en un complejo sistema de relaciones sociales que el artista entabla con todo el complejo de agentes que conforman el campo intelectual, tales como otros artistas, críticos, editores arte, periodista, etc. cuya función consiste en conseguir una apreciación inmediata de sus obras (Bourdieu, 1967: 153-158), recalcando, sin embargo, cierta autonomía de la cual el campo literario goza con respecto a otros campos. En este sentido, las relaciones mencionadas, tras ser integradas en conjunto de relaciones globales, se

convierten en capital simbólico para cada escritor. Asimismo, se señala que el libro, aparte de constituir el capital económico y el capital social para su autor, supone, ante todo, el capital simbólico adquirido en el campo literario en tanto la realización de un objeto valorado en dicho campo. En cuanto a la cuestión de la autonomía del campo literario, cabe añadir que ha sido siempre gradual y reforzado con el paso del tiempo y la evolución social, ya que “varía considerablemente según las épocas y las tradiciones nacionales. Depende del capital simbólico que se ha ido acumulando a lo largo del tiempo a través de la acción de las generaciones sucesivas” (Bourdieu, 1995: 327).

Asimismo, al estudiar las interrelaciones existentes en la sociedad, este teórico se centra en el poder como categoría principal y organizadora de la vida social, manteniendo que las actividades del individuo están motivadas por la búsqueda del poder de distinta índole: económica, política, lingüística o cultural, etc. por medio de la pesquisa de unos objetos de poder muy concretos. Así, se configura el espacio social dividido en “campos”. “El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (Bourdieu, 1995: 342), originadas a través de un tipo de capital específico, es decir, alrededor de lo que el ser humano posee o quiere poseer, es decir, alrededor de un tipo de capital concreto. Ello no se refiere tan sólo al capital en su sentido tradicional, o sea, social o económico, sino también al capital lingüístico o cultural, etcétera.

En efecto, cabe señalar la importancia otorgada al sistema de interrelaciones y posiciones que existen dentro del campo –“el habitus”– construido por sus miembros a base de los capitales adquiridos en las prácticas sociales, por ejemplo a través de la educación. El habitus en tanto una puesta en práctica hace que las acciones sociales parezcan “razonables”, ya que concuerdan con la lógica interna de cada campo. Dada la dinámica y dialéctica naturaleza del habitus, su adquisición es un proceso –individual y social al mismo tiempo– y, por lo tanto, nunca se acaba y es siempre sujeta a cambios. En otras palabras, el habitus representa interiorizadas estructuras mentales de capital con las que cada individuo entra en un campo y que, a su vez, determinan su posición en este último:

La teoría de la acción que propongo (con la noción de *habitus*) equivale a decir que la mayor parte de las acciones humanas tienen como principio algo absolutamente distinto de la intención, es decir, disposiciones adquiridas que hacen que la acción pueda y tenga que ser interpretada como orientada hacia tal o cual fin sin que quepa plantear por ello que como principio tenía el propósito consciente de ese fin (Bourdieu, 1997: 166).

En este sentido, Alonso (2004: 216-218) confirma que la lógica de la dominación económica y la teoría sobre el mercado quedan en el pensamiento bourdieuano ampliadas y aplicadas al mercado del lenguaje y del arte. En efecto, “la estructura social del mercado lingüístico determina así qué es lo que tiene más valor en el intercambio lingüístico”, con lo cual los discursos se reducen a medidas prácticas adquiridas y usadas por los sujetos que participan en un mercado lingüístico en fin de “aumentar sus beneficios simbólicos, adaptándose a las leyes de formación de los valores y a la vez poniendo en juego su capital lingüístico, social y culturalmente codificado” (Alonso, 2004: 216).

De ahí que Bourdieu (2000b), como lo hacía antes Bajtín, vincule el discurso a la situación social concreta en la que se ha producido, apuntando hacia el capital simbólico –el poder y la situación de dominación– que se pueden lograr a través de las prácticas discursivas concretas. En este sentido, la producción del discurso está condicionada por su valor –consabido entre los hablantes que participan en el mercado lingüístico y que, por lo tanto, han interiorizado los estructuras dominantes estructurantes y estructurados–, puesto en práctica a través de *habitus* en un campo concreto. El discurso está conformado, pues, en una interrelación de *habitus* y mercado lingüístico (Bourdieu, 2000b: 120).

Por otra parte, cabe destacar que los factores externos (la situación social) sólo pueden ejercer su influencia en el campo literario a través de mediación, es decir, provocando una transformación interna de dicho campo en tanto refracción. El grado de la transformación se reduce, pues, al grado de la autonomía de la que goza el campo con respecto a la situación social, o, en términos de Bourdieu (1997: 61), al “coeficiente de refracción”. Dada la autonomía y el carácter relacional del campo, lo que sucede en él, incluidas las obras literarias, depende de sus posibilidades constitutivas, objetivamente ofrecidas en un momento dado y de los límites que él mismo se impone en el acto de su conformación. En este sentido, el espacio de las

obras, igual que el campo literario, puede ser concebido en términos de un campo de tomas de posición, es decir, como “un sistema de desviaciones diferenciales” (Bourdieu, 1995: 265- 310, 1997: 62- 73).

El proceso que entrañan las obras es producto de la lucha entre los agentes a los que, en función de su posición en el campo, ligada a su capital específico, les interesa la conservación, es decir la rutina y la rutinización, o la subversión, que con frecuencia reviste la forma de un retorno a las fuentes, a la pureza de los orígenes y a la crítica herética (Bourdieu, 1997: 62-63).

La transformación del campo es, pues, el efecto de la oposición entre distintos agentes y está condicionada por el sistema de las posibilidades existentes en un momento histórico determinado. Dicha sistema conforma lo-dicho y lo no-dicho así como lo- pensable y lo no- pensable. De ahí que se pueda trazar la existencia de dos estructuras homólogas, o, en otras palabras, que las estructuras de los textos literarios, o sea, los géneros, estilos, temas, etc (re)produzca la estructura del campo literario en tanto un campo de luchas entre distintas posiciones. Así, la conservación o la transformación del canon son la secuela directa de esta lucha.

Las estrategias de los agentes y de las instituciones inscritos en las luchas literarias, es decir sus tomas de posición (específicas, es decir estilísticas por ejemplo, o no específicas, políticas, éticas, etc.), dependen de la *posición* que ocupen en la estructura del campo, es decir en la distribución del capital simbólico específico, institucionalizado o no (reconocimiento interno o notoriedad externa) y que, por mediación de las disposiciones constitutivas de su habitus (y relativamente autónomas en relación con la posición), les impulsa ya sea a conservar ya sea a transformar la estructura de esta distribución, por lo tanto a perpetuar las reglas del juego en vigor o a transformarlas (Bourdieu, 1997: 63-64).

Como se ha visto, la posición en el campo literario en tanto un campo de fuerzas depende del capital lingüístico y artístico heredados de luchas anteriores e inscritos en distintas tomas de posición. De este modo, cada agente, al entrar en el campo, necesariamente toma una posición y se sitúa a así mismo con respecto a otras posiciones y posibilidades que se presentan. Evidentemente, con ella se crea una

tensión entre distintas tomas de posición que desemboca en la conservación o subversión de las reglas del juego. Es más, las fuerzas del campo (re)producen la homología entre el espacio de autores y del público, así como entre la estructura de producción cultural y las estructuras interiorizadas pro los autores, críticos y el público, homología que desemboca en una coincidencia entre estas estructuras, que permite ver en el arte y la literatura una “estructura estructurante estructurada” (*vid.* Bourdieu, 1995: 240- 261).

Asimismo cabe señalar que el texto literario a la vez produce y reproduce las estructuras simbólicas mencionadas arriba en tanto “estructuras estructurantes estructuradas”, que funcionan como estructuras representacionales, y que le permiten al sujeto tanto identificarse a sí mismo como explicarse el mundo. Los sistemas simbólicos sirven, pues, para imponer de forma enmascarada (desconocida e irreconocible) el orden establecido como natural a través de forjar en los agentes sociales estructuras cognitivas ajustadas a las estructuras sociales (Bourdieu, 1999, 1995, 1997, entre otros).

Los sistemas simbólicos deben su fuerza propia al hecho de que las relaciones de fuerza que allí se expresan no se manifiestan sino bajo la forma irreconocible de relaciones de sentido (desplazamiento). El poder simbólico como poder de construir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, por lo tanto el mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino en él es reconocido, es decir, desconocido como arbitrario (Bourdieu, 1999: 71).

En efecto, el conjunto de textos literarios canónicos, como veremos a continuación, que conforman la cultura escolar, tienen el carácter “jerarquizado y jerarquizante” (Bourdieu, 1988: 332), mientras que el consumo y conocimiento cultural han servido siempre como formas de legitimación y de distinción social. De ahí la noción de “gusto” o “predisposición” “naturales” para la cultura, concebida por grupos sociales privilegiados en fin de distinguirse y otorgarse el estatus privilegiado. Efectivamente, “La ideología del gusto natural obtiene sus apariencias y su eficacia del hecho de que, como todas las estrategias ideológicas [...] naturaliza

las diferencias reales, convirtiendo en diferencias de naturaleza unas diferencias en los modos de adquisición de la cultura (o la lengua)”, es decir, pretende esconder la verdad de la adquisición cultural en tanto un proceso educativo, facilitado por el aprendizaje familiar y escolar de la cultura al presentarla como una propiedad innata demostrada por la soltura y la supuesta “naturalidad” en el contacto con el arte y la literatura (Bourdieu, 1988: 65). La ideología del gusto natural se fundamenta, pues, sobre “la oposición entre el aprendizaje familiar y el aprendizaje escolar de la cultura”. Mientras que la “naturalidad” del contacto con la cultura se adquiere mediante el “aprendizaje familiar”, es decir, a través de la inserción precoz en un mundo de personas, prácticas y objetos cultivados, que sólo las familias burguesas, no las populares, pueden proporcionar a sus hijos, el escolar, el único accesible a los grupos sociales marginados, está proporcionado a etapas más tardías mediante un proceso educativo (Bourdieu, 1988: 73).

Recapitulando, los conceptos del campo y de la obra en tanto espacios de toma de posición permiten romper con la fragmentariedad del análisis codificada a través de la oposición entre lectura interna y la investigación externa, así como entre el análisis estético e ideológico. De hecho,

[...] cabe plantear la hipótesis (confirmada por el análisis empírico) de una homología entre el espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su *forma*, y el espacio de las posiciones en el campo de producción. [...] en efecto, debido al juego de las homologías entre el campo literario y el campo del poder o el campo social en su conjunto, la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus elecciones son golpes dobles, a la vez estéticos y políticos, internos y externos (Bourdieu, 1995: 308).

Hacia un abordaje sincrónico

Para empezar, cabe recalcar que muchos sociólogos de la literatura abogan por un rechazo del cientificismo, una tendencia dominante en los estudios literarios y sociales de distinta corte desde la modernidad hasta los años ochenta del siglo XX. El conocimiento de una práctica social tan compleja como literatura requiere el uso de varios métodos, enfoques, tipos de lectura. (Sánchez Trigueros, 1996; Chicharro,

1997, 2005, entre otros). La investigación centrada en los vínculos entre la literatura y la sociedad ha desembocado en una amplia gama de diferentes enfoques sociales: desde los estudios culturales (poscoloniales), pasando por los estudios feministas y hasta el pensamiento sociocrítico.

Recapitulando, si cada palabra es ideológica, la oposición entre la ciencia y la ideología no tiene sentido. Esta premisa cobra más rigor en el caso de las ciencias sociales, y más específicamente en los estudios literarios, cuyas investigaciones se crean a través de y se refieren a las prácticas discursivas en un conjunto discursivo concreto, cuyo objetivo consiste en la interpretación del discurso. En este proceso los criterios de orden moral, económico y político se entremezclan con la voluntad de buscar “la verdad científica”. La ciencia como campo de actividad humana guarda, pues, relaciones con la ideología y puede convertirse en un terreno de lucha por la hegemonía entre discursos y distintas apuestas sociales. Como bien subraya Pozuelo Yvancos (1999),

La pregunta ya no es sobre el sentido o los sentidos de la obra literaria en sus estratos comunicacionales, sino el lugar mismo de la Teoría y cuáles son los papeles históricos y sociológicos de los ejecutantes de la propia Teoría (...) Este nuevo objeto de estudio ha provocado un desplazamiento de la Teoría literaria y de la Literatura Comparada hacia las esferas político-institucionales de su propia constitución. Elegir una teoría no es solamente elegir un instrumental metodológico para un objeto definido e incuestionado, sino elegir sobre todo un lugar desde el que definir ese objeto. La evidencia de que el objeto literario es una consecuencia de un lugar teórico previo ha provocado que el campo de la teoría como lugar epistemológico y político sea el principal punto del debate actual (Pozuelo Yvancos, 1999: 93-95).

En el otro polo de “toma de posición” respecto a la relación entre “lo ideológico” o “lo social” y la teoría de literatura están aquellos estudiosos que pretenden desvincularlas por completo. Según estas corrientes (la Nueva Crítica, el estructuralismo), la única opción que legitima el desarrollo de la teoría literaria como saber consiste en elaborar métodos supuestamente formales, universales y abstractos, es decir, puramente científicos y aideológicos. Los partidarios de estas corrientes de la teoría de la literatura, pese a su rechazo de “lo ideológico”, también revelan –a veces en forma encubierta o inclusive inconsciente– conexiones con diferentes

vertientes ideológicas en su aplicación; es decir, sus métodos, enfoques, el uso del lenguaje, actividades académicas, etc., demostrando, como se ha visto, “que siempre hay en nosotros algún Napoleón que designa a los demás como *idéologues*” y que siempre hay “alguna pretensión al poder en la acusación de ideología” (Ricoeur, 1989: 47). Tal y como afirma Jameson (1989),

Imaginar que, a salvo de la omnipresencia de la historia y la implacable influencia de lo social, existe ya un reino de la libertad –ya sea el de la experiencia microscópica de las palabras en un texto o el de los éxtasis e intensidades de la varias religiones privadas- no es más que reforzar la tenaza de la Necesidad en esas zonas ciegas donde el sujeto individual busca refugio, persiguiendo un proyecto de salvación puramente individual, meramente psicológico. La única liberación efectiva de semejante constricción empieza con el reconocimiento de que no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es *en último análisis* político (Jameson, 1989: 17-18).

Asimismo, tanto la crítica como la teoría de la literatura son prácticas ideológicas de significación, que se diferencian de otras prácticas ideológicas no por su relación con lo verdadero / falso, sino por las diferentes funciones sociales que ambos discursos desempeñan. Por lo tanto, en este trabajo no ocultamos el carácter ideológico de los estudios literarios, que Chicharro (1997) llega a denominar “los estudios literaturoológicos”. De hecho,

[...] los estudios literarios que se pretenden científicos son resultado de operaciones inductivas e hipotético-deductivas que se nutren, y a su vez las alimentan, de las ideologías sociales, estando sometida su ansiada neutralidad científica a intereses históricos. Aunque pueda pensarse, como así ocurre en no pocas ocasiones, que las teorías literarias dependen exclusivamente de su movimiento interno y se constituyen autónomamente, en realidad constituyen prácticas radicalmente históricas, fuerzas materiales que intervienen en la vida social, cuya historia exige la investigación social de su historicidad (Chicharro, 2005: 125).

Lo que supone, pues, el dominio de ocupación de los estudios literarios –el fenómeno literario o el socialmente diferenciado sistema literatura– es un fenómeno muy

complejo, lo cual constituye una justificación de la diversidad y multitud de métodos y herramientas aplicados con el fin de generar conocimiento en este campo.

Asimismo, en el antes mencionado contexto postideológico, engendrado por el fin de las grandes ideologías vigentes (del “pensamiento único”), así como por la pluralidad, por la coexistencia de posturas muy diversas (a veces incompatibles) sobre la realidad, siguiendo al pensamiento teóricos analizado, sacamos a la luz la importancia de “la toma de posición” ejercida desde los estudios sobre la literatura –del *monitoring* del discurso– y del componente radical, característico de una parte de la teoría cultural actual. Así, como apunta Pozuelo Ivancos (1999), no pueden perderse de vista los múltiples desarrollos de la teoría en las últimas décadas, centradas en la crítica de la cultura dominante y del pensamiento hegemónico, entre las cuales destacan: estudios culturales, estudios de género y *queer*, postmarxistas, poscoloniales, etcétera. Lo que confiere unidad a los enfoques tan diversos es el compromiso social, la renuncia al poder representativo de las teorías y el uso político de las mismas así como la crítica del modelo cultural.

Paradójicamente está siendo en la era del crepúsculo de las ideologías como sistemas de proyección política y en la era de la globalización que impone un modelo de pensamiento único neo-liberal, cuando la teoría literaria vive felizmente en un enclave profundamente ideológico, que yo llamaría radical, y no solamente por la naturaleza subversiva respecto a los principios dominantes que pueden suponer los *gay studies* o los frentes poscoloniales respecto a los valores morales de ese orden único, sino sobre todo por otro componente esencial de la voz radical, el etimológico: el conflicto de las Humanidades es radical porque pretende afectar al orden de la cuestión de principio: a qué y por qué llamamos Humanidades, y a qué y por qué llamamos Literatura (Pozuelo Yvancos, 1999: 97-98).

Volviendo a las cuestiones fundamentales mencionadas al principio de este capítulo, podemos repetir la pregunta sobre pertinencia de la palabra “ideología”, las conexiones entre la literatura, la ideología y la sociedad. Así, nuestro objetivo es resolver las dudas teóricas que se organizan alrededor de estos “argumentos en contra” de la aplicación del término “ideología”. Primer argumento “en contra” de su uso está relacionado con la confusión terminológica que provoca en el seno de los estudios literarios y culturales así como en los trabajos sociológicos, lo cual

desemboca en el consecuente carácter ambiguo del término; como bien señala Angenot (1998: 47), y como se ha visto a lo largo de este capítulo, los investigadores que deciden emplear el término de la “ideología” suelen designar con este los fenómenos diversos, o incluso, disímiles. En efecto,

[...] la palabra “ideología” puede designar cualquier cosa, desde una actitud contemplativa que desconoce su dependencia de la realidad social hasta un conjunto de creencias orientadas a la acción, desde el medio indispensable en el que los individuos viven sus relaciones con una estructura social hasta las ideas falsas que legitiman un poder político dominante (Zizek, 2003: 10).

Cabe repetir que inclusive el uso del artículo –indefinido o definido–, o su falta, puede denotar una acepción diferente del término ideología. Así, el hablar de “una ideología” presupone la existencia de una gama de ideologías simultáneas en tanto formaciones ideológicas, conjuntos de ideas, creencias sistematizadas, mientras “ideología” denota la ideología en general o toda ideología en tanto un fenómeno cultural que se reduce a la matriz generativa y ahistórica (Pecheux, 2003: 158- 167).

Con relación a este argumento, nos gustaría insistir en que la multiplicidad de la aplicación del término es una señal de diferentes perspectivas teóricas y críticas, asumidas para analizar fenómenos sociales muy complejos, con el fin de abordar “lo ideológico” en diversos niveles (etapas) de procesos de significación, relacionados entre sí, y demostrar los vínculos entre las bases sociales y el pensamiento. De ahí que la multiplicidad de significados (interrelacionados), en vez de ser un argumento para su apartamiento, hace hincapié en la complejidad de los procesos socioculturales y, en forma de un requisito formal, conlleva la necesidad de determinar que acepción del término queremos emplear.

Partiendo de esta idea, podemos concluir que la definición del concepto de “la ideología” que se asume es una muestra, puesta en escena de la propia posición ideológica. No es un hecho causal, pues, que las nociones básicas de la ideología nacen en los albores de la modernidad: como se ha visto, “ideología”, independientemente de la acepción descriptiva, positiva o negativa, es un concepto que sólo pudo desarrollarse en el horizonte histórico moderno (Eagleton, 1997, 2003; Pomian, 2006; Ricoeur, 1989, entre otros). Así,

[...] en lugar de evaluar directamente la adecuación o la “verdad” de las diferentes nociones de ideología, uno debería leer esta multiplicidad misma de determinaciones de la ideología como una señal de diferentes situaciones históricas concretas; es decir, uno debería considerar lo que Althusser, en su fase autocrítica, llamaba la “topicalidad del pensamiento”, la manera en que un pensamiento se inscribe en su objeto; o, como lo habría expresado Derrida, la manera en que el marco mismo es parte del contenido enmarcado (Zizek, 2003a: 15).

El segundo argumento frecuentemente citado en contra de la aplicación del término es que, para la gran mayoría de los estudios y de los lectores en general, el concepto de “ideología” está cargado de las connotaciones únicamente negativas, que parece devaluar tanto el objeto de estudio como el estudio mismo. En una entrevista concedida a Terry Eagleton, Pierre Bourdieu (Bourdieu, Eagleton, 2003: 295-308) usa el argumento mencionado arriba para explicar porque tiende a evitar la palabra “ideología” que en su obra teórica, como se ha visto, ha sustituido por otros conceptos, tales como “dominación simbólica”, “poder simbólico”, en un intento de controlar sus usos y abusos, ya que este concepto “parece sugerir una suerte de descrédito. Describir un enunciado como “ideológico” es a menudo un insulto, por lo que esta adscripción en sí misma se vuelve un instrumento de dominación simbólica” (Bourdieu, Eagleton, 2003: 298).

Con respecto a esta objeción, nos gustaría destacar que el mal uso o el abuso de un término no es una razón suficiente para abandonarlo. Más aún, sus usos y abusos forman parte de la historia de la ideología misma y sirven como ejemplos de su vigencia. Eagleton (1997), aparte de clarificar y ordenar varias nociones de “ideología”, analiza el contenido y las implicaciones de las prácticas discursivas anti-ideológicas, con el fin de hallar razones para las cuales el término ha tenido connotaciones peyorativas o ha parecido redundante o superfluo.

Por otra parte, intentaremos adoptar las concepciones de Judith Butler (2002) y Slavoj Zizek (1992) acerca del significante político en tanto un término vacío que no representa nada y que, justo merced la ambigüedad (vacuidad) semántica proporciona la oportunidad de producir nuevos significados y ejercer el poder al producir lo que pretende “representar” (Butler, 2002: 282- 309). Así

podemos concluir que –en el plano político–, la indeterminación o connotaciones peyorativas de un término tienen un gran potencial operativo que permite

[...] introducirse en una cadena de usos previos, instalarse en el medio de significaciones que no pueden situarse atendiendo a orígenes claros ni a objetivos últimos. [...] lo que aquí se llama una “cadena” de significación opera a través de cierta cita insistente del significante, una práctica iterable, mediante la cual se resignifica perpetuamente el significante político, una compulsión a la repetición en el nivel de la significación (Butler, 2002: 309).

Asimismo, no puede perderse de vista la pertinencia de la pregunta sobre la posición y legitimación del sujeto hablante que dirige su mirada, su escucha hacia el análisis crítico del discurso. ¿Desde que posición en el discurso hablamos al ejercer la crítica ideológica del discurso? ¿Es este procedimiento científico o meramente ideológico? El término mismo de la crítica de la ideología no nos posiciona un lugar privilegiado, fuera del discurso? ¿No nos remite, pues, a unos conceptos deslegitimados, como “la representación”? (Žizek, 2003; Eagleton, 1997, entre otros).

Podemos estar de acuerdo en que nuestra experiencia de la realidad social como tal es discursiva; como se ha visto, nunca podemos referirnos a la realidad misma sin hacer el uso del lenguaje. Sin embargo, como hemos señalado, esto no les quita legitimidad a discursos comprometidos socialmente. Al contrario, el no ocultar el carácter discursivo e ideológico de los análisis del discurso permite realizar lo que M-Pierrette Malcuzyński (1991) llama el *monitoring* del discurso, una crítica comprometida de las producciones y prácticas culturales. Por otra parte, el problema de “la representación” en el sentido del discurso referencial, lejos de ser desactualizado, es un medio a través de cual se crea y recrea la identidad y la otredad. Lo que se ha descifrado es el modo de que se planteaba la producción literaria en términos de “un fiel reflejo”, “un espejo” de la formación social, que, a su vez, “forma parte del dispositivo del gran relato liberal (burgués) y su proyecto de uniformidad” (Zavala, 1993: 35, 36).

Finalmente, como tercer argumento cabe mencionar la famosa doctrina de Fukuyama (1989, 1992) sobre el “fin de la historia”, cuyas implicaciones ideológicas

quedan por identificar, que está poniendo fin a la evolución histórica e ideológica de toda la humanidad:

IN WATCHING the flow of events over the past decade or so, it is hard to avoid the feeling that something very fundamental has happened in world history. [...] The triumph of the West, of the Western *idea*, is evident first of all in the total exhaustion of viable systematic alternatives to Western liberalism. [...] What we may be witnessing is not just the end of the Cold War, or the passing of a particular period of postwar history, but the end of history as such: that is, the end point of mankind's ideological evolution and the universalization of Western liberal democracy as the final form of human government (Fukuyama, 1989: 3).

Cabe notar que la doctrina de Fukuyama se nutre del famoso lema de Daniel Bell (1964), anunciado en los años cincuenta en el título mismo del libro donde desarrolla la tesis sobre el fin de las ideologías: *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. Según Bell (1964), las ideologías, el discurso moral han perdido su pertinencia al ser sustituidos por el consenso político, la tecnocracia y el pragmatismo.

¿Es válido, pues, tratar la cuestión de la ideología a principios del siglo XXI en relación con las prácticas discursivas de los años noventa? Una de las premisas fundamentales de este trabajo, que hemos intentado fundamentar a lo largo de este análisis, es el rechazo de la noción de grado cero de ideología. En efecto, confirmamos que tanto las formas discursivas que pretenden ser a ideológicas, oponiendo la ideología a la teoría o la ciencia, como las prácticas sociales que pretenden ser extraideológicas, tales como los procedimientos legales, la tecnocracia (Bell, 1964) o el funcionamiento del mercado libre (Fukuyama, *ibidem*) son ideológicos.

Concluyendo nuestra aproximación a numerosos estudios que indagan en el papel que desempeñan las prácticas culturales, incluyendo las literarias, en la vida social y en el proceso de creación de los sujetos, confirmamos que la excesiva valoración de lo estético, junto con el rechazo de lo político por un lado, así como los simplistas análisis de corte marxista por otro, no han permitido apreciar en su justa medida el valor del texto artístico señalado en cuanto la forma más económica de

acumular información (Cros, 2002: 111-118). En este sentido, argumenta Cros (*ibidem*), el texto literario puede ser concebido como un dispositivo semiótico cuya lectura (semioideológica) permite trazar, por lo tanto, la existencia su estructura generadora o matriz semiótica, de acuerdo con la cual se reestructuran y reinscriben otros discursos que conforman el texto, se organiza el tiempo y el espacio así como las funciones actanciales del relato. De este modo, el texto literario funciona como una fuente de información acerca de la situación social, del discurso y lo imaginario social sybyacentes en el momento de su producción (“lo dado”) (Cros *ibidem*, Bajtín, *ibidem*, Malcuzyński, *ibidem*, entre otros).

Cabe destacar que, siguiendo a Bajtín (1986), Bourdieu (1995), Cros (2002), entre otros, nos oponemos tanto a la reducción brutal –propia de la primera crítica marxista– de los textos literarios a los contenidos sociales en función de intereses de clase o del grupo dominante a los que sirven, como al planteamiento formalista que se ubica en el polo opuesto y que es igualmente reductor. De acuerdo con “la ilusión idealista” de esta última escuela, las producciones literarias se estudian en tanto totalidades autosuficientes y objetos del análisis puro e interno, como si hubiera posibilidad de producción artística fuera del tiempo histórico (Chicharro, 2005, 1987, 1997, entre otros). Cabe, pues, poner énfasis en la especificidad de las producciones artísticas que están “doblemente determinadas”, aunque su función de “estructuras estructurantes estructuradas” (Bourdieu, 1997: 65-73) que configuran las estructuras cognitivas es indudable, no se puede perder de vista su valor estético realizado en la dependencia de la lógica interna (estética) de su campo de producción. (Bourdieu, *ibidem*, Chicharro, *ibidem*).

Efectivamente, partimos de las premisas althusserianas (1988), según las cuales representaciones simbólicas pretenden referirse a, o reflejar, la realidad, mientras se refieren a, o reflejan, la ideología que determina una visión de la realidad concreta. Así, la cultura nos hace percibir y comprender el mundo en concordancia con algunas premisas ideológicas de las cuales se separa a través de “una distancia interna”. Más aún, los productos culturales no son una mera manifestación o puesta en práctica de una ideología concreta, sino un *lugar* desde el cual se enuncia, o sea, se produce y reproduce la ideología. De acuerdo con el pensamiento althusseriano, la ideología funciona, pues, como una estructura representacional o matriz generadora a través de la cual los sujetos individuales –“los animales ideológicos”– imaginan y

viven su relación con el mundo (Althusser, 1988; Jameson, 1989; Cros, 2002; Bellón, 2003).

Siguiendo dicho planteamiento, partimos de la existencia de la matriz generadora (inconsciente) de la cultura que interpela –“sujeta y subjetiviza”– (Butler, 1999) a los sujetos. Como se ha visto, el sujeto no se identifica voluntaria, consciente ni posteriormente a su creación con el modelo cultural, sino que es el modelo cultural que lo interpela y forja como sujeto (Althusser, 1988; Cros, 2002; Butler, 2002). De ahí que, según Cros (2002: 11), la cultura, en tanto bien simbólico colectivo que funciona como memoria colectiva pueda ser concebida en términos del “espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad”. En consecuencia, este planteamiento refiere la dimensión psíquica del poder (Butler, 1999, 2002) / interiorización de la doxa Bourdieu (1997, 1995, 2000a, 2000b, entre otros), ya que hace hincapié en el funcionamiento del poder social (Butler, *ibidem*), las estructuras objetivas de dominación (Bourdieu, *ibidem*) en la construcción de la identidad y de otredad.

Así, la literatura, como otras prácticas discursivas, establece una relación dinámica y dialógica con la ideología –es ella misma una forma ideológica– y las estructuras de dominación: está a la vez determinada por y determina la(s) ideología(s), ya que trasmite y produce valores y valoraciones y está en constante producción y reproducción de identidad y de otredad (Bajtín, 1986; Diaz-Diocaretz, Zavala, 1993, entre otros). Más aún, como hemos comprobado, nuestro abordamiento de la realidad obligatoriamente pasa por su previa textualización, nuestra mirada y conocimiento de la realidad, nuestras maneras de ver y decir el mundo están predeterminadas por dispositivos discursivos, que son ideológicos, y que generan la “evidencia ideológica” y la “naturalización” del orden social discursivo (Zizek, 2003; Althusser, 1988; Butler, 2002; Bellón, 2003, entre otros). Seguiremos a Bourdieu (1997: 65-73) quien, como se ha visto, les confiere a los sistemas simbólicos el nombre de “las estructuras estructurantes estructuradas”.

El conjunto discursivo, generado por la matriz ideológica y compuesto, a su vez, por una totalidad de discursos (ideológicos) y de voces divergentes o antagonistas entre sí, regula y determina no sólo todo lo dicho, lo visible, lo imaginable, sino también todo lo no-dicho, es decir, lo callado, así como lo no-decible, que equivale a lo no-pensable (no-imaginable) o no-dicho todavía (Althusser, 1988; Angenot, 1998; Diaz-Diocaretz, Zavala 1993; Malcuzyński, 1996,

entre otros). Dicho de otra forma, aparte de reinscribir diversos discurso sociales (ideológicos) –jurídicos, científicos, religiosos, médicos, doctrinarios, etc. (Angenot 1998)–, incluye también lo no-dicho, o sea, lo silenciado y no-decible (no-imaginable) en el contexto de su producción. De esta manera, a partir de lo propiamente dicho, así como de lo callado, el análisis de los textos literarios (lo creado) establece vínculos con la ideología / el discurso, y, consecuentemente, su situación social (lo dado). Eso se hace posible a través de la reconstrucción de lo silenciado, basado en la relación de contrariedad o complementariedad con lo dicho (Jameson, 1989; Malcuzyński, 1991, 2006; Angenot, 1998; Diaz-Diocaretz, Zavala, 1993, entre otros).

Paralelamente, cabe destacar que las lecturas que hacemos de los textos, y que nos constituyen como sujetos, tampoco son autónomos a nuestra situación social o matriz ideológica que nos generó. Como señala Cros (2002: 103), “la semiosis de la recepción deconstruye, a su manera, la semiosis de la producción.” Asimismo, “el texto auténtico no se puede reducir a un texto impreso. Está constituido, al contrario, por todos aquellos espacios de lectura que se abren y entrecruzan con arreglo a lo varios códigos de todas clases que el narrador comparte con el destinatario. En aquel espacio también opera la ideología” (Cros, 2006: 264).

De ahí que M. Pierrette Malcuzyński (1991: 157) haga hincapié en la inevitable toma de posición que los escritores, los lectores y los críticos realizan con respecto a los discursos sociales: “En el terreno mismo de la negociación *lo neutral* es un sofisma incongruente; sólo existen tomas de posición y géneros socializados, en plural [...] el sujeto mismo es el producto de interacción con otros sujetos socioculturales” (Malcuzyński, 1991: 157). Con relación a las perspectivas teóricas expuestas, cabe, pues, retomar “la toma de posición” que asumimos aquí, nuestro lugar teórico y ideológico previo. Así, empleamos la óptica del *monitoring*, una concepción de la semiótica social comparada propuesta por M. Pierrette Malcuzyński (1991) a la que nos referimos arriba.

Lejos del relativismo científico, pero al mismo tiempo conscientes de nuestra propia “toma de posición”, desde los estudios de la literatura o cultura podemos, admitiendo el inevitable carácter ideológico de cada palabra, expresar un compromiso social y una intención de analizar y intervenir en las prácticas discursivas, centrándonos, por ejemplo, en los mecanismos de hegemonía que otorgan la posición de dominación a unos discursos, y consecuentemente, y

relegando otros a una posición de subordinación, haciendo hincapié en el papel de los Aparatos Ideológicos de Estado como instrumento de poder por un lado, y en la importancia de las representaciones simbólicas en el proceso de creación de la cosmovisión particular y en la reconfiguración de los discursos.

1.2 La literatura, la ideología y la mujer

Versiones de la diferencia

Para empezar la aproximación teórica que nos incumbe, cabe señalar que la teoría y crítica feministas han ayudado a “desmitificar y desenmascarar” los usos ideológicos de las prácticas culturales tradicionales, discursivas y no-discursivas, proyectados históricamente, por ejemplo a través de la canonicidad, y que, en términos de Bourdieu (2000, 1997, 1995, entre otros), (re)producen las estructuras simbólicas y objetivas de dominación. En el campo de los estudios culturales, su objetivo principal consiste, pues, en “problematizar los objetos culturales y sus imaginarios e interpelaciones dentro de la axiología de la cultura.” De ahí que, en su foco de atención, estén justo “los elementos dóxicos (lugares comunes aceptados) y su reproducción figurada” (Zavala, 1993: 28).

Sin embargo, pese al objetivo político compartido, las teorías feministas han aplicado métodos y enfoques diversos en su estudio. Como afirma Iris Zavala (1993), la categoría de la diferencia sexual, es decir, abordaje y fuerza operativa, es crucial a la hora de distinguir entre distintas corrientes feministas. En términos generales, la diferencia puede definirse como una diferencia biológica o de experiencia (feminismo radical), una diferencia forjada por el discurso (feminismo de corte postestructuralista, influido por Foucault (1992, 1996, entre otros) y Althusser (1969, 1973, 1988, entre otros), el inconsciente (en una fusión del feminismo y el psicoanálisis) o las condiciones socioeconómicas (feminismo socialista). Así, en todas las corrientes se afirma que el problema estriba en el hecho de que las mujeres han sido determinadas (condicionadas) por la cultura patriarcal y que las prácticas culturales patriarcales, dominantes a lo largo de la historia, han dañado los intereses de las mujeres al conferirles el estatus inferior. Difieren, en cambio, en el papel atribuido a diversos mecanismos de dominación, por un lado, y una posible liberación, por otro.

Ahora bien, según el feminismo radical (cultural), se puede volver a “la verdadera identidad”, re-descubierta por las mismas mujeres en el descubrimiento de la “esencia” femenina en oposición a la cultura masculina. Las feministas más reconocidas que abogan por la aplicación de estas premisas son Mary Daly y Adrienne Rich. El título de la obra principal de Daly: *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* (1978) sirve como la mejor ilustración de los argumentos proporcionadas por ambas autoras, según las cuales la sensualidad femenina, los ciclos de la menstruación, el embarazo influyen en la construcción de la feminidad en forma decisiva y son la vía hacia una nueva cultura y la felicidad de las mujeres. Esta tendencia, se pone, pues, como objetivo alcanzar la liberación de las mujeres a través de la revalorización de las virtudes, los valores femeninos y mediante el desarrollo de una contracultura femenina (de ahí el nombre de la corriente), separada y radical en su carácter, que subrayaría las diferencias “esenciales” entre las mujeres y los varones (Daly, 1978; Rich, 1976, 1986). En ese sentido, el peligro no radica sólo en el sistema social sino en la masculinidad per se, concebida como otro tipo de naturaleza fisiológica o biológica (*vid.* Humm, 1989; Echols, 1983).

De ahí que la crítica del feminismo cultural, ofrecida desde las posiciones postestructuralistas o materialistas, consista en mostrar su reduccionismo y determinismo biológico, que consiste en promover las normas y valores provenientes de la fisiología y asignados a las mujeres por la ideología patriarcal. Así, se reproduce la imagen estereotipada de las mujeres y la creencia en la esencia femenina, es decir, los conceptos usados por los varones para impedir la liberación de las mujeres, convirtiendo la ideología secundaria en primaria. En efecto, al fijar su enfoque alrededor de factores biológicos, o en lo que es fruto de factores biológicos, la experiencia específica femenina reservada propia de mujeres: el embarazo, la maternidad, la ovulación, el placer, etc., las corrientes radicales (también llamados culturales) de índole determinista convierten al cuerpo en una serie de destino inalterable. El papel sexual, determinado por “la natura” o “la experiencia corporal” en función de una diferencia insuperable, se percibe como responsable de crear dos mundos perceptivos y emocionales diferentes.

El llamado feminismo postestructural, en cambio, se centra en la diferencia creada en el lenguaje a través de prácticas discursivas diferentes, represivas en relación con las mujeres. El análisis del discurso, del uso del signo indaga hasta que punto la hegemonía de los hombres está inscrita en la palabra. De hecho, se parte de

la premisa de que quién controla el discurso (o la doxa) desde su posición hegemónica a través de su autoridad, decide sobre “la verdad” y “los valores”. Así, las mujeres se ven atrapadas por el discurso del patriarcado que le impone su verdad y sus valores. Desde estas posiciones se rechaza y se cuestiona la hegemonía del patriarcado, mostrando cómo las posiciones antes mencionadas de corte determinista reproducen la lógica propia de patriarcado.

Asimismo, hay quienes –influidos por el pensamiento psicoanalítico– van más allá del análisis del discurso y de las posiciones hegemónicas, la verdad y los valores que se construyen en la palabra. Estas feministas ven la fuente y el origen de la diferencia en el inconsciente y en lo imaginario, la fase pre-edípica que precede la adquisición del lenguaje. De ahí que se oponga lo femenino en tanto lo abierto, lo inestable, lo revolucionario, a lo masculino en tanto lo cerrado, lo establecido, lo fijo. Así, no se cuestiona tan sólo el contenido ideológico del discurso hegemónico, sino la posibilidad de expresar la experiencia, la voz femenina en el lenguaje y la cultura patriarcal (Zavala, 1993; Echols, 1983; Sau, 1989, entre otros). Como último, cabe señalar el enfoque centrado en la existencia de las diferencias sociales y económicas, una escuela de pensamiento encabezada por Virginia Woolf en su celebre ensayo *Una habitación propia*. Para el feminismo socialista, la opresión de las mujeres está provocada por la existencia de las estructuras socioeconómicas (objetivas) injustas y la lucha por los derechos de las mujeres está intrínsecamente vinculada a la lucha de clase, al padecer las mujeres de clases sociales inferiores de una discriminación doble.

Sin embargo, como afirma Alcoff (1995), en las últimas décadas el feminismo postestructuralista ha jugado el papel decisivo en el debate (feminista) acerca de la situación de las mujeres en las sociedades contemporáneas. “Vistos desde el interior de la cultura occidental [...] feminismo y posmodernidad (basada en el pensamiento postestructuralista y en el método de la deconstrucción) han surgido como dos corrientes capitales de nuestro tiempo” (Benhabib, 1995: 22). Así, entre muchas propuestas formuladas a propósito de la teoría y política de género, la polémica más aguda se produce al comparar las premisas asumidas por el feminismo postestructuralista con respecto a otras corrientes. Como estas posiciones han insistido en la dimensión ideológica de su opresión así como en el poder del discurso, y se vinculan, por lo tanto, al tema central de este trabajo, se pretende realizar una breve aproximación a perspectivas feministas postestructuralistas.

En efecto, numerosos estudios feministas se nutren del postestructuralismo, más notablemente del pensamiento foucaultiano, para demostrar la dimensión ideológica del discurso y todo conocimiento, que, como se ha visto en el apartado anterior, está siempre realizado desde una perspectiva posicional. Eso ha servido para desmitificar el inherente androcentrismo (falocentrismo) del discurso científico, subyacente, por ejemplo, en la imagen de la mujer proporcionada por el discurso filosófico y científico: “la cuestión es sacar a la luz, reconocer, la implicación y la subjetividad oculta que fundamentan las pretensiones de un conocimiento desinteresado y verdadero (a través del) papel *correctivo y crítico* de la deconstrucción” (Burman, 1998: 244-245). Así, siguiendo a Foucault (1977), se ha criticado a los historiadores por escribir como si fueran sujetos ahistóricos en fin de desmistificar historiografía como un tipo de discurso determinado por la ideología dominante. Adoptando esta postura, los estudios de género han podido deconstruir a la historia en su función de “su historia” (his- story, no her-story), es decir, la narración producida en función de los grupos dominantes. En otras palabras, las feministas postestructuralista se sirvieron del escepticismo, propio para esta corriente, acerca de la historiografía concebida como un específico acto de memoria y narración para ponerla en tela de juicio su construcción patrilinear y la exclusión de las mujeres de la historia oficial. De la misma manera, han cuestionado el supuesto objetivismo suprahistórico y trascendente del discurso metafísico y los consecuentes intentos de dominar el mundo en un sistema filosófico eterno, absoluto y verdadero para denunciar su falocentrismo (Cornut-Gentille, Garcia Landa, 1996)¹⁴.

Así, las prácticas feministas formuladas desde posiciones posestructuralistas, por un lado, y bajtinianas, por otro, buscan, mediante una nueva lectura reivindicativa y dialógica, los códigos de significación de las mujeres que se hallan en el discurso; así, se analiza por ejemplo la codificación del cuerpo femenino en los

¹⁴ Cabe señalar el pensamiento que altamente ha contribuido a la deconstrucción del discurso patriarcal que subyace en textos culturales; se trata de las concepciones de Lévi- Strauss y sus análisis discursivo orientado hacia comprensión de las categorías de pensamiento que hablan a través de los textos (Zavala, 1993). De hecho, ha fijado el papel de las mujeres en la cultura como una base de intercambio y de comunicación, es decir, como un lenguaje usado entre los varones. Así, las mujeres se reducen al fundamento de un sistema de significados construido en la cultura patriarcal. El planteamiento ha suscitado mucha polémica (*vid.* Amorós, 1985); en el pensamiento feminista ha servido para formular la siguiente premisa semiótica sobre la significación de la mujer: que no se puede considerar la representación de “la mujer” en el discurso histórico de todo tipo, incluyendo la producción literaria, como “neutral” sino como fruto de un código marcado ideológicamente.

textos de autoría masculina. A través de esos estudios se pretende, sobre todo, deconstruir y re-escribir la significación estereotipada producido por la cultura patriarcal (Zavala 1993). De ahí que la lectura crítica permita fijar la significación social específica de las mujeres en el cruce más amplio de lo “dado” y lo “creado”, que cubre todo el conjunto de relaciones sociales y discursivas, que se hallan en el dinámico proceso cultural.

“Cuerpos que importan”

Por fin, cabe señalar las concepciones feministas de Judith Butler –las más pertinentes desde el punto de vista de esta investigación–, expresados ante todo en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (2001), *Cuerpos que importan* (2002) y *Mecanismos psíquicos del poder* (2001), que han marcado decisivamente los estudios de género en la última década. Butler pone en tela de juicio tales categorías como subjetividad, identidad femenina; desde su perspectiva, estas categorías están construidas a base de las relaciones del poder- de ahí que mantengan el antiguo sistema de sometimiento de las mujeres. Dicho esto, nos acercaremos a los planteamientos de Judith Butler (*ibidem*) ante todo porque resultan cruciales desde el punto de vista de este trabajo. Esta filósofa feminista, como veremos, se basa, pues, en el pensamiento de Louis Althusser (1969, 1973, 1988) y de Michel Foucault (1977, 1992, 1996) expuestos arriba en fin de construir una teoría feminista de performatividad, centrada en los procesos de “sujeción y subjetivación”.

Efectivamente, en una referencia clara a la teoría de la ideología (Althusser) / teoría del discurso (Foucault), afirma que la “sujeción” denota la subordinación al poder de la misma manera que la creación de sujeto (Butler, 2001: 12). En su teoría sobre subjetivización (sujeción) alude a la ideología en su condición de la matriz-generadora de los valores, posturas, límites de lo pensable y lo no pensable, que, sin lugar a dudas, conlleva también la “generización”. En este sentido, la matriz condiciona toda disposición previa, incluyendo la disposición genérica, gracias a su condición cultural capacidora (Butler 2002: 25). De ahí que la matriz de las relaciones de género sea inconsciente y anterior a lo “humano”. Así, la insistencia en el carácter previo, y, por lo tanto, inconsciente de la generización, junto con el uso del término “interpelación de género” (Butler, *ibidem*: 26), refieren al y desarrollan el pensamiento althusseriano.

De ahí que afirmar que el género es un constructo no quiera decir que está construido por un sujeto, un “yo” o un “nosotros” anterior a la construcción genérica misma, ya que no puede haber un sujeto que no haya sido “sujetado y subjetivado”, o sea, que no este sujeto al género (Butler, 2002: 25). Esta observación se corrobora en los planteamientos teóricos expuestos arriba, y no puede entenderse sin tomarlos como fundamento. Análogamente, difícilmente se podría imaginar un “yo” que preceda al discurso, la ideología o las estructuras objetivas de dominación, en fin, un “yo” que preceda a su propia etapa de construcción. Por ello, “sujeto al género” –al discurso, a la ideología-, pero “subjetivado por el género” –discurso, la ideología que está genéricamente marcada-, “el “yo” no está ni antes ni después de proceso de está generización” –subjetivización, interpelación-, “sino que sólo emerge dentro las relaciones de género –discursivas, ideológicas– mismas” (Butler, 2002: 25).

De ahí que su teoría de la performatividad esté fundamentada sobre la deconstrucción de la dicotomía entre sexo y género, ya que esta construcción llamada “sexo” está tan culturalmente construida como género. De este planteamiento se asume consecuentemente que la distinción entre sexo y género también es un constructo, por lo tanto, el género resulta ser performativo, constitutivo y legitimador de la identidad que se supone que es su fruto. Desde la óptica de Butler se puede concluir, primero, que el género siempre se reduce a un hacer y segundo, que no hay ningún ser detrás del hacer (Butler, 1990, 2002). De esta manera, el sexo siempre ha sido usado como género, puesto que “performamos” nuestra identidad sexual a base de las categorías sexuadas que no son atribuidas por el sistema en el que funcionamos. En otras palabras, no somos capaces de ningún acto, por más natural que parezca, que no fuese predeterminado por la cultura, es decir, lo “natural” siempre es “cultural” mientras que somos, como los denominados “seres humanos”, “sujetos” o “mujeres”, un efecto del discurso.

Cabe señalar aquí que la teoría de la performatividad, que tiene sus raíces en el pensamiento de Foucault (*ibidem*), ha desembocado en numerosas interpretaciones falsas –debidas a asociaciones provocadas por el mismo uso de la palabra “performativo” –, según las cuales la “performatividad de género” podría entenderse como una opción, una elección libre ejercida por sujetos en un acto de libre voluntad (*vid.*: Butler, 2004). Contrariamente a estas concepciones, el término de “peformatividad” remite al poder del discurso en la construcción del sexo a través de la reiteración, un mecanismo que está fuera del control del individuo. El discurso es,

pues, formativo y performativo a medida que cada referencia a un cuerpo / sexo funciona, al mismo tiempo, como una formación de este (Butler, 2002: 31-45). Como señala la misma autora,

Hay una tendencia a pensar que la sexualidad es algo, o bien construido, o bien determinado; a pensar que si es construida, es de algún sentido libre, y si está determinada, es en algún sentido fija. [...] La dimensión “performativa” de la construcción es precisamente la reiteración forzada de normas. [...] La performatividad no es ni libre juego ni autopresentación teatral; ni puede asimilarse sencillamente con la noción de *performance* en el sentido de realización. Además, la restricción no necesariamente es aquello que fija un límite a la performatividad; la restricción es, antes bien, lo que impulsa y sostiene la performatividad (Butler, 2002: 145).

En este sentido, Butler (2002, 2001), como se ha visto, se desprende de la diferencia tradicional entre “sexo” (lo natural) – “género” (lo construido), manteniendo que sexo también es producido a través de una reiteración de normas hegemónicas, es decir, gracias a “la fuerza de la cita”.

Eso no significa, sin embargo, que se trata de una visión totalmente determinista, ya que la capacidad productiva del discurso no se reduce a una repetición mecánica de la cita, sino, más bien, a una “rearticulación cultural”, una especie de “resignificación”, (Butler 2002: 162- 164). Es en esa “rearticulación” o “resignificación”, que nos recuerda al dialógismo bajtiniano, donde radica la posibilidad de cambio. Como advierte Butler en *Mecanismos psíquicos del poder* (2001: 118), “incluso los términos más nocivos pueden ser apropiados, [...] las interpelaciones más injuriosas pueden ser también el lugar de una reocupación y resignificación radicales”.

Dicho esto, ¿cómo se crea y recrea un sujeto? Si el sujeto se produce (consciente e inconscientemente) en el cruce de identificaciones e interpelaciones que le están impuestos (Butler 2001, 2002), nunca llega a constituirse como una identidad acabada ni pueda posicionarse rígidamente en el discurso. “No existen posiciones de sujeto anteriores a la enunciación que ocasionan.” (Butler 2002: 172) Así, aplicando la terminología de Bajtín, podríamos insistir que tanto la posición de sujeto, como el sujeto en términos de identidad tienen un fuerte carácter dialógico y

dinámico, y como tal, el sujeto nunca alcanza un estado de materialización última de una entidad fija de antemano o finalmente fijada.

Asimismo, la práctica de “resignificación” o “rearticulación” confiere posibilidades de adoptar, re-escribir los llamados “significantes políticos” (como el término mismo “mujeres”) a través de lo que podríamos llamar, siguiendo la línea investigadora bajtiniana, intertextualidad operativa o relación dialógica con los significantes pasados. El proceso de rearticulación

[...] implica introducirse en una cadena de usos previos, instalarse en el medio de significaciones que no pueden situarse atendiendo a orígenes claros ni a objetivos últimos. [...] en la medida que implícitamente cite los ejemplos anteriores de sí mismo, se inspire en la promesa fantasmática de aquellos significantes previos y los reformule en la producción y la promesa de “lo nuevo”, que sólo se establece recurriendo a aquellas convenciones arraigadas, convenciones pasadas, que fueron investidas convencionalmente con el poder político de significar el futuro (Butler, 2002: 309).

Para terminar, cabe señalar, que aunque la alianza entre el feminismo y las posiciones posstructuralistas de Louis Althusser (1988, 1966, entre otros) y Michel Foucault (1992, 1996, entre otros), ha sido muy fructífera en el caso del pensamiento de Judith Butler (*ibidem*), se ha visto también como amenazadora en función de los intereses y las necesidades del feminismo. En consecuencia del cuestionamiento del sujeto, la legitimación de la actividad feminista constituye para muchas feministas actualmente un problema (*vid.* Benhabib, 1995; Malcuzyński, 2006). De hecho, la imposibilidad de conceptualizar al sujeto e identidad femenina, es decir, a “la mujer” es de crucial importancia, ya que la categoría misma de la mujer es el fundamento tanto de la teoría como de la práctica feministas: constituye su punto de partida en cualquier discurso feminista. El feminismo postestructuralista es su forma más aguda se reduce al nominalismo para el cual la categoría de “la mujer” es una ficción, mientras que el feminismo de corte deconstruccionista parece aceptable únicamente si se presenta a sí mismo como un proyecto negativo, que deconstruye sin construir nada, tal y como lo propone Julia Kristeva (Alcoff, 1995). Frente a ese dilema, parece necesario

[...] recobrar una focalización crítica que extraiga las estrategias a las que recurre el sujeto cuando estructura su socialidad, para [...] reconfigurar las relaciones entre lo comunicacional y las formas de las significaciones. Más que buscar inventarse un, digamos, “nuevo” lenguaje, remito a una política sociocrítica que lleve a cabo una hermenéutica responsable de mediación cultural; es decir, que descolonice, por decirlo así, la problemática genérica impuesta por el patriarcado, y desmarginalize el sujeto femenino sin por ello neutralizar su toma de posición (Malcuzyński, 2006: 35-36).

Asimismo, M. Pierrette Malcuzyński (1991, 2006), Teresa de Lauretis (1984) y Linda Alcoff (1995), entre otros, ofrecen una nueva concepción de la subjetividad no biológicamente determinada, pero tampoco concebida en términos de un puro efecto del lenguaje: se trata de una subjetividad dialógica, basada en experiencia social, construida como resultado de una interacción semiótica entre lo exterior y lo interior. El concepto de la mujer es entonces determinado no por una serie de atributos, sino por el conjunto de su posición particular en una red de relaciones y de su reacción activa con respecto a esta posición.

Objeto y sujeto

La mujer y la literatura constituyen un tema tan vasto que se puede analizarlo partiendo de premisas (enfoques) muy distintos. A lo largo de la historia de la teoría crítica literaria feministas, cuya existencia radica en el hecho de la marginalización de las mujeres en la cultura patriarcal, ha sido analizado desde dos puntos de vista principales. En efecto, distinguimos entre los estudios dedicados a la mujer-objeto (mujer como imagen y como constructo social) y los estudios dedicados a la mujer-sujeto (mujer como escritora). En el primer caso, el análisis se centra en la imagen/ la representación de la mujer en el texto cultural (masculino). En este sentido, se analiza el papel que los sistemas simbólicos confieren a las mujeres, indagando en la codificación de figuras femeninas llevada a cabo a través de prácticas discursivas artísticas, haciendo hincapié en el discurso y la iconografía del carácter religioso y literario. Así, se pone en cuestión el mecanismo principal subyacente en las construcciones simbólicas, desarrolladas en el arte y en la literatura en relación con

“la mujer” (la norma) que consistió en emitir un juicio de valor moral a través de dos estereotipos: el de “la buena” y de “la mala”, que se convirtieron en el siglo XIX en conceptos de: “el ángel del hogar” y “la mujer fatal” (Zavala, 1993; Díaz-Diocaretz, 1993; Freixas, 2000).

Así, el “ángel del hogar” y “la mujer fatal” son ejemplos del funcionamiento de estereotipos en las estructuras simbólicas de dominación, ya que crean, merced a las imágenes reiteradas (“la fuerza de la cita”), los denominados “estereotipos icónicos” depositados en la memoria colectiva que funcionan como identidades e identificaciones en el discurso que interpela a los sujetos. Es en los estereotipos donde se detecta el funcionamiento del sujeto cultural (Cros, 2002), que (re)produce la visión del mundo que concuerda con las estructuras objetivas de dominación, afirmando el orden social. En consecuencia, los estereotipos atribuyen un rasgo específico a todo un conjunto de representantes de un grupo, haciéndolos –como iguales entre sí– “colectivamente responsables” por las acciones individuales de cada uno. En este contexto, destaca la importancia de la asignación de “roles” masculinos y femeninos, es decir, de las construcciones del género en el marco de relaciones sociodiscursivas/ interpelaciones / del poder. Así, la matriz generadora de significación (re)produce la sexualidad y el género, roles masculino y femenino, que, a su vez, se codifican como “naturales” a través del mismo mecanismo ideológico que describimos antes, es decir, negando su propia “historicidad” y “su origen cultural”. Se trata, pues, de una (re)producción simbólica de los modelos prescriptivos, es decir, los que pretenden mostrar “como las mujeres deben ser” y proscriptivos, estos que definen como las mujeres no deberían ser, los contramodelos.

En resumidas cuentas, el objetivo de las lecturas reivindicativas consiste en mostrar hasta qué punto las mujeres han sido construidas a través del discurso masculino y cómo los escritores varones se han apropiado de su cuerpo y de su imaginario. A través de esos estudios se pretende, sobre todo, re-escribir / desmitificar la imagen estereotipada producida por el canon oficial que es masculino. De esta manera, parten de la premisa que la mujer en los textos canónicos se reduce a una simple proyección masculina o reflexión especular de un “yo” masculino. En consecuencia, se trata de forjar al nivel simbólico el canon de la domesticación de la mujer en la cultura dominante. De esas premisas surge un nuevo modelo de la crítica, la de imágenes de la mujer (*vid.* Betty Friedman: *The feminine Mystique* (1963);

Katherine Rogers: *The troublesome Helpmate. A history of Misogyny in Literature* (1966); Kate Millet: *Sexual Politics* (1969) y en la crítica española: Myriam Díaz-Diocaretz, Iris M Zavala: *Breve Historia feminista de la literatura española* (1993)).

En el marco de los estudios sobre la mujer-sujeto se considera como el tema principal la creación de las mujeres. Estos estudios abarcan, desde diversos enfoques que enumeramos arriba, las condiciones de la producción, o mejor dicho, las circunstancias en las que se produce la “diferencia” en la literatura escrita por mujeres. Así, desde estas posiciones se propone, por ejemplo, una revisión histórica para explicar la tardía participación masiva de las mujeres en la literatura. Como ilustración de tal acercamiento podríamos citar el célebre ensayo de Virginia Woolf: *A Room of One's Own* (1993), en el cual la escritora denuncia la inferioridad cultural de la mujer mostrando que la producción literaria ha constituido una actividad casi inaccesible para las mujeres por puras razones sociales y económicas. Es un estudio primordial en el debate sobre el fenómeno, para el cual aplicamos el término de “la diferencia contextual de la escritura femenina”.

La producción de significado en la práctica literaria es el resultado de un sistema de convenciones asimilado por los miembros de una comunidad cultural. La escritura de la mujer no puede estudiarse a fondo sin tomar en cuenta su relación directa con la realidad histórica que prescribe las funciones del rol femenino y con las prácticas de discursivas de los ámbitos culturales dominantes (Díaz-Diocaretz, 1993: 94-95).

En efecto, como secuela de estas estructuras objetivas y simbólicas de dominación, “en la historia del arte se materializa una tradición en la cual el sujeto (creador, artista) es masculino, mientras que la mujer encarna la inspiración o el objeto del arte: es la musa, es el desnudo retratado por el pintor, es el *poesía eres tú* de Bécquer” (Freixas, 2000: 110). Hasta el siglo XVIII el arte era un oficio altamente codificado que necesitaba de vastos conocimientos y estudios para poder acceder a la alta cultura y a la esfera simbólica en general; los escritos no basados en los modelos clásicos –básicamente grecolatinos– se consideraban como carentes de las pretensiones literarias. Había que esperar hasta el Romanticismo para el nuevo paradigma, que enfocaba el sujeto artístico y su libre expresión, el culto a la espontaneidad, originalidad, etc. y hasta el siglo XX para conceder a las mujeres el

pleno derecho a la educación. Cabe destacar que España reconoció el derecho de las niñas a la educación primaria tan sólo en 1857 mientras que tardó en abrir las universidades hasta el 1910 (Freixas, 2000; Zavala, 2004, entre otros).

En realidad, todas las mujeres que se han comportado de una manera diferente a la propuesta por la sociedad han sido calificadas de “masculinas” o “heterodoxas”. “Evidentemente, calificar de *masculina* a la mujer artista es la manera más simple de reconocer los logros de una mujer determinada, sin por ello cuestionar el axioma según el cual feminidad y creatividad son incompatibles” (Freixas, 2000: 131). Otra técnica reacia consiste en forjar una imagen de ciertas artistas como no-representativas de su sexo, o sea, como individuos excéntricos o exóticos. En este sentido, todas las artistas y escritoras, o en general las mujeres que aspiraban a la educación o que han pretendido construir una identidad propia, se posicionaban a sí mismas fuera del orden establecido. Eso explica el hecho de que tantas escritoras y artistas fueran monjas, solteras o no tuvieran hijos, debido por un lado, a la incompatibilidad de las obligaciones familiares y pretensiones artísticas, por otro, a la incapacidad de regular la fertilización que obstaculizó el desarrollo artístico (Freixas, 2000; Zavala, 1993, 2004; Etxebarria, 2000 entre otros).

Por lo que se refiere al estudio de la diferencia en la obra artística de mujeres, pretendemos destacar dos tareas que surgen desde la crítica feminista. La primera consiste en prestar “atención al punto de vista especial y específico de la mujer en la literatura, a su manera diferente de ver y entender la existencia” (Galdona Pérez, 2001: 43). Dentro del campo del análisis de la obra artística, la crítica anglosajona se empeña en rescatar las escritoras olvidadas, recuperar la perdida palabra femenina. Ese tipo de labor histórico-crítica requiere, en términos de Iris Zavala (1993), una postura desmitificadora, descentralizadora, que analiza lo dicho y lo no-dicho desde el margen y la diferencia (*vid.* Ellen Moers: *Literary Women*, 1976; Elaine Showalter: *A Literature of Their Own*, 1977). Simultáneamente, se pretende descubrir los rasgos fundamentales que caracterizan el corpus de los textos re/descubiertos. En efecto, se señala dos procedimientos literarios recurrentes a lo largo de la producción literaria de mujeres: la pesquisa de las precursoras femeninas, reales o míticas así como la creación de los personajes femeninos opuestos con lo que se pretende elaborar un nuevo modelo de la mujer.

Finalmente, queda por mencionar la crítica feminista francesa que se elabora desde el psicoanálisis. Profundizando en la búsqueda de los rasgos típicos de la

literatura de mujeres, esa corriente la lleva a su límite por medio de enfocar la “otredad” de la escritura femenina que se halla en el lenguaje. Efectivamente, ya no se habla de la literatura de mujeres, sino de la *écriture féminine*. Esta postura se innova a través de la pesquisa de los procedimientos que reconstruirían los modos de expresar el cuerpo y el lenguaje en un nuevo comportamiento subversivo. Así, empieza la búsqueda de una nueva palabra, de un discurso diferente. (vid. Helen Cixous: *La sonrisa de la medusa*, 1995). En la producción de un nuevo discurso, las escritoras influidas por los postulados de la *écriture féminine*: “intentan romper las fronteras falológicas entre el análisis crítico, el ensayo, la ficción y la poesía y subvertir la sintaxis, la semántica y hasta la lógica, usando un lenguaje poético y lleno de juegos de palabras” (Freixas, 2000: 177). Según las feministas francesas (*ibidem*), la mujer como un ser múltiple, descentrado logra liberarse a través de la escritura femenina que aparenta al cuerpo / la sexualidad de las mujeres, así se caracteriza por la fluidez y la resistencia a la forma cerrada, rechazando lo determinado y preconcebido/ preestablecido.

Como se ha visto, en la teoría literaria feminista, en el amplio sentido de estos términos, se han difundido múltiples versiones acerca de “diferencia” femenina, ofrecida en la escritura de mujeres y, en general, en los sistemas simbólicos de representación, así como centrada en la situación socio-histórica de mujeres. A partir de la denominada segunda ola del feminismo, es uno de los campos donde se han registrado las batallas más feroces, llevadas casi siempre a propósito de los objetivos, las necesidades y los valores asumidos desde la perspectiva feminista, en cuyo núcleo se halla la cuestión de la identidad. La crítica feminista literaria referente a la literatura española se basa mayoritariamente en el pensamiento feminista anglosajón y francés, sin tomar en cuenta la especificidad del contexto español.

Por un lado, esta tendencia es perfectamente comprensible dadas las dimensiones de la influencia de pensadoras procedentes de los círculos académicos de las lenguas inglesa o francesa. Así, los trabajos de Nancy Chodorow, Adrienne Rich, Judith Butler, Luce Irigaray o Helen Cixous se han convertido en los básicos puntos de referencia para todos estudiosos que intentan aplicar los herramientas de estudios de género al campo de la literatura. Aunque reconozcamos que es válido usar los modelos teóricos ajenos a la cultura de llegada, parece indispensable indagar sobre la validez de esta aplicación. Por otro lado, las prácticas discursivas que omitan los escritos teóricos procedentes de cultura analizada denotan cierta prepotencia

cultural (Johnson, 2003: 16-17). Todos estos enfoques de la investigación de la crítica feminista han sido, indudablemente, sumamente necesarios a la hora de analizar tales constructos culturales como la ideología patriarcal, el género, el rol sexual y el canon literario.

1.3 *El canon literario*

Una vez explicadas las bases teóricas adoptadas en relación con los vínculos entre las teorías literarias e ideologías, no centraremos en el canon, uno de los conceptos principales para el debate acerca de la (in)existencia de las conexiones mencionadas, tradicionalmente concebido “como una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas [...] que sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional” (Sullá, 1998: 11). La definición misma nos remite a otras concepciones que surgen en la polémica: al valor artístico, a juicios del valor, a la identidad nacional.

Aunque en la opinión generalizada acerca de la relación entre la literatura y la problemática social se afirma “el poder o la centralidad e importancia de una novela sobre la base de que se cruza con creencias muy generalizadas en la sociedad y se refiere a problemas sociales apremiantes”, se mantiene que esa vinculación “no prueba nada en cuanto al valor literario del texto y no hace nada para garantizar su estatus como obra de arte” (Tompkins, 1994: 2). Así, se niega la relevancia de las prácticas, ideologías discursivas no-literarias para los procesos canonizadores, de acuerdo con la premisa sobre la validez de los criterios literarios, es decir, puramente artísticos / estéticos como únicos a la hora de juzgar el valor de un texto literario.

Contrariamente a lo que confirma Tompkins (*ibidem*), hay un paralelismo entre la práctica discursiva que consiste en tachar de “ideológico” el pensamiento de los detractores de uno en oposición a la propia, supuestamente teórica, científica, objetiva y, ante todo, a ideológica posición discursiva. No es simplemente cuestión de descifrar una práctica discursiva; de acuerdo con la argumentación llevada a cabo anteriormente, el canon tiene el valor epistémico, ya que proyecta y tiene el objeto de fijar compartidos acerca de lo que se considera un sujeto nacional. El canon tiene valor epistémico dado que proyecta y tiene el objeto de fijar imaginarios compartidos acerca de lo que se considera un sujeto nacional.

Lo que nos incumbe es la cuestión de la interpretación y la legibilidad de los textos culturales, que los sitúa en una red de conexiones discursivas; no podemos, pues, perder de vista su valor epistemológico para ver cómo la legibilidad de un texto forma parte y depende del sistema discursivo, es decir, de la lógica cultural en general y de la ideología dominante en particular, ya que una de las funciones del canon consiste en reforzar y forjar la identidad, las proyecciones hacia el futuro e imaginarios sociales (Zavala, 1993; Bourdieu, 1995, entre otros).

El término “canon” es de origen griego y viene de una antigua palabra “Kanon” que se traduce al castellano como “vara” o “caña”. En su versión latinizada, “canon” denotaba un modelo o un esquema a seguir, adquiriendo así las connotaciones normativas, merced a las cuales a partir del siglo IV el vocablo empezó a designar un conjunto de textos cristianos ortodoxos –los textos canónicos– para diferenciarlos de los textos heréticos, –los textos apócrifos–. Lo que particularmente llama nuestra atención con relación a la literatura, es el proceso canonizador que consistía en la selección de unos textos sagrados y el consecuente rechazo de otros, basada en una lista de criterios dogmáticos, cuyo resultado conocemos como la versión oficial del Nuevo Testamento (Malcuzyński, 2000: 174-178, 1996: 15- 16).

La aplicación del término en su función prescriptiva data de la Antigüedad clásica; el término entró en el campo de las artes en la segunda mitad del siglo V a.C., cuando fue empleado por Policleto de Argos en su desaparecido texto titulado "Kanon" para designar un modelo de las proporciones humanas. En el siglo III antes del Cristo apareció su uso que hoy en día denominaríamos como literario al tratarse de los famosos “cánones alejandrinos”, establecidos por Aristófano y Aristarco en forma de las listas de autores griegos y sus escritos, que en su época se convirtieron en modelos a seguir en la poesía, las artes oratorias y en filosofía. (Malcuzyński *ibidem*). No obstante, el concepto del “canon literario” en su sentido exacto, para referirse a un conjunto de textos literarios y sus autores no apareció hasta la segunda mitad del siglo XVIII por una simple razón epistemológica- su desarrollo está ligado al desarrollo del concepto de la literatura misma al que no referimos al estudiar las conexiones entre la literatura y la ideología. (Malcuzyński, 2000: 174- 178; 1996: 15- 16). Es justo en el siglo XVIII cuando se funda la noción de la literatura como arte y campo de estudio independiente de otras ramas de las denominadas bellas artes (*vid.* el apartado anterior).

Al mismo tiempo, conviene insistir que a pesar del uso tan antiguo del término “canon”, a lo largo del desarrollo de la historia de la literatura se empleaba más bien el concepto de “los clásicos” para referirse al canon literario, es decir a un conjunto de textos fundamentales, tanto para la tradición literaria universal como nacional. Contrariamente a lo que se pretendía, en una práctica idológica en el peyorativo sentido del término, dicho conjunto nunca estaba consolidado de forma incambiable; tampoco se basaba en los valores estéticos intrínsecos de un texto, obvios para las generaciones de lectores objetivos. Sistematizando el debate acerca de la definición del concepto, cabe señalar su función de la lista selecta de obras y/o autores, elaborada por las instituciones literarias que sirve como la ilustración, el modelo necesario desde el punto de vista de la historia de la literatura para representar las básicas categorías y concepciones literarias, y que, a su vez, establece criterios de inclusión / exclusión de textos (*vid.* Sullá, 1998: 11-34).

A partir de esta definición del canon, en el campo de los estudios literarios han surgido las propuestas de la descanonización, la canonización, el estudio del canon actual y los procesos canonizadores. El primer concepto consiste en desmitificar el papel concedido al texto o a su autor, cuestionando las lecturas críticas anteriores. La segunda propuesta abarca desde la valorización de unos escritores escogidos, anteriormente excluidos -es decir, desde una modesta amplificación del canon-, pasando por la inclusión de numerosos representantes de grupos marginados -equiparada a una extensa ampliación de nombres y títulos consagrados-, hasta la propuesta de un nuevo canon, basado en diferentes juicios de valor, o la construcción de un canon alternativo. Asimismo, entre los temas más recurrentes en el debate destacan los siguientes: las funciones del canon en la historia, los instrumentos de la creación del canon, la (in)justificación de la existencia del canon y el análisis de los criterios estéticos y políticos utilizados en el proceso de canonización (Malcuzyński, 2000; 1996; Sullá, 1998; Zavala, 1993).

Por fin, bajo la tercera propuesta se agrupan los estudios sobre el canon actual, llevados al cabo con el fin de determinar y analizar la lista de obras/autores consagrados como canónicos, así como los trabajos orientados hacia el análisis crítico de concepto y funcionamiento del canon tanto en la historia, como en la actualidad. El principal logro de la última actividad crítica consiste en poner en evidencia los mecanismos a través de los cuales el canon es el resultado de la imposición de los criterios de un determinado grupo a toda la sociedad. Huelga

señalar el compromiso de la crítica feminista que analiza precisamente “las prácticas mediante las cuales una cultura ha guardado unos textos como memoria de su propio pasado, o como conservación de una identidad mantenida” (Zavala, 1993: 31).

Los juicios generalizados acerca del canon literario, que se reduce a un consenso implícito acerca de las mejores obras literarias, se producen y reproducen constantemente a través de las diversas prácticas culturales, tales como ya antes mencionas compilación de antologías, creación de programas de literatura, la crítica de libros, la propagación de textos en los medios de comunicación masiva. En este punto huelga señalar que aparte de ejercer influencia en la selección de textos canónicos, es decir en la percepción social de “los clásicos”, la crítica ofrecida a través de “las lecturas guiadas” resulta determinante para la interpretación / la recepción de los textos en cuestión con relación a la mayoría de la sociedad (Bourdieu, 1995, 1997, 1988).

En este marco resultan cruciales las aportaciones de la Escuela de Tartu (Lotman, 2003, 1995), puesto que hacen hincapié en el papel de las valoraciones de la literatura y del arte, expresadas en metatextos que surgen en el momento de la producción de la obra literaria. El metatexto, que nunca es neutral o universal, influye en las significaciones del texto artístico y, además, crea los sistemas de recodificación para los futuros receptores. De ahí que se pueda postular la necesidad de realizar el monitoring de los metatextos, que deben su estatus de discurso privilegiado y su modo legitimador a su posición entre los discursos adquiridos en el proceso de escolarización, así como escribir nuevos metatextos que ofrezcan nuevas miradas para entablar un diálogo con otros metatextos y produzcan nuevos modelos de lectura.

Esto no significa, sin embargo, como ya señalamos antes, que los críticos o los lectores deberían abstenerse de pronunciar juicios de valor por ser estos subjetivos o condicionados, o que el valor artístico no existe. Desde la perspectiva de análisis del discurso, huelga señalar que los valores tanto artísticos como no-artísticos, a igual manera que las prioridades, necesidades, conceptualizaciones no funcionan por sí mismas, sino forman parte de un dinámico sistema de creencias y opiniones adquiridas. Las evaluaciones no son externas a sistemas ideológicos, están articuladas desde dentro de estos sistemas. Al mismo tiempo, se puede apuntar hacia el mecanismo ideológico en sentido contrario: la literatura institucionalizada junto con textos críticos referentes a las obras seleccionadas influyen en la percepción de la

experiencia individual y colectiva y en la definición de sistemas de valores. (Bourdieu 1988, 1995). En otras palabras, los textos literarios están condicionados por y a la vez condicionan el contexto social. Esta conciencia es lo que separa, como afirma Vázquez Medel (2002, 2002-2003), lo fundado de lo fundante.

Las propuestas lotmanianas también ofrecen una explicación a la naturaleza de los procesos de canonización en la teoría “sobre el mecanismo semiótico de la cultura” (Lotman, Uspenski, 1977), que convierte la experiencia humana en memoria colectiva, en un conjunto de signos-textos concebidos como cultura. Experiencias individuales humanas suceden en la semiosfera, donde se organizan todas las actitudes, acciones y eventos, cuyos significados se interiorizan en la memoria. Para que haya conciencia de una experiencia histórica como un evento sucedido, es decir, para que esta experiencia forme parte de la cultura, tiene que estar codificada y escrita en un sistema mnemónico, en la lengua. Consecuentemente, el proceso de codificar algo en la memoria colectiva guarda muchas semejanzas con el proceso de la traducción o transcripción. Así, la no-codificación, no-existencia, es decir, la “apocrifidad” de algunos textos, constituye un requisito para la codificación, para la existencia: la canonicidad de otros. Así, el olvido se convierte en una condición *sine qua non* de la memoria colectiva.

La mencionada dialéctica memoria / olvido está directamente ligada al pensamiento fronterizo y al sistema binario. Retomando las nociones bajtinianas del umbral y la frontera, Lotman muestra cómo la periferia condiciona la existencia del centro, de la misma manera que la no-cultura (es decir, lo exterior a una cultura dada) define a la cultura, o el sujeto se auto-concibe mediante el otro. Así, la incapacidad de decir el mundo, propia de la lengua, garantiza la existencia de la estructura misma a través de la presencia obligatoria de otra lengua, otra cultura, otro sujeto (Lotman, 1999).

De hecho, las fronteras entre el afuera y el adentro de la semiosfera marcan una zona en la cual las fuerzas opuestas luchan entre sí. Paralelamente, en las fronteras internas de la semiosfera, las que separan a distintas culturas, se produce la intersección de los elementos culturales externos e internos. Se puede concluir entonces que: a) la coexistencia de las lenguas es un estado propio de la estructura, b) varios textos de distinto grado de traducibilidad se entrecruzan en la zona fronteriza, produciendo así adopciones, absorciones de los elementos que la invaden.

(Lotman, *ibidem*; Bourdieu, 1995, 1997). Con esta última característica se explica el desplazamiento de las fronteras y la transformación de las culturas.

Por lo tanto, según las premisas del pensamiento binario, no hay “centro” sin “periferia”, “textos canónicos” sin “apócrifos” ni “yo” sin “el otro”. En la propia constitución de la estructura se precisa lo externo a ella, en forma de barbarie, entropía. Así como el canon clásico generó a los “bárbaros” (Pozuelo, 2003), la esfera cerrada de cada cultura se autorretrata como ordenada, organizada frente a la esfera exterior, representada como lo desordenado, lo desorganizado, lo caótico, “lo malo”. La comprensión de este proceso es crucial para desmitificar la frecuente “demonización” del otro.

El hecho de poner en evidencia la construcción de las oposiciones y su papel de garantes del funcionamiento del sistema opresivo –en términos lotmanianos, su “autoconsciencia”– amenaza la estabilidad del sistema mismo que se presenta como el orden natural de las cosas. En este contexto, la cultura se presenta como “mecanismo (generativo y estructurador) que crea un conjunto de textos” (Lotman, Uspenski, *ibidem*), caracterizado por su gran “capacidad autoorganizativa” y el alto grado de autoconciencia, mientras que los textos mismos se reducen a “una realización de la cultura” (*ibidem*). Así, la Escuela de Tartu otorga al canon el estatus condicional de la cultura, pero al mismo tiempo revela su mecanismo legitimador como un constructo cultural dinámico e ideológico, capaz de “generar” nuevas reglas y modelos de las realizaciones culturales. Aquí habría que precisar que “las formas (y contenidos) de la memoria dependen de lo que se considere sujeto de la memorización, [...] esto depende de la estructura y la orientación de una civilización determinada” (Lotman, *ibidem*).

Con lo último tocamos la premisa –más controvertida y a la vez más importante desde la perspectiva de este trabajo– que constituye el punto de partida de todos los debates entre los enemigos y los defensores del canon: la conexión entre el canon y el poder/ las estructuras de dominación. Para muchos teóricos (entre otros: M-P. Malcuzyński 2000, H. Gates 1998), resulta evidente que el proceso de selección de obras canónicas ha sido determinado por razones extratextuales, incluso políticas. Así, concluimos que la canonicidad como mecanismo ideológico reservó el prestigio literario y la memoria de futuras generaciones a los grupos dominantes, pertenecientes a la raza y al género dominantes, conviniendo la literatura en una

“estructura estructurante estructurada”, o, mejor dicho “jerarquizante y jerarquizada” (Bourdieu, 1995, 1997, 1988).

Efectivamente, el canon ha funcionado como un perfecto instrumento de dominación; el público aceptaba la canonización de escogidos autores y textos como algo natural, sin darse cuenta de su mecanismo legitimador. “El canon, lo canónico sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema, mientras la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que queda apartado” (Jitrik, 1998: 19). Entre las obras “apócrifas”, colocadas fuera del canon y, por lo tanto, ausentes en realizaciones culturales como programas de estudios, antologías generales, etc., destaca la producción literaria de mujeres, que ha sido excluida de forma sistemática.

Retomando las premisas teóricas expuestas en el apartado sobre la literatura y la ideología, pretendemos demostrar cómo fundamentan las críticas feministas. De hecho, la noción de “otredad” constituye un punto de convergencia entre las teorías bajtinianas, bourdeunianas, lotmanianas y los conceptos feministas, más notablemente las concepciones de Hélène Cixous. Es este mecanismo binario el que Cixous pone en evidencia en su célebre ensayo *La risa de la medusa* (1995).

¿Dónde está ella?

Actividad/pasividad,

Sol/Luna,

Cultura/ Naturaleza,

Día /Noche,

Padre/Madre

[...] Hombre/Mujer

[...] El pensamiento siempre ha funcionado por oposición,

Palabra/ Escritura

Alto/Bajo

Por oposiciones duales, jerarquizadas. Superior/Inferior (Cixous, 1995: 13-14).

Según Cixous, tanto en distintos textos culturales del arte, de la religión, etc., como en metatextos procedentes de la teoría de la cultura, funciona el mismo sistema de sometimiento y la consecuente jerarquización. Así, el sometimiento de la mujer garantiza la existencia del sistema patriarcal, del mismo modo que en las concepciones lotmanianas la periferia condiciona el centro, la cultura a la no-cultura,

etcétera. Mediante el análisis de los sistemas literarios y filosóficos, Cixous denuncia el falocentrismo como su elemento constitutivo básico. “Subordinación de lo femenino al orden masculino [...] aparece como la condición del funcionamiento de la máquina” (Cixous, *ibidem*: 16).

A la vez, la denuncia del falocentrismo desemboca en la descripción de distintos tipos de opresiones basadas en el sistema binario, es decir, en la demonización del otro. En su crítica del eurocentrismo, Cixous demuestra cómo el mundo blanco fundamenta su supuesta superioridad, su civilización, en la represión del otro. Sin embargo, la dialéctica del mecanismo yo/otro no permite desaparecer por completo a este último. “Gesta banal de la Historia: es preciso que existan dos razas, la de los amos y la de los esclavos” (Cixous, *ibidem*: 24).

El texto –esto es particularmente esencial en lo que respecta a los textos tradicionales, antiguos, que se distinguen *por un alto grado de canonicidad*– actualiza determinados aspectos de la personalidad del propio destinatario. En el curso de ese trato del receptor de la información consigo mismo, el texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector, al cambio de la autoorientación estructural de la misma y del grado de su vínculo con las construcciones metaculturales (Lotman 2003a, [en línea]).

Con esa breve descripción del “trato del lector consigo mismo”, que ante todo destaca la posible influencia que los textos pueden ejercer sobre sus lectores, Lotman toca una cuestión primordial para la crítica feminista de la lectura. Los mecanismos de canonicidad, que se hacen visibles, entre otras cosas, en los programas de estudios o las antologías (la mencionada realización del canon en los AIE), atribuyeron a los grupos sociales, dominados, más notablemente a las mujeres, la incapacidad de crear textos de alto valor estético, les privaron de su memoria y de sus modelos (Ruiz Guerrero, 1997). De hecho, el análisis feminista del canon y de la actividad de la lectura se centra en las destructivas consecuencias del sexismo del proceso de la legitimación canónica. El desencanto femenino no deriva tan sólo de la falta de poder y de la capacidad creativa experimentada al no ver su palabra/experiencia reflejada en los textos, aunque “siempre [...] ha causado perplejidad esta ausencia de mujeres escritoras” (*ibidem*: 11). Parafraseando a Lotman, uno de los aspectos de la personalidad del destinatario femenino que la mayoría de los textos canónicos puede

determinar es esquizofrenia (por supuesto, entendida no en el sentido clínico del término).

En los ya clásicos trabajos realizados por Showalter (1977) o Fetterley (1978), entre otros, se muestran las múltiples maneras en que la educación literaria canónica enseña a las mujeres a identificarse con el discurso masculino y a aceptar como único y neutral el punto de vista de los escritores varones. Así, el texto con un alto grado de canonicidad le muestra a una lectora su mínimo vínculo con las construcciones culturales y metaculturales (Macaya, 1992), ya que la experiencia vivida por mujeres nunca era considerada representativa ni significativa en términos de la experiencia universal de una época dada (Rivera Garretas, 1990). Lo último se debe a que:

[...] las actividades y acontecimientos que los hombres han definido como constitutivos de la historia y dignos de ser inscritos por y en ella no corresponden al papel y al lugar subordinados y crecientemente restringidos a lo privado y lo doméstico que la mujer debe o debería ocupar, en y según el dictamen de las sociedades patriarcales a partir del Renacimiento. (Malcuzyński, 1996: 12).

Frente a la injusticia realizada a través de los procesos de canonización en beneficio de grupos dominantes, reaparece la pregunta sobre la justificación del canon. Los teóricos más radicales abogan por la eliminación de cualquier canon (*vid.* Sullà 1998, Cela 1998), dado que ha sido utilizado en el ejercicio del poder. Este tipo de actitud se reduce a un acto revolucionario que no ofrece otras soluciones más que su eliminación y, como evidencia la teoría lotmaniana, la eliminación del canon es imposible, dados los mecanismos que subyacen en los procesos culturales. No obstante, el último argumento no significa que la actitud crítica hacia el canon no sea capaz de incorporar una proyección hacia el futuro (Beltrán Almería, 1996: 43).

Asimismo, en relación con la sensación de la “otredad” en el proceso de la lectura, y en un intento de “reestructuración de la personalidad del lector, al cambio de la autoorientación estructural de la misma”, los textos metaculturales feministas proponen la reforma del canon. De las teorías de Lotman presentadas en este trabajo se puede extraer una lección doble al respecto. Por una parte, la reforma del canon

resulta posible, ya que las fronteras de lo que se considera literatura canonizada son móviles como resultado de una dialéctica fronteriza entre el centro y la periferia. Por otra parte, se legitiman los postulados feministas contenidos en los metatextos, los cuales juegan un papel autoorientador, modalizante. El concepto dinámico de la semiosfera, donde distintos textos y fuerzas sociales se oponen entre sí y donde sucede el desplazamiento continuo de las fronteras, permite reflexionar sobre la naturaleza del poder dentro de la sociedad. Desde la perspectiva lotmaniana, parece correcta la concepción del poder ofrecida por Fraser (1989), según la cual el poder se muestra en una multitud de estructuras y niveles, concebidos como ejes del poder. Asimismo, el ejercicio del poder en forma de un régimen o un sistema cultural nunca es fijo o cerrado.

A modo de conclusión cabe señalar, que merced a lo que unos llaman el debate sobre el canon literario, o, como dicen otros, gracias al surgimiento de la “ideología del canon” y su posterior recepción crítica (Bellón, 2005), junto con sus referencias históricas en cuanto a la selección de textos religiosos canónicos y apócrifos se han puesto en tela de juicio los procesos canonizadores, el hecho que ha sido fundamental para la comprensión de los mecanismos de selección y rechazo de textos. Explicadas las bases teóricas, sabemos porque tanto el canon literario *per se* como la cuestión de la canonicidad ha suscitado múltiples debates en el ámbito literario, que durante los últimos diez años se ha centrado acreedor de lo que la mejor puesta en escena de la ideología del canon y de los mecanismo culturales, es decir, alrededor de la aparición de la famosa (¿infame?) publicación de Harold Bloom: *El Canon Occidental*, 1995 (*The Western Canon. The Books and School of the Ages*, 1994). En ella, Bloom (*ibidem*), asumiendo la postura (falsamente) ideológica que analizamos arriba, al jactarse del mencionado “grado cero” de la ideología en su estudio, aplica la analizada práctica discursiva que consiste en otorgar la legitimidad al discurso propio a través de oponer “la ciencia” a “la ideología”. “El Canon – sostiene Bloom (1995: 30)– una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas”.

Esta estrategia discursiva puesta en práctica representarse a sí mismo como un defensor del valor artístico propiamente dicho, dispuesto a luchar por la gran

literatura contra los ataques de la denominada “Escuela del Resentimiento”, compuesta por feministas, los estudios de género y de identidad, marxistas y psicoanalistas, la sociología, la deconstrucción derridiana, los foucaultianos, los Estudios Culturales, en fin, todos los ‘resentidos’ que, según el autor, pretenden desprenderse de lo estético y lo literario para obtener fines políticos. Así, Bloom (*ibidem*) al presentarse a si mismo como defensor de la Literatura, que refuta “lo político” y “lo ideológico”, expone su apego a lo que Bourdieu (*ibidem*) denomina como “la autonomía del campo artístico”

Eso reduce la estética a la ideología, o como mucho a metafísica. Un poema no puede leerse *como un poema*, debido a que es originariamente un documento social, o, rara vez, aunque cabe esa posibilidad, un intento de superar la filosofía. Contra esa idea insto a una tenaz resistencia cuyo solo objetivo sea conservar la poesía con tanta plenitud y pureza como sea posible (Bloom, 1995: 20).

Aparte de llegar a estas controvertidas conclusiones que reducen las principales –y muy diversas– corrientes teóricas a una postura, se propone la difícil tarea de salvar el canon a través de construir su propio canon de la literatura occidental, en un intento de canonizar a veintiséis autores. El centro de este canon - supuestamente válido para toda la producción literaria occidental- lo ocupan dos autores: Shakespeare y Whitman. “Shakespeare es el centro de un embrión del canon mundial, ni occidental ni oriental, y cada vez menos eurocéntrico” (Bloom, 1995: 73).

De los veintiséis autores “ni occidentales ni orientales”, pero, eso sí, “cada vez menos eurocentricos”, catorce proceden de la literatura de la lengua inglesa, todos son de raza blanca y casi todos –con la excepción de G. Eliot, E. Dickinson y V. Woolf– son varones. Lo que particularmente llama la atención es el olvido de las raíces greco-romanas y el menosprecio de las literaturas latinoamericana y rusa, entre otras. La revisión de la lista con su evidente anglocentrismo y machismo sirve como la mejor ilustración del canon en tanto un Aparato Ideológico de Estado, cuyo funcionamiento y los mecanismos canonizadores guardan conexión estricta con la ideología dominante (discurso hegemónico).

La lectura del *Canon Occidental* (1995) confirma que la interpretación y el análisis crítico suponen siempre el encuentro entre el horizonte y los valores de la cultura del escritor con el horizonte y los valores del lector. De ahí que resulte imposible hablar sobre los valores estéticos atemporales inscritos en el texto y interpretados de forma aislada, fuera de su contexto tanto al nivel de la creación (el contexto de la producción) como al nivel de la recepción (el contexto de la recepción). El hecho de que las circunstancias históricas, ideológicas sí afectan los valores literarios está ilustrado a través de las modificaciones del canon literario, que ha experimentado cambios radicales, en cuya base se hallan juicios de valor. Paradójicamente, la aplicación de términos “los clásicos”, “la gran literatura” “excelencia literaria”, “valor literario” es el único rasgo inalterable a lo largo de la historia de la literatura- sus sentidos, es decir, lo que se entiende por dichos términos en cada caso puede ser diferente puesto que –en contra de lo mantenido– se modifican junto con las tendencias cambiantes socio-políticas.

Así, el acuerdo común acerca de la superioridad intrínseca de unos textos con respecto a otros menores que nos hace creer en la objetividad y auto evidencia de los juicios críticos mayoritariamente aceptados es solo el reflejo del consenso actual. Asimismo, se pone en evidencia hasta qué punto los defensores de la “gran literatura” se basan en sus propios juicios de valor, puntos de referencia y experiencia lectora para determinar, a través de su autoridad crítica, la percepción de lo que es central y de lo que es marginal en la producción literaria.

El canon, pues, en tanto un Aparato Ideológico del Estado siempre han tenido un fuerte carácter ideológico; como mantiene Pozuelo Ivancos (2000: 15-31) inclusive la polémica inspirada por la publicación de Bloom (*ibidem*) forma parte de una red de conexiones literario-políticas, ya que los juicios críticos acerca de la literatura se ubican en una red de factores políticos, económicos, institucionales que han radicalizado el discurso de los años ochenta y noventa.

El envite radical no opera únicamente en un sentido unidireccional; porque es dialéctico, se da en un campo de conflagración que tiene en Estados Unidos su escenario más virulento, en gran parte por el rearme ideológico que de la era Reagan, además de la evidencia sociológica de una comunidad cultural multirracial y mestiza. El llamado debate sobre el canon literario ha

sido uno de los episodios, el más conocido, de esa conflagración (Pozuelo Ivancos, 2000: 24- 25).

Así, *El Canon Occidental* (Bloom, 1994) es representativo para el combativo discurso de pensadores conservadores, vinculados a la derecha conservadora en el poder en los años 1980 a 1992 durante las presidencias de Reagan y Bush, que protestan contra el declive del pensamiento americano y de la civilización occidental, supuestamente amenazadas, por un lado, por los grupos identificados como la Escuela del Resentimiento, y por el multiculturalismo y el multirracismo, por otro.

De este manera, los textos teóricos literarios, entre otros el de Allan Bloom (1987), E.D.Hirsh (1987) parten de las mismas premisas y posturas que los textos abiertamente políticos, como el informe elaborado por la Fundación Rockefeller y la Universidad de Berkley en 1980, titulado *The Humanities in the American Life* (cit. En Pozuelo Ivancos 2000: 25) con el fin de defender la identidad nacional y el orden establecido con ayuda de literatura y a través de una lista selecta de lecturas obligatorias. En esta misma lucha discursiva se posiciona la defensa de la identidad y de valores nacionales

[...] auspiciada desde la administración pública por William Bennett, ministro de Educación en el segundo mandato de R. Reagan (1984-1988), de una lista de autores que representarían ni más ni menos que la cultura occidental es sintomática tanto de la maniobra de identificación de unos valores determinados con una supuesta unidad nacional como de la conversión de la literatura en vehículo de esos mismos valores [...] En términos literarios, la actitud de Bennet se traduce, pues, en una lista cerrada, en un canon, representativo de los valores de la clase dominante (Sullá, 1998: 15).

Justo a esa asta actitud se oponen las mencionadas “escuelas de resentimiento” feminismo y los movimientos iniciados por el postestructuralismo y la deconstrucción (los estudios de género, los estudios culturales, postcolonialies, New Historicism). Curiosamente, los dos hombres: Allan Bloom y William Bennet, que se han convertido en el símbolo de la llamada nueva derecha cultural, simbolizan también la lucha discursiva entre opuestas fuerzas sociales en tanto productores de sus propios enunciados, pronunciados en la defensa del canon conservador / de los

valores conservadores así como la referencia básica en los enunciados de sus enemigos ideológicos. La siguiente cita sirve como mejor ejemplo de la práctica discursiva hegemónica:

Para nosotros, estos dos hombres simbolizan el retorno nostálgico a la que consideramos *es la posición estética de antes de la guerra*, cuando los hombres eran hombres, y los hombres eran blancos, cuando los críticos eran hombres blancos y cuando las mujeres y las personas de color no tenían voz, eran sirvientes y trabajadores sin rostro que preparaban el té y llenaban copas de brandy (Gates, 1998: 161-162).

Podemos confirmar con certeza que la práctica discursiva, de los defensores del canon, cuyo máximo representante es Bloom (*ibídem*) reproduce la ideología en tanto práctica en el sentido althusseriano a través de los AIE: la universidad, la crítica académica institucionalizada, al recrear desde su posición de autoridad (capital simbólico) una norma, unos valores y valoraciones en el seno de la sociedad del capitalismo tardío, constituidos alrededor de los dos grandes mitos burgueses que pusimos en tela de juicio anteriormente: “el sujeto libre”, “universalismo”, “la gran literatura”, “aideológica,” pero “elitista”, accesible sólo para el espíritu más noble, los mas instruidos que han pasado por los ritos de la iniciación académica (capital simbólico), que está, dado su supuesta “autonomía”, por encima de las cuestiones sociales. De ahí que se pueda concebir el canon, en la versión codificada por Bloom (*ibídem*) como la práctica ideológica ejercida en los AIE, un instrumento para obtener y guardar el capital simbólico para unos que ejercen la violencia simbólica contra “otros”.

2 DE LA SOCIEDAD AL TEXTO: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL FUNCIONAMIENTO SOCIAL E IDEOLÓGICO DEL CAMPO LITERARIO Y LA NOVELA DE MUJER EN LA ESPAÑA DE LOS NOVENTA

2.1 *El cambio social*

Antes de adentrarnos en el análisis específico de la sociedad española y del mundo del libro de los años noventa, cabe incidir en la relevancia del gran cambio social ocurrido en la España contemporánea. Efectivamente, no pueden infravalorarse los cambios sucedidos en dicho país en los últimos treinta años, ya que, tal y como demuestra el estudio *Tres décadas de cambio social en España* (González, Requena, 2005), han afectado a todos los órdenes –económico, político, ideológico– transformando así la sociedad y su lógica cultural, que, de acuerdo con las premisas teóricas expuestas en el primer capítulo, debió repercutir en la literatura de esta época. Como apunta Santos Alonso (2003),

Parece seguro que todo cambio histórico, económico o político repercute en el conjunto social y de modo colateral en las manifestaciones culturales. [...] El cambio de las circunstancias posteriores al franquismo significó en consecuencia una transformación de las estructuras fundamentales en todos los campos de la vida cotidiana, incluido por supuesto el de la cultura y su valoración público (Santos Alonso, 2003).

La Transición

Aunque la modernización arrancó durante la dictadura, no se puede perder de vista el endurecimiento final del régimen franquista, con las penas de muerte de 1975 y la represión social de los sindicalistas de CCOO (Alonso, 2003: 13). Así, el principio de los grandes cambios arrancó entre el 20 y 22 de noviembre de 1975, con la muerte del dictador Francisco Franco y el juramento del rey Juan Carlos, o sea, con la restauración efectiva de la monarquía, “una monarquía que reina pero no gobierna” y la reconstrucción de la democracia destrozada por el golpe militar y la guerra civil. Más adelante, en 1976 se legalizaron los partidos de oposición, el 15 de julio de 1977 se celebraron las primeras elecciones generales, en 1978 se aprobó la constitución democrática y, finalmente, el 28 de octubre de 1982, el PSOE (Partido Socialista

Obrero Español), liderado por Felipe González, obtuvo una victoria absoluta en las elecciones anticipadas. En este sentido, podemos hablar de tres facetas de la Transición: emprendida con el cambio político, consolidada con el cambio legal y, finalizada con el cambio generacional con la llegada al poder de jóvenes dirigentes socialistas (Montero, 1995: 316). Cabe señalar que todavía en 1976 el enfrentamiento social parecía inevitable; el éxito que constituyó una transición política pacífica, que vino a denominarse como Transición Española o la Transición (1975-1982), fue atribuido al rey Juan Carlos, al presidente del gobierno Adolfo Suárez, así como a los dirigentes de la oposición (Zavala, 2004: 251- 265; Montero, 1995, entre otros). Asimismo, el fallido golpe de estado del 23 de febrero de 1981, encabezado por el Teniente Coronel Tejero, señalaba la imposibilidad de la involución de la Transición (Ortí, 1989).

Pese a estos grandes logros no se puede olvidar, como advierte Iris Zavala (2004: 257- 259), que el nuevo orden democrático se consiguió tras un pacto de silencio de la historia más reciente denominado “libertad sin ira”, la historia, como todo lo reprimido, vuelve como síntoma (*vid.* el primer capítulo). La Transición impuso el pacto de silencio que, a su vez, impuso una cultura arraigada en el olvido, en el presente y en las promesas del futuro, durante la cual la palabra “consenso” no remitía a una relación dialógica en el sentido bajtiniano, sino funcionaba de modo silenciador (Ortí, 1989):

Frente al vértigo del pasado, vino el olvido de la intensidad de los sufrimientos, del desamparo, olvido de la propia infancia, tanto y tantos olvidos que adoptan la figura de una represión histórica. El miedo propio de la experiencia humana produce una sociedad adaptada y normalizada en una gestión política que sutura el desgarramiento, y se torna aceptable el confort, al precio de la amnesia social. [...] el Discurso Amo propone olvido y desarrollo (Zavala, 2004: 258).

Finalizada la primera fase de la Transición, se pudo detectar un fuerte sentimiento de la “desideologización” así como de la “despolitización” y el rechazo generalizado del compromiso social. La desideologización afectó a los partidos políticos, incluyendo los de izquierdas, así como toda la sociedad, provocando “el desencanto”, y con él, la “inhibición”. Asimismo, la Transición se codificó en la

sociedad española a través de un esquema binario de “movilización/ desmovilización ideológica” experimentada por la mayoría de las fuerzas sociales que en menos de diez años pasaron de una revolución y compromiso social a un desilusionamiento e impotencia política. Así, empezó lo que vino a denominarse como el “desencanto” o “pasotismo”, que se traduce a un estado de conciencia social resentida y una voluntad política amputada, cuyas dimensiones ideológicas identificaremos en el tercer capítulo (Labanyi, 1995: 396- 398; Ortí, 1989; Zavala, 2004; Alonso, 2003: 15; entre otros).

La España democrática

Asimismo, la década de los ochenta, dada modernización del país y una coyuntura internacional muy favorable, se codificó en lo imaginario social como años de “la bonanza económica, y el alza de valores como el enriquecimiento, la ostentación de la riqueza, el éxito y la juventud, el consumo irrefrenado y la búsqueda del placer” (Langa Pizarro, 2000: 33). Los noventa se vieron marcados por escándalos políticos y financieros¹⁵ así como una crisis económica (Langa Pizarro, 2000; Alonso, 2006).

En cuanto a la evolución del sistema político, el PSOE, libre de competencia y oposición política real, gobernó en España como un partido predominante, consiguiendo el apoyo social y mayorías absolutas desde 1982 hasta 1993. En la década de los ochenta, respondió a las demandas nacionales de consolidación democrática y desarrollo económico y, como gran objetivo histórico, la integración con las estructuras europeas en 1986. Entre 1993 y 2000, se instaló el sistema bipartidista- primero, entre 1993 1996, el PSOE, como vimos, desgastó la confianza social y, aunque ganó las elecciones, se vio obligado a entrar en coalición con los partidos nacionalistas. El rejuvenecido Partido Popular, que ganó las elecciones principalmente merced a la crítica de los escándalos en los que estuvo involucrado el gobierno socialista, tuvo que aplicar la misma estrategia de colaboración con los

¹⁵ En 1992 con un escándalo, llamado “caso Guerra”, en el cual Juan Guerra, hermano del Alfonso Guerra, vicepresidente del Gobierno fue acusado de y juzgado por prevaricación, cohecho, usurpación y malversación de fondos. Le sucedió en 1994 el llamado “caso Ibercorp”, en el cual Mariano Rubio, el ex gobernador del Banco de España y Manuel de la Concha, el ex síndico de la Bolsa de Madrid ingresaron en prisión acusados de cohecho, estafa y apropiación indebida, el año 1995 fue marcado por el “caso Roldán”- bajo este nombre se conoció la acusación y detención de Luís Roldán, el ex director de la Guarida Civil El final del periodo socialista marcado por las victorias del Partido Popular en las elecciones parlamentarias del 1996 y 2000 son secuelas directas de esta crisis (Langa Pizarro, 2000; Alonso, 2006; Labanyi, 1995; Górski, 2003, entre otros).

grupos nacionalistas en su primera legislatura entre 1996- 2000 (González, 2005: 254-255).

Asimismo, como señala Rosa Montero (1995: 316), la rapidez vertiginosa de los cambios sociales marcó de forma decisiva la época de la Transición y de la llamada post-transición de los años ochenta y noventa. En resumidas cuentas, en apenas treinta años España había pasado de una economía protegida a la neo-liberal y globalizada, de una dictadura nacional-católica a una democracia, (o, como quieren algunos, directamente a una posdemocracia), país miembro de la Unión Europea, de una sociedad semi-rural, con el 48% de la sociedad dedicada a la agricultura en los años cincuenta a una urbana, con el 12 % y el 6% de la población rural a principios y finales de los años noventa respectivamente (Montero, 1995: 315), convirtiéndose de este modo, como ya señalamos, en una sociedad moderna. Esto conlleva toda una serie de cambios sociales estructurales, tales como profundos cambios demográficos, la industrialización, la creciente escolarización y cualificación de toda la población, la entrada masiva de las mujeres en el mercado de trabajo, la inmigración, el bienestar generalizado y la creciente secularización de la sociedad (González, Requena, 2005: 12). En este sentido, tras la crisis económica de principios de la década, los años noventa analizados desde la perspectiva de España así como de otros países industrializados, se podrían denominar, según Alonso (2003: 178), como los años del

[...] liderazgo único en el mundo de Estados Unidos (que ha resultado en) la sensación de bonanza tan generalizada, una sociedad del bienestar tan segura, intocable y libre de amenazas (que) [...] se tambaleó a partir de 11 de septiembre de 2001 [...] la década de 1990, hasta el atentado de Nueva York, fue vivida por los países occidentales, incluida España, como una época de prosperidad indiscutible (Alonso, 2003: 178).

La situación social de la mujer

Sin lugar a dudas, “las protagonistas más destacadas de esos cambios han sido –y siguen siéndolo– las mujeres, por mucho que los vientos del cambio [...] terminen por arrastrar también a los hombres” (González, Requena, 2005: 12). Vale recordar aquí que el feminismo en tanto que movimiento social orientado hacia la lucha por

los derechos de la mujer y la igualdad entre los sexos no existió en la España del siglo XIX. La creación de dicho movimiento en los países anglosajones fue, pues, condicionada por la Revolución Francesa con sus ideales de libertad, igualdad y fraternidad, así como por la Revolución Industrial (*vid.* el primer capítulo sobre las condiciones del surgimiento de ideologías), ambas ausentes en la España agrícola de la Restauración. En efecto,

[...] en ese siglo la preocupación estuvo centrada en la *cuestión femenina* [...] Los krausistas y la Institución Libre de Enseñanza se encargaron de recoger programas de educación de la mujer, a quien sólo se le veía como mediadora, educadora de los hijos. Por eso no se puede hablar de lucha feminista [...], sino de un esfuerzo utilitarista con el único objetivo de educarla para que ella, a su vez, traspasara ciertos valores a sus hijos (López-Cabrales, 2000: 16).

En las primeras décadas del siglo XX, la situación social de la mujer no fue sujeta a grandes cambios ni durante la Restauración continuada a principios del siglo, ni durante la dictadura militar de Primo de Rivera, comenzada con el golpe de estado del 1923. Había que esperar la llegada de la II República para una transformación, encabezada por la igualdad en el terreno jurídico garantizada por la Constitución. De ahí que fuera en los años treinta cuando surgió el movimiento feminista en España, con las figuras tan destacadas como Clara Campoamor, Victoria Kent, Margarita Nelken y María Martínez Sierra. Asimismo, la inminente guerra civil supuso su incorporación laboral y política jamás experimentada en España. Recapitulando, no se puede perder de vista que han pasado apenas 75 años de la concesión del voto femenino (aprobada el 1 de octubre de 1931 tras un tenso debate) y el surgimiento de grupos feministas, y que las reformas legales introducidas en el campo de los derechos de la mujer durante la República fueron canceladas con el final de la guerra civil en 1939. Las medidas emprendidas durante la República tuvieron, pues, como objetivo la erradicación de la dominación masculina de corte feudal en un intento orientado hacia la “modernización” del colectivo de mujeres, su constitución en tanto “sujetos” en todos campos de la actividad humana y como tales fueron “suspendidas” hasta la muerte del dictador a fin de frenar el gran proyecto emancipador (López-Cabrales, 2000: 16- 27; Ruiz Guerrero, 1997b: 129-151; Zavala, 2004).

Así, el advenimiento del franquismo significó para el colectivo de mujeres no sólo una cancelación de los derechos y avances, tanto en el ámbito legal como socio-cultural, sino un todopoderoso retroceso ideológico y freno para las reformas llevadas a cabo en otras partes de Europa. El nuevamente introducido Código Civil de 1889, que les prohibió a las mujeres españolas el acceso al trabajo, acompañado por la hipervaloración de la maternidad y de los valores de abnegación y sacrificio, tradicionalmente codificados como virtudes femeninas, pueden concebirse como paradigmas de dicho retroceso. Con ello, empezó la exaltación y la restauración del sistema feudal de poder entre los sexos. Nos recuerda Ruiz Guerrero (1997),

En todas las ideologías de tendencia fascista, la función de la mujer es una pieza clave dentro de su organización política. Se modela, de nuevo, el papel de las mujeres como instrumentos de reproducción para la reconstrucción y el engrandecimiento de la patria, y se hace de ellas los artífices de la transmisión de los valores de sumisión, la jerarquía y el orden moral, imprescindibles para el mantenimiento de los órdenes dictatoriales (Ruiz Guerrero, 1997b: 143).

Hoy en día, pensando en la España actual con el sistema paritario del gobierno, parece inconcebible que hasta el final de la dictadura las españolas no pudieran tener una cuenta bancaria, comprar un coche, pedir un pasaporte, comprar contraceptivos, divorciarse, ni siquiera trabajar sin el permiso previo de sus maridos, quienes, en el caso de dar su permiso, tenían el derecho de cobrar los sueldos. (Montero, 1995: 381). De hecho, había que esperar hasta la muerte del Franco en 1975 para emprender una revolución en cuyo resultado la Constitución de 1978 les garantizó a las mujeres la igualdad ante la ley. En consecuencia, los avances políticos, sociales y culturales, conseguidos y consolidados en el resto de Europa durante cincuenta años, en España se consiguieron más tarde, con una velocidad acelerada (Cruz, Zecchi. 2004: 7-28; Montero, 1995: 381-385). Por ello, en el mercado laboral y la vida social de los noventa coincidieron las personas educadas en los valores de franquismo con los que abrazaron triunfalmente la llegada de la modernización, forjando así la coincidencia de la no coincidencia (Cros, 2002).

Fue entonces, después de la muerte de Franco y en los albores de la democracia y movilización ideológica, cuando asistimos a una verdadera eclosión del movimiento feminista en tanto ideología y movimiento social de masas. Sin

embargo, tras la euforia principal, en el seno del movimiento feminista español también se produjo un “desencanto” generalizado, con lo cual la historia del movimiento se puede dividir en tres etapas: la organización del movimiento (1975-1979), la escisión entre el feminismo radical y el feminismo socialista (1979-1982), fragmentación y desintegración (1982-1985). En efecto, el feminismo había cesado de existir como movimiento de masas, para convertirse a partir de los años ochenta en las batallas académicas, más notablemente el viejo debate entre el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. (Durán, Gallego, 1986; Grado, 2004; Ruiz Guerrero, 1997: 150- 152).

La transformación de la situación social de las mujeres se puede observar en su forma más aguda en el campo de la educación. En los años ochenta se produjo una incorporación de las mujeres a todos los niveles educativos, que, comparando con el resto de los países europeos, es una incorporación tardía, frenada por la dictadura. Es a partir de la década de los ochenta cuando en la educación dejan de existir desproporciones entre los sexos (Muñoz Repiso, 1988: 12). Efectivamente, en los años cuarenta el colectivo de mujeres representaba el 13 %, en los setenta el 37 %, en los ochenta el 48 % y en los noventa el 58%, para llegar en 2000 al 60 % de las matriculaciones (Díez Gutiérrez, 2004:100).

Sin embargo, como demuestra Díez Gutiérrez (2004: 99- 130), las diferencias relacionadas con la repercusión social de las titulaciones obtenidas y la segregación por sexo tanto de las ramas de estudios como de empleos forman parte integral del panorama educativo- laboral en la España de los noventa. Inclusive el colectivo de los profesores universitarios no refleja el avance registrado entre el alumnado, ya que a finales de los noventa las mujeres constituyeron el 33 % del profesorado. La imagen de la igualdad de acceso a la educación que ofrecen los datos generales con respecto a matriculaciones no corresponde, pues, a una canalización del alumnado hacía profesiones masculinas y femeninas, ni a las desigualdades laborales que de ello se desprenden y que se acentúan a lo largo de sus carreras profesionales. Por otra parte, la ideología en tanto matriz generadora de significación codifica un mensaje según el cual el trabajo es una cuestión secundaria en la vida de las mujeres y obstaculiza su ascenso laboral (Díez Gutiérrez, 2004: 100; Falcón, 1994).

La desintegración del feminismo español no se puede, pues, interpretar como la desaparición de todas formas de desigualdad entre los géneros, sino como parte del desencanto y desmovilización ideológica generales, resultantes, como veremos a

continuación, de la creciente posmodernización de la vida social. En los años noventa, una vez conseguida la igualdad formal y un avance jamás visto en la historia, la realidad social todavía dejaba mucho que desear. Así, entre los indicios de desigualdad con más relevancia destacan la discriminación laboral con el número elevado de mujeres que se dedican tan sólo a realizar tareas domésticas, así como el elevado índice de desempleo femenino. Efectivamente, a finales de los años noventa, la tasa de ocupación femenina alcanzó el 38,3 %, el dato que sitúa a España entre los países con menos empleo de la OCDE (con la media de 56,5 %) por delante sólo de Turquía e Italia. En relación con la tasa de desempleo, mientras el índice total alcanzó un 14 %, en el caso de los varones era del 9,74 y de las mujeres de 20,51 %. Además, vale hacer hincapié en la escasa participación de las mujeres en la vida política y su poca visibilidad mediática, la existencia del denominado “techo de cristal”, o sea, de una estructura de dominación que frena el ascenso en el mundo laboral y desigualdad de salarios (Díez Gutiérrez, 2004: 100; Falcón, 1994; Cruz, Zecchi, 2004). Recapitulando, para Falcón (1994) “los cuatro jinetes del apocalipsis femenino”: el desempleo femenino, las categorías laborales inferiores, bajos salarios otorgados a las mujeres en comparación con los de varones y la precariedad del trabajo en tanto un alto índice de contratos temporales o parciales constituyen verdaderos retos del feminismo actual.

Según Cruz y Zecchi (2004: 9-12), las tendencias sociales que se desarrollan y consolidan en los años noventa no deben leerse como meras señales de una evolución demasiado lenta con respecto a la igualdad del género, sino que demuestran que asistimos a una “involución de la situación de la mujer”. En efecto,

[...] se multiplican los discursos políticos y culturales, tanto masculinos como femeninos, que proponen un modelo de mujer que, aun inserta en la esfera pública (profesional), añora la privada, mientras redescubre *valores tradicionales* como el matrimonio, la domesticidad y, sobre todo, la maternidad, los cuales, reivindicados ahora como ejercicio de libertad y vía de realización integral, acaban ocupando casi el mismo puesto de honor que ostentaron durante el franquismo. Lo que ha cambiado es el modo de presentar estas presuntas opciones vitales. [...] (que convierte) la maternidad y el trabajo doméstico en ideales deseables para unas generaciones que no aceptarían muy bien los dictámenes de abnegación y sacrificio pasivo que

adornaban el discurso franquista. Es decir, ha cambiado el discurso, pero no la finalidad (Cruz y Zecchi, 2004: 11-12).

Asimismo, aparte de los hechos procedentes del mundo laboral que mencionamos arriba, otros estudios citan los siguientes fenómenos para corroborar su tesis: el aumento alarmante de la violencia de género, la desaparición del feminismo en tanto movimiento social y la re-codificación de la ideología patriarcal. Cabe señalar la tesis de las dos velocidades y el protagonismo de las mujeres en relación con las características internas del cambio (Jurado, 2005: 53). Así, por una parte, hablamos sobre los cambios rápidos, llevados a cabo principalmente por el colectivo de las mujeres en el campo educativo (la escolarización y la entrada masiva en las universidades), laboral (la entrada masiva en el mercado de trabajo) y familiar (la caída y el retraso de la maternidad y nupcialidad). El 71 % de las mujeres nacidas en los años setenta tiene una educación secundaria superior con respecto al 61 % de los varones. Por otra parte, cabe señalar los cambios lentos relacionados con la desigualdad de género en la esfera privada, visible en la división del trabajo doméstico (la doble jornada), la precariedad de las políticas sociales para la reconciliación de trabajo remunerado y doméstico. En efecto, las tasas de empleo registradas en los noventa siguen siendo bajas en comparación con otros países europeos.

La transformación de “identidades” de mujeres en tanto construcciones negociadas (Butler, 2002, 2001, *vid.* el capítulo anterior) se reflejan en el cambio familiar. Dicho cambio, propio de las sociedades avanzadas es en el caso español más tardío, ya que, como otras transformaciones, sucede unos diez o quince años más tarde que en otras sociedades europeas (Jurado, Nalidini, 1996; Castro, 2003) y, por lo tanto, más veloz y más intenso que en otras sociedades avanzadas. Lo que ha ocurrido en el seno de la sociedad española se ha denominado “la segunda transición demográfica”. Bajo estos conceptos se esconden los siguientes fenómenos: la baja tasa de natalidad (que debería llamarse más bien la escasa nupcialidad), la posposición o rechazo del matrimonio y la maternidad, la inestabilidad de las parejas, tanto de hecho como las formalizadas, en fin, todo aquello que refleja la adopción de otras estrategias vitales.

Así, mientras en el año 1975 España tenía uno de los índices de natalidad más altos de Europa –con una media de 2.8 hijos por mujer– en 1993 se registró una

media de 1.3 hijos para bajar en 1998 a 1,16, que cuenta entre las más bajas del mundo. A lo largo de los últimos treinta años, los indicadores de la fecundidad han disminuido en un 53 por ciento. El descenso de las tasas de natalidad ha sido acompañado, como ya hemos adelantado, por el cambio en la edad media de maternidad. Ante todo, se trata de la edad media y de la primera maternidad, que han aumentado dos años y medio y cuatro años, respectivamente. Así, si en la década de los setenta la fecundidad más intensa les correspondía a mujeres entre los 25 y 29 años, en la década de los noventa este grupo está compuesto por las mujeres entre 30 y 34 años (Requena, 2005: 21- 46). Cabe destacar, sin embargo, el llamado déficit de natalidad, ya que estudios demuestran que las mujeres han tenido menos hijos de los que desearían tener (*ibidem*). En cuanto al hecho del matrimonio, a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa se ha producido una elevación de la edad entre los dos sexos, que sobrepasa los cuatro años, situándose a principios del siglo XXI en la edad media de 28 años entre las mujeres y 29 entre los varones (Requena, 2005; Jurado, 2005; Falcón, 2002).

Sin embargo, los principales indicadores de la segunda transición demográfica –fecundidad fuera del matrimonio, cohabitación prematrimonial, tasas de divorcio, de hogares monoparentales, de tasas de ocupación femenina– registrados en el año 2000 eran menos elevados que los de países del norte. Otros, tales como la baja fecundidad, el retraso de la independización de los jóvenes, y la edad de la primera maternidad se han equiparado y superado a los de la media de la Unión Europea (Jurado, 2005: 54-55). Efectivamente, en las últimas décadas se produce en España la transición demográfica que consiste principalmente en el paso de altas a bajas tasas de fecundidad y mortalidad y que marca el advenimiento de una sociedad avanzada, generada por un proceso de modernización social, económica y cultural.

Entre las características más citadas destacan: el debilitamiento de las uniones matrimoniales, evidenciado por el crecimiento de la tasa de divorcios a partir del 1982, el año de la legalización del divorcio, así como del número de parejas de hecho, la desvinculación del matrimonio y de la reproducción por un lado, y la sexualidad, por otro. Por fin, cabe destacar que a partir de los años ochenta hasta hoy en día se es testigo de una tardía emancipación de los jóvenes, observada a través de una creciente dependencia económica de sus padres, una tardía inserción laboral, la precariedad del trabajo y la prolongación de los procesos educativos (análisis detallado en: Garrido, Requena, 1995, 1996; Jurado, 2001).

En este sentido, muchos estudiosos le confieren a la década de los noventa el nombre de la época de la “postmodernización” de la vida familiar (Meil, 1999). En efecto, el fenómeno conocido como la” pos(t)modernización de la familia española” se caracteriza principalmente por una privatización significativa de la vida familiar, afectiva y sexual, de ahí la desaparición de la estigmatización de los comportamientos anteriormente reconocidos como “desviados” con respecto a un modelo tradicional de la familia, más especialmente de la sexualidad prematrimonial y la homosexualidad.

La sexualidad, para la gran mayoría de los jóvenes adultos [...] se ha convertido en un espacio de expresión privado en el que los padres no tienen, ni (lo que resulta aún más significativo) tampoco parece pretenden tener un control sobre el comportamiento de sus hijos y éstos lo mantienen, como lo hacen también sus padres, como un espacio propio en el que no admiten interferencias. [...] las relaciones sexuales prematrimoniales están ampliamente aceptadas, aunque su legitimidad suele hacerse depender de la existencia de al menos un vínculo afectivo entre las personas (Meil, 1999: 17).

En cuanto a las parejas homosexuales, la valoración moral es menos positiva en comparación con las relaciones prematrimoniales, pero más positiva en comparación con las relaciones extramatrimoniales o las mantenidas por los adolescentes. El Eurobarómetro (1993) demuestra que España es uno de los países más tolerantes con respecto a la homosexualidad y los derechos homosexuales de Europa. Sin embargo, dicha valoración está muy polarizada y depende de la edad, nivel de estudios, religiosidad e ideología.

Cabe destacar al mismo tiempo que la despenalización y valoración moral de las relaciones sexuales fuera del matrimonio se reduce a las relaciones prematrimoniales, ya que la sexualidad extramatrimonial constituye una de los motivos principales del divorcio. En cuanto a la nupcialidad, que en la década de los noventa que ha descendido en España hasta niveles históricamente mínimos, no debe analizarse en términos de la crisis de matrimonio formalizado debido a una existencia insignificativa de la cohabitación, ya que las parejas de hecho representan a principios de los noventa el 1,7 % de las uniones conyugales, sino a la posposición temporal de la contratación del matrimonio, tanto en España como en el resto de los

países europeos. Sin embargo, la tasa de divorcios en los años noventa se sitúa en España entre las más bajas de los países de la Unión Europea (Meil, 1999: 30; Garrido, 1993, entre otros).

Esta transformación o posmodernización de la familia es propia de cada sociedad avanzada, lo que destaca en España es el retraso con el que se ha producido así como la consecuente velocidad, que han tenido como resultado profundos conflictos culturales, dada la coexistencia de lo no-sincrónico. En el caso particular de las mujeres, la transformación ha sido mucho más vertiginosa que en el caso de los varones, ya que, teniendo en cuenta las limitaciones y la ideología reaccionaria impuestas sobre el colectivo de las mujeres por el régimen franquista, éstas han experimentado el paso del sistema cuasi feudal a la sociedad posmoderna con una velocidad jamás experimentada en la historia.

La Movida

En el ámbito cultural, la Transición desembocó, como es bien sabido, en la famosa Movida Madrileña, un movimiento contracultural que, tras surgir en la capital, se extendió a otras ciudades españolas, preconizando la vida nocturna, la música pop y hard rock, el cine de Almodovar como símbolos del declive de las normas ultracatólicas y conservadoras impuestas por el régimen franquista y reacción a ellos. Nos vamos a referir a su dimensión ideológica, por ahora cabe recordar que La Movida Madrileña incidió en el mundo de la música, el cine, la moda, el cómic, artes plásticas, y como no, en la ciudad misma.

La movida es puro underground. Carnaval, puro carnaval; pura anatópía, se celebra el mérito de ser joven. En birlibirloque las siete virtudes franquistas y su corsé de castidad, se transforman en los siete pecados capitales. De los crucificados de la rancia pintura española, en el mundo patas arriba de El Bosco (Zavala, 2004: 268),

En fin, después del franquismo “el país entero era una feria, un cabaret” (*ibidem*: 270).

Asimismo, cabe destacar, siguiendo a Langa Pizarro (2000), el empeño de integrarse con Europa y de modernizarse como elementos más característicos de la cultura española de los años ochenta y noventa. En efecto,

Muchos han dicho que el proyecto europeo ha sustituido al proyecto *español*. Mientras Europa se esfuerza por subrayar los rasgos diferenciadores, España, tras siglos de contraponer lo español a lo europeo y años de franquismo que trato de mostrar lo particular del país olvidando las singularidades locales, se afana en la europeidad y en los nacionalismos (Langa Pizarro, 2000: 32).

Curiosamente, las prácticas culturales alternativas, vividas como un gran carnaval bajtiniano, recibieron el apoyo del alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, quien fortaleció la contracultura a fin de promover la imagen de una España “moderna”, radicalmente cambiada con el advenimiento de un sistema social de valores opuestos a la herencia franquista y el sistema político nuevo. Sin embargo, una vez muerto Franco, España entró no en la modernidad, sino, como veremos más adelante, directamente en la lógica cultural posmoderna. Efectivamente, el discurso y las prácticas culturales de la Movida de los ochenta, con su aire innovador, lúdico e inherentemente hedonista, aparte de desmontar la ideología reaccionaria del franquismo, marcó el advenimiento acelerado de la sociedad posmoderna. Dado la velocidad vertiginosa del cambio y la fuerza con la que se desplegó debido a la represión durante los años de franquismo, se puede concebir la Movida como forma muy aguda de posmodernidad cultural:

Este fenómeno es, en realidad, la práctica cultural que surge como claro síntoma del ingreso de España en el ámbito de la posmodernidad. Si el mundo occidental había ya proclamado la invalidez de los discursos monolíticos, España se unía ahora a esta tendencia con fuerza arrolladora para echar por tierra todas y cada una de las consignas del discurso monolítico por excelencia, es decir, el franquismo (Cruz-Cámara, 2004: 268).

Esta “gran rebelión”, “la gran movida”, tras su primer impulso liberador que, entre otras cosas, contribuyó a la evolución de la mujer a través de la ruptura con las restricciones anteriores, condujo, a fin de cuentas, a una uniformidad de vida y al consumo desenfrenado, ya que se basaba en negación automática del todo y la sobrevaloración del cambio, definida por Martín Gaité (1983: 280) como una “retórica de recambio”. Efectivamente, la ideología del “recambio” se convirtió en los años ochenta en un nuevo patrón de comportamiento que, como veremos, se

ajusta a las necesidades de la “modernidad líquida” (Bauman, 2003, 2005, entre otros). Como comenta Langa Pizarro (2000: 33-34),

[...] la ilusión de la transición fue sustituida por el desarme político y moral, el pasotismo cultural, la llamada posmodernidad (o posilustración) [...] Ya en 1985, se afirmaba que la España posmoderna sufría una especie de resaca de un 68 en el que en su momento no pudimos emborracharnos.

A partir de entonces, la sociedad se ha visto sumergida en el discurso del desarraigo emprendido durante la Movida, pero este no está acompañado por la euforia liberadora e innovadora, propia de los ochenta. Lo que ha producido el sentimiento del desarraigo en la década de los noventa ha sido más bien apatía, inercia, desorientación y falta de objetivos. (Cruz-Cámara, 2004: 284).

2.2 *El mundo del libro*

El análisis de la relevancia y del papel actual de los editores, escritores y las librerías no puede perder de vista la magnitud de cambios surgidos en otros campos y debe, por ello, partir de la comparación con sus respectivas funciones registradas en otras circunstancias socio-históricas, abarcando de este modo la realidad social desde la posguerra hasta la actualidad. Así, durante la dictadura, la circulación de libros tuvo sobre todo una clara dimensión política. De ahí que el editor Jorde Herralde (2006: 177) aplique el término de la “edición política” para referirse al mundo del libro de los años sesenta y setenta. Efectivamente, por un lado, las actividades oficiales en el campo de la cultura oficial servían para fortalecer los grupos de poder y promover la ideología dominante. Por otra parte, la circulación clandestina de los autores exiliados y latinoamericanos fue percibida por los intelectuales de izquierdas como una forma de protesta contra el régimen y una lucha por sus ideales.

Así, las elecciones por parte de las editoriales, incluyendo las opciones lingüísticas, fomentaban la autonomía regional y las ideas democráticas, marxistas y feministas en lo ideológico, mientras que en lo estético expresaban sus preferencias optando por la prohibida escritura vanguardista. Así, las actividades y actitudes de editores y libreros constituyeron una parte importante de la resistencia. Las editoriales independientes como Lumen, Seix Barral y Akal eran dirigidas por intelectuales con un fuerte compromiso social, que percibían los actos de escritura,

lectura y edición de libros como actos políticos y como la puesta en práctica de su responsabilidad y libertad. En este sentido, cabe destacar, ante todo, la excelente labor de dos editores comprometidos, amantes de la gran literatura y de la libertad: Carlos Barral de Seix Barral y Pepe Martínez del Ruedo Ibérico (Serrano, 2000; López de Abiada, 2001; Vila- Sanjuán, 2003; Barral, 1982; Herralde, 2006, entre otros).

La industria editorial

La caída de la dictadura franquista en 1975 puso el fin a la censura y permitió la incorporación de España a la economía y política mundiales, abriendo así al mismo tiempo el mercado (también en el sector del libro), que a su vez, trajo el triunfo del neoliberalismo y de la globalización. El cambio de enfoque ha sido gradual, pero está marcado por unos acontecimientos simbólicos que marcan la transformación. Desde el punto de vista de la infraestructura, es en los años ochenta cuando empezaron a notarse grandes cambios en el mundo del libro español. A principios de esta década dejó de funcionar una editorial emblemática, Ruedo Ibérico, y en el 1984 otra editorial, Argos, cesó su distribución, mientras que en 1985, por razones y motivos nunca aclarados, desapareció la Editora Nacional. Al mismo tiempo, se produjeron múltiples compras y fusiones, de las cuales destacan las siguientes: la editorial Planeta adquirió Ariel; Bruguera, el 50% de Destino, la mayoría del capital de Deusto; el grupo Timón compró Aguilar, y Alianza Editorial, tras dominar la editorial Labor y la sociedad distribuidora Enlace en 1986, fue adquirida por el grupo Anaya. En líneas generales, se concentró el capital, que, a su vez, atrajo la atención de las editoriales extranjeras, tales como el grupo alemán Bertelsmann, el grupo francés Hachette o la editorial italiana Mondadori (Vila-Sanjuán, 2003; López de Abiada, 2001; Herralde, 2006). Cabe señalar que el mismo desarrollo en el panorama editorial sucedió en otros países occidentales (Schiffrin, 2000, 2005; Epstein, 2001).

A consecuencia de estos fenómenos, el mundo editorial se convirtió en un campo de batalla en el que los grupos editoriales luchan por la dominación, el poder mediático y el incremento de ganancias (Lenquette, 2001: 93-96). De ahí que la concentración editorial signifique la marginación de los textos de un escaso potencial en las ventas; nos referimos no sólo al teatro y a la poesía –géneros literarios muy exclusivos, *ergo* no rentables–, sino también a las novelas que, según estimaciones,

no podían superar los 5000 ejemplares de ventas. Parece paradójico, pero son las pequeñas o medianas editoriales, que en muchos casos no llegan a superar su alcance local, las que pueden permitirse el lujo de descubrir los nuevos talentos o editar libros de ambiciones artísticas, mientras que los gigantes se centran en la reducción de riesgos y en el aumento de beneficios (*vid.* Martín Nogales, 2001). Efectivamente, “las fusiones suponen un cambio de política editorial que no beneficia al lector a largo plazo, ya que es la mediana industria la que más fuerte y arriesgadamente apuesta, y el oligopolio puede asfixiar la creatividad” (Langa Pizarro, 2000: 37).

La década de los ochenta cambió el mundo del libro español en todas sus facetas, no sólo en su infraestructura, ya en estos años, por motivos diversos, se lanzó la denominada “nueva narrativa española”. En primer lugar, el surgimiento se puede atribuir a la necesidad patente entre potenciales lectores, sumergidos en la Movida Madrileña y ávidos de formas culturales que reflejen la “renovación” y “modernización” y el espíritu singular de la época de igual manera que el cine Almodóvar. (Montero, 1995, entre otros). Por otro lado, los editores españoles, obligados a depender de las ventas de literatura extranjera, quisieron ya desde los setenta fomentar el mercado de la literatura propia. Con esto, no se pretende decir que España de los setenta carecía de buena literatura, todo lo contrario, ésta fue una literatura muy ambiciosa, elitista y exigente, marcada por las formas innovadoras de Luís Martín Santos, Juan Goytisolo, Juan Benet y José María Guelbenzu, en fin, demasiado difícil para sustituir en la lista de ventas a la comercial literatura extranjera.

De ahí que en la década de los ochenta se pusiera en marcha un proyecto de fortalecimiento de la nueva literatura, acompañado de un proyecto de identificación entre los escritores y los lectores. Efectivamente, Sergio Vila-Sanjuán (2003: 141-172), mediante en un análisis escrupuloso, recrea los hechos que han permitido a los editores Jorge Herralde, Pere Gimferrer, Ángel Lucía, Josep Maria Moya y Silvia Querini descubrir y lanzar “la nueva narrativa” y, con los libros de Eduardo Mendoza, Rosa Montero, Félix de Azúa, Jesús Ferrero, Juan José Millás, Álvaro Pombo, Javier Marías, Muñoz Molina y Almudena Grandes, convertirla en los best-sellers que han relegado a un segundo plano a la literatura extranjera.

Para Vila-Sanjuán (2003: 148), el más paradigmático y –más decisivo al mismo tiempo– fue el éxito de Eduardo Mendoza, ya que, *La verdad sobre el caso Savolta*, “abordaje narrativo de una época trágica hábilmente resuelto en forma de

pastiche”, de acuerdo con el cual “no hay tomarse nada demasiado en serio, con excepción de la construcción del propio texto” corresponde perfectamente a la sensibilidad posmoderna. Por otra parte, afirma (Vila-Sanjuán 2003: 152) que se ha visto en otro best-seller de la década, *Belver Yin*, de Jesús Ferrero, publicado en 1981 con su corte con la tradición literaria española, ambiente irreal, orientalista y sensual, la mejor expresión del espíritu de la Movida.

Con todo ello, en lo formal, la nueva narrativa celebró el muy típico para la cultura posmoderna rechazo del experimentalismo formal, convertido en un “gran retorno a la narración” o el “reencuentro con el lector”. Asimismo, el proceso de la mercantilización de la literatura tiene, como se ha visto, sus orígenes en los años ochenta, una década en la que los escritores abandonaron definitivamente el experimentalismo formal característico para los años sesenta y setenta; con el “desencanto” y el sentimiento de impotencia política a las que nos referimos antes, cesó de existir el compromiso político vigente durante la dictadura y vino la superficialidad formal posmoderna a la que se refiere Jameson (1991), de ahí que la literatura recuperara su función lúdica y el afán por proporcionar nuevas historias. De hecho, a principios de los noventa Conte (1990) afirma que,

[...] no hay tendencias dominantes en la narrativa española actual, que se huye de los dogmas preconcebidos, de los compromisos políticos o ideológicos, que el panorama es disperso, caótico y profundamente libre. Y también que los nuevos novelistas apuestan por la vida privada, por el rigor expresivo, por el cuidado cultural, atendiendo sobre todo a los temas amorosos (Conte, 1990: 9).

La crítica ha subrayado la proliferación de los subgéneros –novela humorística, sentimental, policiaca, erótica, política, etc.– como producto del retorno a la concepción de la literatura como fuente de diversión (Conte, 1989; Martín Nogales, 2001). Asimismo, cabe señalar, con Basanta (1990: 9), que “bien podría estar ocurriendo que la tan socorrida diversidad de tendencias no sea más que la máscara encubridora de una sola que tiene como lector implícito precisamente al mercado”.

Por otra parte, no se puede perder de vista el hecho de que –tras años de censura y aislamiento cultural– la cuestión de la cultura se convirtió en uno de los objetivos primordiales para los gobiernos socialistas, que fortalecieron el triunfo de

los best-sellers de calidad. Los autores se han convertido en autoridades y en sólidos puntos de referencia en el discurso social, lo que propició el creciente interés por la propia producción cultural, reflejado tanto en el campo de la literatura como en la industria cinematográfica. “El PSOE hace de la cultura un signo de identidad, un arma política de primera magnitud (a través de...) la plena intervención del Estado en la cultura, y por ende, la creación del *Estado cultural*” (Vila-Sanjuán, 2003: 120). En la década de los noventa surgen críticas neoliberales al llamado estado cultural y sus prácticas de subvención, centrándose, ante todo, en la incompatibilidad de la subvención y la independencia artística por un lado y, por otro, en el peso de las consecuencias económicas. Este tipo de posturas y afirmaciones de corte neoliberal siempre abogan por la entrega total de la cultura a las leyes del mercado que sólo tienen en cuenta la oferta y la demanda (Mainer, 2001) y, en consecuencia, despojan al campo literario de su autonomía.

“Los demasiados libros”

En relación con la década de los noventa, cabe destacar que el proceso de expansión empezado en los años ochenta ha culminado con el dominio de cuatro grupos editoriales, Planeta, Bertelsmann, Anaya y Santillana, responsables de más de la mitad de la facturación editorial en todo el país (Martínez de Mingo, 2001). De las cuatro, la editorial más poderosa es Planeta, que en 1997 controlaba ya setenta empresas, Seix Barral, Destino, Espasa-Calpe, Deusto, Tusquets, entre otros (Langa Pizarro, 2000: 37). Bertelsmann ha absorbido a Plaza y Janés, Lumen y Debate. El sector editorial español ha mantenido en los años noventa un crecimiento estable, con lo cual en el 2000 llegaron a publicarse cerca de 60 000 títulos, lo que significa 164 títulos (sic!) nuevos al día (López de Abiada, 2001: 29; Henseler, 2003b: 1). Tan sólo entre el año 1999 y 2000, la industria editorial registró un incremento de 2.7 % de ingresos. Con estas cifras, la industria editorial española afirmó su posición de tercera más grande en Europa, tras Gran Bretaña y Alemania, y la quinta más grande en la producción de libros en todo el mundo, tras estos países además de Estados Unidos y Japón (Henseler, 2003b: 1; Langa Pizarro, 2000: 40).

Asimismo, vale señalar que de *circa* 500 mil millones de pesetas (Langa Pizarro, 2000: 40) sólo el 22 % corresponde a la literatura: “las principales partidas del negocio editorial procedían de los libros de texto, de los libros divulgativos, tipo “vida sana” y “autoayuda” y de los fascículos” (Martínez de Mingo, 2001: 195). En

consecuencia de este incremento, en el año 2000 hasta 30 millones personas trabajaron para la industria editorial. Con razón se aplicaba el término de “avalancha” o de “los demasiados libros” (Zaid, 1996) para referirse a la abundancia de libros en el mercado. En efecto, como señala Mengual Catalá (2002: 10), en las últimas décadas,

El mundo de edición vive en todos los países unos tiempos de movimientos incesantes, de continuos cambios y de transformaciones profundas que tienen repercusiones no sólo en los títulos que se ponen a disposición a los lectores, sino también en las condiciones en que los libros llegan a sus manos. [...] sin duda el tema estrella ha sido la superproducción (Mengual Catalá, 2002: 10).

Consecuentemente, el discurso económico sustituye el número de lectores por el número de ejemplares vendidos. Teniendo en cuenta la creciente “mercantilización” y “consolidación” del mercado, así como una competencia feroz entre los gigantes, numerosos editores, a pesar de los incrementos anuales de ingresos y títulos publicados, es cada vez más frecuente la opinión de que la industria editorial –en el ámbito internacional y nacional– atraviesa una gran crisis. Efectivamente, las tiradas y las ventas van creciendo, sin embargo, el tiempo de la presencia del libro en el mercado se vuelve cada vez más escaso. En algunos casos, las tiradas recién impresas de un producto que no ha logrado suscitar el interés por parte de los lectores se queman, ya que resulta más barato destruirlas que guardar la superproducción en los almacenes (Schiffrin, 2000, 2006; Henseler, 2003b; Mengual Catalá, 2002; López de Abiada, 2001; Borrás, 2002; Aparicio Maydeu, 2002, entre otros).

Así, el perverso mecanismo de rotación de novedades, escasa vida del libro en el punto de venta e inmediatas e incontables devoluciones responde a la necesidad de sustituir enseguida los libros devueltos por otros que contribuyan a mantener viva la rueda contable que responde al sistema vigente de distribución, y del que dependen las cuentas de resultados y los ejercicios económicos de la editorial, que en realidad anota como haberes una facturación que todavía no contempla las devoluciones, por lo que juega a dar por vendidos libros que sólo han sido ofrecidos al comprador (Aparicio Maydeu, 2002: 27).

Por otra parte, huelga señalar que el mundo del libro alcanza un estado muy particular en los años noventa: los resultados económicos crecen, mientras que las tasas de lectura registran un notable descenso. Así, los estudios de hábitos culturales de los españoles muestran sin lugar a dudas que son cada vez menos personas las que leen y /o compran libros. En el año 1990 el 42 % de la sociedad española afirmaba no haber leído nunca y el 63 %, no haber comprado ningún libro. Aparte del descenso de interés por la lectura, se han observado nuevas formas de competencia en el sector editorial, ya que los intereses de las librerías son amenazados por las actividades comerciales de los quioscos, los almacenes, los clubs de lectores y las ventas por Internet (Freixas, 2000; Henseler, 2003b; López de Abiada, 2001, entre otros). Efectivamente, como afirma Manuel Borrás (2002), editor de Pre-Textos, “ante el bajo índice de lectura, resulta más rentable para determinados sellos alimentar un capital circulante con base de novedades y títulos efímeros, a fin de mantener sus estructuras como industria, que potenciar catálogos de fondo y de verdadera solvencia intelectual” (Borrás, 2002: 21).

En efecto, el análisis de ventas registradas en estos años pone de manifiesto hasta qué punto el libro se ha convertido en un objeto de consumo más, desplazando su prestigio basado en la función social o en el valor artístico, que se le atribuía anteriormente, puesto que en el mercado del libro se observa una clara fragmentación de los periodos comerciales: los mejores resultados oscilan siempre alrededor de acontecimientos mercantiles, como el Día del Libro, la época navideña, las ferias del libro o la época de las vacaciones (Martín Nogales, 2001: 185). Asimismo, de la misma manera que sucede en otros sectores de consumo, cada editorial tiene que esforzarse en producir más novedades, más publicidad que la competencia así como luchar por exponer sus “productos” a fin de ocultar los “productos ajenos” en la superficie de los mercados. De hecho, en los Estados Unidos, donde la reificación del libro alcanza dimensiones mayores que en Europa, las editoriales tienen que pagar “fuertes sumas en publicidad en los lugares de venta si quieren estar seguros de que sus títulos están bien colocados” (Schiffrin, 2000: 121).

Asimismo, las grandes editoriales presentan todos sus “productos” como igualmente válidos, compilando en las mismas colecciones tales autores de renombre internacional como los precursores del *boom* latinoamericano, con los autores de

segunda fila a fin de legitimarlos con los apellidos famosos y diluir el juicio del lector. Efectivamente,

Un dato significativo en el mercado del libro y de la novela ha sido un río revuelto, donde todo vale, que ha supuesto la inclusión en las mismas colecciones de las editoriales de novelas fáciles, eminentemente comerciales y dirigidas al éxito popular, al lado de las novelas de alta calidad literaria y reediciones que puedan considerarse ya clásicas. Esta arbitrariedad y mezcolanza, que tienen como finalidad conceder carta de calidad productos más o menos mediocres, han provocado una gran confusión entre los lectores a la hora de separar el grano y la paja, ya que han considerado que todos los títulos, por el mero hecho de estar incluidos en una misma colección acreditada o popular, representan a la gran narrativa española de hoy (Alonso, 2003: 18)

Por otra parte, se considera que la narrativa española ha alcanzado por aquel entonces el auge de su popularidad. Las novelas españolas empezaron a invadir los mercados europeos, pues nunca antes se había registrado un número tan elevado de nuevos autores y títulos literarios. De hecho, los años noventa marcan la eclosión internacional de la literatura española. La inserción masiva de la narrativa española en el mercado internacional se debe, en gran parte, al éxito internacional de dos escritores: de Javier Marías, quien, con su *Corazón tan blanco* conquistó primero el mercado alemán para extender su éxito en el ámbito internacional, seguido por la fama internacional de Arturo Pérez-Reverte (Vila-Sanjuán, 2003: 347-352). Asimismo, los lectores españoles han leído sobre todo las obras de sus propios escritores, esperando con interés sus nuevas publicaciones e intervenciones (Valls, 2003; Alonso, 2003; Montero, 1995). De esta manera, han logrado consolidar y aumentar su posición en los mercados europeos y, simultáneamente, consolidar la popularidad de la narrativa española en el mercado nacional.

Ambas tendencias ponen en evidencia la importancia del papel de los agentes literarios en tanto representantes comerciales de los escritores en un mercado cada vez más competitivo y globalizado. Su labor consiste en gestionar los textos literarios y los derechos de autor, establecer contactos y mantener relaciones con las editoriales, así como negociar, en nombre del autor, los anticipos proporcionados por las editoriales. El autor, a cambio, le asigna al agente el 10-20 % de estos derechos.

Así, la gran mayoría de los contratos firmados actualmente en España, tanto en el caso de los autores extranjeros como nacionales, se negocia a través de un agente literario (Merle D'Aubigné, 2002: 30). Curiosamente, entre los agentes destacan las mujeres, Mercedes Casanovas, Raquel de la Concha, Antonia Kerrigan, y, ante todo, Carmen Balcells, la precursora de las agencias españolas en el mercado internacional. Como recalca,

En el mundo editorial español de la democracia la figura de la agente Carmen Balcells ha sido decisiva. Al conseguir liberalizar los contratos que unían a los autores con sus editores dinamizó tremendamente el mercado e hizo posible que muchos escritores españoles pudieran ganarse la vida. También contribuyó a establecer un régimen de fuertes adelantos (Vila-Sanjuán, 2003: 663).

El *best-seller*

Con respecto a la mencionada popularidad de la narrativa española cabe volver a lo señalado antes. Como bien señala Schiffrin (2000; 2006), el éxito económico de las casas editoriales depende casi en su totalidad de la rentable venta de los libros creados con el fin de convertirse en los *best-sellers*. El peso de los *best-sellers* es cada vez más visible en la determinación de la política presupuestaria y la organización del trabajo de las editoriales, aunque el número de títulos que se podría calificar de *bestseléricos* es muy reducido. Tradicionalmente, el término *best-seller* denotaba la cantidad de los ejemplares vendidos de igual manera que cualidades literarias asociadas con pocas pretensiones literarias, temáticas, estilísticas, e inclusive formales. Se aplicaba en relación con libros escritos *a priori* con la intención de alcanzar la popularidad masiva entre los lectores, a través del sacrificio del valor literario. En otras palabras, según y de acuerdo con las suposiciones de la crítica, la calidad literaria y la naturaleza del *best-seller* eran contradictorias por definición (Bourdieu, 1995; López de Abiada, Peñate Rivero, 1997). No obstante, la oposición calidad-popularidad empezó a diluirse en los años ochenta, cuando se extendió la pesquisa del llamado “*best-seller* de calidad”, que se convirtió en un objeto del sector editorial también en España (Vila-Sanjuán, 2003: 109).

El análisis de las aplicaciones de mercadotecnia en el sector del libro, proporcionado por López de Abiada y Peñate Rivero (1997) en su análisis del

fenómeno de *best-seller*, ofrece una imagen del *best-seller*, así como del público lector, bien distinta a la asumida por la industria editorial de los años ochenta, orientada hacia el denominado *best-seller* de calidad. Muchos de los *best-sellers* promocionados por la industria, podríamos, por lo tanto describir en términos de “novela light, novela de sofá, novela de tumbona, novela de toalla y sombrilla” que suelen designar

[...] prácticas narrativas obsoletas, trasuntos de inspiración periodística en los que el viejo arte de contar historias conoce réplicas mecánicas comparables a las reproducciones en serie de modelos artesanales. La discusión en torno a la crisis o muerte de la novela queda en estos casos fuera del lugar, por cuanto se trata de productos que sirven a propósitos completamente distintos a aquellos en función de los cuales cabe estimar la novedad, el valor y el interés de cualquier contribución real al género (Echevarría, 1993: 9).

De hecho, el propósito de la novela light es convertirse en un *best-seller* lo más pronto posible, la mayoría de los cuales depende más de los presupuestos editoriales y de la planificación y aplicación adecuada de las técnicas de marketing que de las calidades del texto mismo. De ahí que Villanueva (1999: 3) proponga una distinción “novela literaria” y “novela dineraria” o *best-seller*. En cuanto al público lector de los libros que se encuentran en las listas de los más vendidos, su perfil social permite concluir que en su gran mayoría son pasivos y que se dejan influir por los factores extraliterarios, pues no tienen desarrollado ningún juicio crítico. Sus supuestamente libres elecciones están en manos de la editorial, hechas fundamentalmente con factores para-textuales. Asimismo, la orientación del lector frente a una avalancha de libros está sujeta a los mecanismos de marketing y de difusión, entre los que destacan las listas de libros más vendidos. (López de Abiada, Peñate Rivero, 1997; Alonso, 2003, entre otros). Como afirma Alonso (2003: 28), el objetivo de las listas de libros más vendidos es doble: vender más y manipular a los lectores. Si bien el primer objetivo parece obvio, el otro esconde una práctica que saca a la luz la poca honradez de la industria, puesto que las listas suelen construirse a base de las elecciones de editores, y no, como se nos intenta demostrar, de los lectores. En otras palabras, los libros entran en listas de los más vendidos antes de que lo sean realmente, para crear una realidad y no meramente reflejarla.

El *star system* del autor

El fenómeno *best-seller*, con el incremento de las cuatras invertidas en la promoción, está estrechamente vinculado al llamado *star system* de autor, como demuestra el lanzamiento de la novela y la persona de Isabel Allende, cuya *La casa de espíritu*, con tres millones de ejemplares vendidos, se convirtió en un absoluto *best-seller* de la España democrática (Vila-Sanjuán, 2003: 338- 339). El *star system*, orientado hacia la producción de los *best-sellers*, se basa, pues, en la popularidad de autores “mediáticos” que atraen la atención de todos medios de comunicación masiva, convirtiéndose así en personas famosas, admiradas por su fiel público, siempre dispuesto a comprar nuevos títulos, como estrellas del cine (*vid.* Cros, 2002).

Los llamados autores mediáticos, que, sin lugar a dudas, han dominado el mundo del libro de los noventa, se pueden, asimismo, dividir en dos categorías. En primer lugar, bajo este concepto se esconden los escritores, que además de serlo, poseen un don mediático que facilita sus contactos con los medios de comunicación, tales como Antonio Gala o Terenci Moix. Por otra parte, el concepto remite a periodistas y presentadores de la televisión que, aparte de ser profesionales audiovisuales, ejercen el oficio del escritor, por ejemplo, Fernando Sánchez Dragó, Fernando Delgado o Fernando Schwartz (Vila-Sanjuán 2003: 338- 366). Como mejor ejemplo del uso del talento mediático en la publicidad de libros pueden servir las promociones “in situ” llevadas a cabo por un “animal mediático” paradigmático, Antonio Gala, que en el año 1993 presentó, a coste de la editorial Planeta, *La pasión turca* mediante un viaje a Estambul, el sitio donde está ambientada su segunda novela. En fin, cabe señalar que el fenómeno *best-seller*, fortalecido por el *star-system* del autor, se fundamenta sobre la popularidad que suscita la narrativa española entre el público español, convertida, como señala Alonso (2003), en el objeto de consumo muy de moda en los noventa:

Así pues, la España de fin de siglo, después de las reticencias y sospechas pasadas, no sólo recuperó la atención pública por la cultura, que era muy necesaria, sino que llegando más lejos, excesivamente lejos, asistió a su transformación en símbolo social del cambio, en referente de la moda y en signo externo del bienestar. Vivir acorde con los tiempos de la modernidad

equivalía a estar al día en las novedosas manifestaciones y en las más variadas gamas de la cultura (Alonso, 2003: 17).

Los medios de comunicación jugaron, pues, el papel primordial en el mundo del libro de los noventa, ya que fueron las revistas, la radio y la televisión los que han forjado la imagen pública de los escritores, convirtiéndolos, como se ha visto, en personajes famosos, y los que han decidido sobre la proyección mediática de algunos libros. Las conexiones existentes entre dichos medios y las editoriales son muy estrechas, ya que muchas pertenecen a los mismos grupos de capital y como tales impiden la realización de crítica literaria válida e independiente. De hecho, los mismos mecanismos quedan identificados por Antonio Chicharro (1996: 9-19) en el mundo de la crítica periodística de los noventa, debida al perfil mercantilista de la industria editorial, las tendencias monopolistas de los medios de comunicación, así como al generalizado descrédito de las humanidades, despojadas de su antiguo compromiso.

De ahí que la crítica inmediata, viciada por los criterios y presiones mercantiles, se haya convertido en un instrumento para aumentar las ventas, que en el uso de prácticas discursivas se aproxima más a la publicidad *sensu stricto*, que al ejercicio del pensamiento crítico practicado en el siglo XIX, cuando esa crítica cumplía, pues, una función “creadora” y “difusora” de valores literarios (Wahnón 1996: 43). Así, los periódicos o sus suplementos literarios, que a menudo pertenecen a los mismos grupos mediáticos que los sellos cuyos libros deberían someter a un juicio crítico, se orientan hacia la seducción de un consumidor, y no lector, de las mercancías, y no libros, y reproducción veloz de un ruido mediático, contribuyendo a una “molesta sobreabundancia”, “una sobrecarga informativa, donde todo tiene que estar porque para todo es” (Pozuelo Yvancos, 1996: 24). En fin, la crítica periodística practicada en España en los noventa se reduce a

un discurso abocado al silencio [...] un discurso que a pesar de hablar termina por no decir [...], (con lo cual parece cada vez más urgente) contribuir a evitar la ley del silencio, la ley del mercado que no habla, y por tanto la situación tendente al apagón crítico. Todo ello en un momento histórico de fuerte concentración del poder que afecta a la producción de la información y de la cultura (Chicharro, 1996: 18).

Es, por lo tanto, de suma importancia recuperar la dimensión crítica de las reseñas publicadas en la prensa, puesto que, como señala (Senabre, 1996: 33-35), ellas, contrariamente a los trabajos académicos, pueden jugar el papel de “filtro razonador”, capaz de orientar al lector entre “los demasiados libros” de “los demasiados escritores”.

“La edición sin editores”

De ahí que en los últimos años haya surgido una polémica sobre las transformaciones surgidas en la industria editorial, emprendida por un editor estadounidense André Schiffrin (2000, 2006), cuyo primer libro *La edición sin editores*, de 1999, salió en España ya en el año 2000. En éste, Schiffrin (2000) ofrece un análisis crítico de la industria editorial norteamericana, ya que se centra en los efectos del dominio de los grandes grupos editoriales y su pesquisa de rentabilidad a toda costa que acabamos de analizar aquí en relación con el mundo del libro español. En el segundo, *El Control de la palabra: después de “la edición sin editores”*, del 2005, que salió en España en 2006, su análisis se ocupa de la industria editorial europea, así como los medios de comunicación masiva norteamericanos y europeos. En él, afirma que las transformaciones y conglomeraciones surgidas en la industria editorial francesa e inglesa “van mucho más allá” de cuanto lo hubiera previsto en sus mayores momentos de pesimismo.

En el curso de los últimos años, el proceso de concentración no ha hecho más que continuar. [...] Puesto que ya no queda gran cosa que comprar, los conglomerados ingleses han emprendido un proceso de consolidación, que se parece mucho a lo que ocurre en Estados Unidos: los grandes grupos reducen sus pequeñas filiales, eliminando de esta forma las plazas fuertes literarias que aún subsistían en ellos. De esta forma HarperCollins ha detenido la actividad de Flamingo Books, que era, con mucho, la parte más interesante de su catálogo, con narrativa contemporánea y obras políticas inconformistas, como las de Naomi Klein. Al editor de Flamingo lo despidieron sin más, cuando hubiera sido fácil confiarle otra tarea en el grupo. [...] Al igual que en Estados Unidos, el objetivo no consiste sólo en reducir la influencia de las pequeñas

filiales intelectuales, sino también el de desembarazarse de sus responsables (Schiffrin, 2006: 66-68).

En Estados Unidos, en cambio, los peligros de la concentración en los medios de comunicación se han dejado ver de forma espectacular durante la guerra de Irak. No sólo la prensa, la radio y la televisión han endosado sin reticencia las afirmaciones de Bush, sino que las grandes editoriales no han publicado ningún análisis crítico durante el periodo crucial de los dos primeros años. Las razones varían desde una ola del patriotismo, las amenazas y manipulaciones del gobierno, el proyecto de una nueva ley sobre los medios de la comunicación masiva (Schiffrin 2006: 21, 100-102). No obstante, el antiguo editor de Pantheon Books no se ciña a fomentar sus críticas- creó una nueva editorial sin ánimos de lucro, The Free Press:

Como expliqué ya en “La edición sin editores”, el libro es tal vez el medio en el que resulta más fácil poner en marcha una estructura alternativa independiente. [...] Mi propia editorial, The New Press, cuenta ahora con quince años de actividad como sociedad de interés público de carácter no lucrativo [...], lo que demuestra en todo caso que es posible mantener una calidad editorial y seguir siendo competitivo sin guiarse por los beneficios (Schiffrin, 2006: 123).

Con todo, parece que ha cambiado definitivamente el papel del editor; los grandes editores de novelas, entre los cuales –en el mundo del libro español– destaca Carlos Barral, poeta, animador cultural, y el editor “más importante que ha habido en España en la segunda mitad del siglo XX, desde el punto de vista de la literatura, española o universal” (Conte, 1990: 21), han sido sustituidos, como se ha visto a lo largo de este análisis, por astutos hombres de negocios, que “no esperan ya al escritor detrás de sus mesas, sino que armados del retrato robot que le conviene, buscan al novelista como el empresario busca al obrero especialista” (Oleza, 1990: 13), provocando una triste sensación de “la edición sin editores” y de la “literatura de abundancia” (Schiffrin, 2000).

La autonomía del campo

Para empezar, cabe recordar, siguiendo a Bourdieu (1995, 1997, 1988, entre otros) que a finales del siglo XIX, en el seno del campo literario, surge la oposición (la tensión) entre el arte puro, producido por los escritores y artistas “consagrados”, caracterizado por la autonomía máxima del campo con respecto al éxito comercial y el énfasis en desinterés, y el arte comercial, caracterizado por la dependencia directa con respecto al mercado, recompensada por el éxito económico inmediato. En este sentido, Bourdieu (1995: 175-212) indaga en “la emergencia de una estructura dualista”. Dicha estructura reproduce la oposición entre los intelectuales, ricos en el capital simbólico y privados del capital económico, y los comerciantes, ricos en el capital económico y pobres en el simbólico.

Así, la autonomía del campo artístico, que surge a través de la emergencia de un mundo económico invertido, se basa en la lógica de distinción así como en la figura de un “artista puro” o “artista maldito”, ajeno, o, inclusive opuesto a, las sanciones del mercado. Esta visión del arte, con la consecuente independencia con respecto a las demandas del mercado, “hoy en día va perdiendo terreno a medida que los campos de producción cultural pierden su autonomía” (Bourdieu, 1997: 183). Efectivamente, en el otro polo de las tomas de posición se sitúa la cada vez más poderosa “lógica económica” de la industria cultural, que convierte bienes culturales en mercancías como los demás. En este sentido, Bourdieu (*ibidem*) habla de “dos lógicas económicas” (*vid.* Bourdieu 1995: 214), orientadas hacia la acumulación del capital simbólico o económico. Esto produce la oposición entre los best-sellers efímeros e inmediatos y los textos canónicos, es decir, los best-sellers de larga duración (Bourdieu, 1995: 223).

El “artista”, el “escritor” o, más generalmente, el “intelectual” sólo funciona como tal a medida que puede gozar de una autonomía específica, garantizada por un mundo intelectual, artístico o literario autónomo, o sea, independiente del poder económico, religioso o político. Con ello, se crea una posibilidad de compromiso ideológico y político que no excluye el valor artístico, literario o intelectual, sino todo lo contrario. Es el valor o autonomía de lo intelectual que permite tomar acción política o posición ideológica. “Es necesario y basta con repudiar la vieja alternativa entre el arte puro y el arte comprometido que todos tenemos en mente, y que resurge periódicamente en los debates literarios, para estar en disposición de definir lo que

podrían ser las grandes orientaciones de una acción colectiva de los intelectuales” (Bourdieu, 1995: 491).

Así, la industria cultural en el ámbito mundial, no sólo en España, se rige por una cruda lógica del mercado, con lo cual, de acuerdo con las previsiones de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, “ha demostrado sobradamente su capacidad para producir (literalmente) desperdicios, basura” (Link, 2003: 21). En efecto, de acuerdo con el análisis proporcionado por la Escuela de Frankfurt, no sólo se aniquila lo más específico del campo literario, la mencionada autonomía del campo en términos de Bourdieu (1995, 1997, entre otros), sino que los intelectuales dejan de polemizar con el poder y el arte en general pierde valor contestador del arte auténtico en el sentido althusseriano, mientras que la literatura se hace cada vez menos ambiciosa en tanto el valor artístico y más monológica en tanto su valor social.

Las amenazas que se ciernen sobre la autonomía resultan de la interpenetración cada vez mayor entre el mundo del arte y el mundo del dinero. [...] Cabe preguntarse si la división en dos mercados, característica de los campos de producción cultural desde mediados del siglo XIX, con, por un lado, el campo restringido de los productores para los productores, y, por el otro, el campo de gran producción y la “literatura industrial”, no está en peligro de desaparición, ya que la lógica de la producción comercial tiende a imponerse cada vez más a la producción de la vanguardia (a través, especialmente en el caso de la literatura, de las imposiciones que pesan sobre el mercado de los libros) (Bourdieu, 1995: 497).

Tanto más es así que los grandes maestros de la literatura latinoamericana, que siguen publicando, en sus textos ya no representan el rigor intelectual y estético del pasado, “vienen a coronar y clausurar obras monumentales, vienen a “repetir” en un registro más legible, más fluido, más masivo, aquello que constituía sus antiguos esplendores.” (Link, 2003: 24). Un simple recorrido de su obra permite captar las dimensiones del abismo que separa los años sesenta y setenta del *boom* latinoamericano de la década de los noventa:

De modo que hay que destacar esa diferencia dramática entre los años sesenta y los noventa, en lo que a las relaciones entre mercado y literatura se refiere: los años sesenta no tenían una teoría neoliberal de los mercados [...] y el boom, siendo como fue un efecto de la industria editorial, tuvo también una dimensión política e ideológica impensable en el presente: tal es el grado de la reificación al que la producción literaria ha llegado (Link, 2003: 18).

Por fin, cabe señalar que en la década de los noventa, cuando la ideología neoliberal alcanza su mayor triunfo en el mundo y vive una época de la puesta en práctica más exitosa en la historia, se agudiza la “crisis de calidad” y pérdida de la autonomía en el campo literario no sólo en España, sino en el mundo del libro de la lengua española en general. Como secuela directa de la desnacionalización de las editoriales, una cada vez más visible monopolización del mercado por parte de los grandes grupos multinacionales y la fragmentación del mundo del libro de lengua castellana. Efectivamente,

Recuperada la industria editorial española luego de los años oscuros del franquismo [...] y frente a las crisis económicas que agobiaban a las economías latinoamericanas, los grandes grupos españoles (y, ya en los noventa, multinacionales), se lanzaron a comprar catálogos, sellos y autores en cada uno de los países latinoamericanos. Al mismo tiempo, crearon colecciones de “literaturas nacionales” a un ritmo hasta entonces desconocido. El resultado fue la fragmentación del mercado hispanoamericano en una serie de literaturas pobres (porque toda literatura nacional está condenada a la pobreza) y desconocidas entre sí (Link, 2003: 19).

Recapitulando, somos testigos de un proceso que se suma a una transformación mucha más amplia y abarcadora de todas las esferas de la vida social, en los campos de la actividad humana o forma parte integral de ella. Los años noventa se caracterizan, ante todo, por una falta de compromiso, la reificación de la vida y actividad humana –incluyendo la literatura– y una fe ciega en la superioridad y la fuerza autorreguladora del libre mercado. Como advierte Pierre Bourdieu (1995: 192),

Se constituye un esquema de pensamiento que, al expandirse a la vez entre los escritores, los periodistas y una parte del público que es la que más preocupada está por su distinción cultural, induce a introducir la vida literaria y, más ampliamente, toda la vida intelectual en la lógica de la moda, y que, arguyendo sencillamente que está “superada”, permite condenar una tendencia, una corriente, una escuela (Bourdieu, 1995: 192).

En este sentido, siguiendo a Bourdieu (1995, 1997), se puede afirmar que el mundo del libro, de igual manera que todos los campos de la cultura contemporánea, está perdiendo su famosa “autonomía” del campo, ya está crecientemente dirigido por las puras leyes del mercado y del ánimo de lucro, más que por su propia lógica interna o por la búsqueda de “distinción”. En otras palabras, el valor del dinero triunfa sobre el valor simbólico. La industria editorial, cuyo poder económico actual deriva del acceso masivo a la cultura y a la letra impresa, así como de la gradual trivialización y simplificación de ésta, produce y reproduce, por lo menos en cierta medida, la lógica cultural posmoderna.

Sólo hace cuatro días que la literatura comercial existe y que las necesidades del comercio se imponen en el seno del campo cultural. Pero el dominio de los que ostentan el poder sobre los instrumentos de circulación –y de consagración– sin duda jamás ha sido tan extenso y profundo; y la frontera entre la obra de investigación y el *best-seller* jamás tan confusa. Esta confusión de las fronteras a la que los productores llamados “mediáticos” están espontáneamente inclinados (como atestigua el hecho de que las listas de premiados periodísticas yuxtaponen siempre a los productores más autónomos y a los más heterónomos) constituye la peor amenaza para la autonomía de la producción cultural (Bourdieu, 1995: 499).

Efectivamente, como secuela directa, gran parte de la literatura se ha convertido en objeto de consumo, creado según las leyes del mercado, que, a su vez, no sólo responden a las expectativas de sus potenciales clientes, sino que las crean. En este sentido, el valor perdurable y la autonomía –anteriormente atribuidos a las obras de literatura– como todos valores sólidos, están en desuso. De ahí que la industria editorial española de la época de la “modernidad líquida” fundamente su éxito en las

ventas, garantizadas por modas efímeras (Conte, 1989; López de Abiada, Peñate Rivero, 1997). De hecho,

[...] buena parte de las limitaciones de la nueva novela española se deben al excesivo dirigismo editorial. Más que nunca la demanda editorial determina las escrituras novelesca. No es sólo que el sistema requiera muchas novelas muy fáciles de consumir, ni sólo que el escritor se vea constreñido a producir incesantemente (pues publicas como máximo cada dos años o desapareces del mercado, cosa que ha dado lugar ya a deslices aparatosos de novelistas hasta entonces brillantes, como E.Mendoza o A. Muñoz Molina), es también que cada sello editorial (y cada vez son menos pero más potentes) tiene su marca, su imagen del novelista y de la novela que necesita, el género o subgénero de moda que le conviene estimular, y el ritmo de publicación que su sistema de producción-digestión reclama (Oleza, 1990: 13).

En efecto, en cuanto a las dimensiones artísticas e ideológicas de la narrativa de los noventa, cabe señalar que, como consecuencia de la transformación analizada y la mencionada pérdida de la autonomía del campo, la narrativa de los años noventa emula al periodismo o a las canciones y cine populares, ya que está repleta de las historias coetáneas (en el caso de la llamada narrativa joven), reportajes de actualidad. De ahí que la comparación forzada de la narrativa joven con el realismo social, a la que recurren las editoriales en sus promociones, no tenga base. Le falta, pues, el componente esencial que mencionamos antes, es decir, el compromiso social y una distancia crítica. En fin, tal y como señala Alonso (2003),

[...] lo que ha sucedido en política y economía, ha ocurrido en el campo de la novela: hemos pasado de una *narrativa de resistencia y subsistencia* a una *narrativa de abundancia* que, según han avanzado los años desde 1975 hasta hoy, a medida que se asentó la democracia y el estado de bienestar, ha desembocado en muchos casos, salvo otras muchas excepciones de rigor, en la frivolidad y la estupidez digestivas, es decir, en un mercado de novelas cuyo máximo valor ha sido el número de ejemplares vendidos y cuya máxima responsabilidad ha sido hacer a los lectores más pasivos y, por tanto, menos implicados en la interpretación del texto (Alonso, 2003: 19).

Aunque les una el testimonio coetáneo, la gran mayoría de novelas actuales está escrita para divertir a unos consumidores muy concretos, sin que les produzca ningún tipo de disgusto. En este sentido, la gran mayoría de las novelas publicadas a finales del siglo XX ha sido “de ligero equipaje, de fácil lectura y agradable digestión, y en consecuencia, ha garantizado con eficacia el placer neutro para el agradecido paladar de quien se acerca a la literatura sin otra meta que el entrenamiento, al tiempo que desdeña la complejidad” (Alonso, 2003: 25). La realidad presentada en aquellos libros, aparte de ser necesariamente actual y urbana para emparejar la realidad de sus lectores, está ceñida a los no-lugares o los espacios cliché, zonas del bienestar con lo que se identifica la sociedad del bienestar, haciendo invisibles las zonas que quedan al otro lado de las zonas de consumo. De ahí que se pueda afirmar que la matriz ideológica actual produce el triunfo de la literatura comercial y la preponderancia del neorrealismo costumbrista y, al mismo tiempo, queda reproducida en ella. Efectivamente,

Si es que la gran novela contemporánea es ya un hecho del pasado, la novela poscontemporánea a estas alturas sólo corre el peligro de morir de éxito; de convertirse, como el modelo institucional imperante en el cine que supuestamente constituye su alternativa, pero en realidad se encuentra en perfecta simbiosis, en un producto correcto, bien diseñado, manierista y epigonal, controlado por la industria y los media (Gil González, 1999: 7).

Bajo esta tendencia general destacan cuatro líneas principales: primero, el neorrealismo costumbrista, que presenta los clichés de la vida cotidiana de una familia o urbanización de clase media. La segunda línea –el neorrealismo costumbrista de nuevo casticismo o el realismo sucio– se centra en el mundo joven urbano, presentada sin distancia crítica, se acerca cada vez más a las películas norteamericanas sobre los adolescentes y su supuesta rebeldía. Efectivamente, como afirman Echevarría (1999) y Gutiérrez Resa (2003), el concepto de “narrativa joven” ha empezado a utilizarse en lugar del de “nueva narrativa”. Se trata de una iniciativa de mercadotecnia, porque la literatura nunca se ha calificado según la edad del autor. Así pues, con el adjetivo “joven”, lo que las editoriales esperan es atraer a los compradores jóvenes que quizá se sientan particularmente interpelados por ese adjetivo hasta el punto de juzgar que esas novelas han sido escritas especialmente

para ellos. De hecho, estos autores “jóvenes” se han convertido en reporteros de sus propios hábitos y de su propio sentimentalismo, ya que sus textos dan prueba de la influencia de su pasatiempo favorito, el cine y recurren a la “autorreferencialidad” y a un exhibicionismo “supuestamente provocador” que se obtendría al describirse su propia realidad; en realidad, casi eliminan los mecanismos de ficcionalización de la experiencia. En otras palabras, prácticamente no se trata de textos novelísticos sino de reportajes, quizá “autorreportajes” o diarios. En un artículo anterior, Echevarría (1995) dice que quizá hasta se podría hablar de “safaris antropológicos” para referirse a las incursiones que estos autores hacen en la “jungla” joven de las ciudades; o quizá incluso de costumbrismo ya que, como el costumbrismo del siglo XIX, esta nueva variante literaria proporciona no sólo descripciones detalladas de los lugares sino también muestras de diálogos triviales y expresiones típicas del ambiente social. Esta variante se hizo particularmente famosa gracias al éxito de *Historias de Kronen* (1994) de José Ángel Mañas y *Héroes* (1994), *Caidos de cielo* (1995) de Ray Loriga. Sin embargo, pese a la supuesta rebeldía, estos textos no cuestionan de ninguna manera el orden establecido ni el orden cultural del que son fruto directo, sino que refuerzan el pensamiento establecido y presentan “gamberradas de niños pijos” y sus búsquedas de sensaciones nuevas originadas por la lógica del mercado (Echevarría, 1999, 1995; Alonso, 2003; Gutiérrez Resa, 2003).

Asimismo, cabe hacer hincapié en el neorealismo costumbrista sentimental, es decir, en novelas escritas para el sector menos exigente del público femenino. Estas novelas cuentan en tono intimista, frecuentemente en primera persona, las aventuras amorosas y problemas personales de protagonistas de clase media urbana, logrando una identificación con la problemática personal de sus lectoras sin ofrecer ningún distanciamiento ni indagación en la naturaleza o causas de sus sentimientos o experiencia. Contribuyen, de este modo, a lo que Bauman llama la liquidación del amor, la frivolidad de sentimientos y experiencias, así como refuerzan el mito burgués de la mujer como ser que vive por y para amor (Giddens, 2004; Beck, Beck-Gernsheim, 2003). Aquí destacan las novelas de Lucía Etxebarría, Antonio Gala, Fernando Delgado, Rosa Regás. La última línea narrativa, es una mezcla de la intriga y aventura, se fundamenta en el misterio, suspense, el entrenamiento y tramas explícitas; las novelas de Arturo Pérez- Reverte han sido, sin lugar a dudas, las obras maestras de esta vertiente (Alonso, 2003: 182-183).

Efectivamente, como señala Amorós (1990),

[...] en general, se ha vuelto a las formas clásicas del relato: narraciones con argumento, con personajes, que atraen el interés del lector. Gracias a eso, las novelas españolas vuelven a estar entre los libros más vendidos. A cambio, esto trae inconvenientes: se publican demasiadas obras banales, improvisadas, no trabajadas suficientemente. **El número excesivo de premios de novela contribuye a ello.** Muchas de las novelas españolas actuales (y bastantes de las que más se ocupan los suplementos literarios) no soportan el paso del tiempo: apenas unos meses después de su aparición, ya nadie las recuerda. ¿Literatura *light*, de usar y tirar? [...] Hoy, para bien y para mal, estamos en el reino cultural (no sólo literario) del todo vale. Consecuencia positiva: ya no hay dictaduras estéticas [...]. Negativa: cualquiera cree escribir obras maestras sin esfuerzo (Amorós, 1990: 9, énfasis nuestro).

Los premios literarios

Ahora bien, como señala Amorós (*ibidem*) en lo citado arriba y como también puede leerse en Aparicio Maydeu (2002), Vila-Sanjuán (2003), entre otros, con “los demasiados libros” y “demasiados escritores” no se agotan “los dominios de la inflación” en el mundo del libro español, que “supera con creces la media europea en materia de premios literarios” (Aparicio Maydeu, *ibidem*: 26-27). Efectivamente, cabe adentrarse en el mundo de los premios a fin de comprobar que función cumplen en el saturado y sobrecargado mundo del libro. Según los datos proporcionados por la página electrónica [www. escriitores. org./recursos/concursos](http://www.escriitores.org/recursos/concursos) con respecto al año 2000 y en adelante, en España se celebran cada año dos mil premios y concursos de ensayo, guiones de cine, radio, teatro, cómics y humor, literatura infantil y juvenil, narrativa, novela, periodismo, poesía, relato, teatro, traducción. En la *Guía de Premios y Concursos Literarios* (2000) figuran más de 1.300 galardones ya estrictamente vinculados a la escritura, entre las cuales destacan 90 concursos de diferentes tipos bajo la categoría “novela”. Sin embargo, dada la continua proliferación de premios, “nadie sabe con exactitud el número de premios que cada año se celebran en España” (Belmonte Serrano, 2001: 44).

Las cifras relativas a los certámenes literarios españoles corroboran la constatación hecha por Aparicio Maydeu (*ibidem*); efectivamente, el número de

convocatorias supera en gran medida el número de concursos convocados en otros países europeos. A modo de comparación, el número de los certámenes literarios al año en Alemania fue de 700 a finales de los años noventa (Witt, 2001: 306), igual que en Italia (López de Abiada, 2001: 127). Asimismo, ningún otro país puede competir con España en relación con la cuantía de dinero ofrecida para los galardonados (López de Abiada, 2001: 131); la remuneración ofrecida por el premio más dotado en Alemania, el *Kleist-Preis*, que a finales de los años noventa equivalía a 50 millones pesetas, era superada por más de 15 galardones españoles, cuyo récord le corresponde al Premio Planeta, con una dotación de 50 millones (Witt, *ibidem*). Al mismo tiempo tenemos que hacer hincapié en un rasgo que distingue a España de otros países europeos en relación con los premios. En efecto,

El sistema español de premios literarios resulta totalmente atípico en el contexto internacional. En los principales países occidentales el premio más comentado del año es aquel que falla un jurado independiente a partir de una selección de obras publicadas esa misma temporada o la temporada anterior, según los casos. Ésta es la forma en que funcionan el Goncourt en Francia, el Campiello en Italia o el Booker en Inglaterra. Las obras premiadas con este sistema reciben un gran eco mediático que se traduce en un espectacular repunte de ventas además de un superávit de prestigio para su autor (Vila-Sanjuán, 2003: 404).

De hecho, aunque en España también existen premios otorgados a libros ya publicados –entre las cuales destacan los Premios Nacionales y Premios de la Crítica–, la mayoría de los certámenes están convocados para premiar una obra inédita, que en consecuencia se publica en la editorial convocadora. A modo de introducción, basándonos en datos proporcionados por numerosas páginas web con información acerca de las bases y el calendario de los certámenes literarios, enfocados en el tema de los premios y su resonancia social, presentamos el calendario provisional de los principales galardones literarios organizados en España, tomando como criterio temporal la fecha de entrega, con la finalidad de demostrar las dimensiones del fenómeno sociocultural en cuestión (*vid.* más notablemente: www.epdlp.com):

- Enero
- 1. Nadal
- 2. Josep Plá
- 3. Sonrisa Vertical
- Febrero
- 4. Ramón Llull
- 5. Biblioteca Breve
- 6. Alfaguara
- 7. Primavera
- Abril
- 8. Crítica Española
- 9. Anagrama de Ensayo
- 10. Cervantes
- Mayo
- 11. Fernando Lara
- Julio
- 12. Ateneo de Sevilla
- 13. El Premio Andalucía de Novela
- Septiembre
- 14. Nacional Literatura Catalana
- 15. Café Gijón
- 16. Prudenci Betrana
- Octubre
- 17. Nacional Poesía
- 18. Nacional Novela
- 19. Planeta
- 20. Príncipe de Asturias
- Noviembre
- 21. Femina
- 22. Heralde
- 23. Nacional de las Letras
- 24. Reina Sofía de Poesía

Hay varias explicaciones plausibles de la citada proliferación de concursos en España: en primer lugar, está relacionada con el cambio social al que nos referimos antes, con empeño de, tras la caída de la dictadura, crear las circunstancias y lugares para la libre expresión, también artística, así como de valorar y potenciar la cultura nacional, convertido, como se ha visto, en el símbolo de este cambio. En segundo lugar, el hecho de que existan organismos administrativos autónomos de alcance local ha contribuido a la propagación de actividades culturales, entre ellos los certámenes literarios, pensados con el fin de otorgarle el prestigio a la unidad organizadora. Por fin, cabe suponer que la “avalancha” de los concursos literarios es secuela directa de la abundancia de títulos publicados. Asimismo, no podemos perder de vista el hecho de que entre los concursos convocados se otorgan numerosos premios locales, cuyos ganadores pueden contar con reconocimiento bastante

limitado y cuya influencia jamás los convertirá en instrumentos del forjar el canon nacional (entre muchos otros, el Premio de Novela Benito Pérez de Armas, dirigido a escritores naturales y residentes en Canarias, o el Premio Ciudad de Getafe, dirigido a autores de la Comunidad de Madrid). (López de Abiada, 2001; Vila-Sanjuán, 2003; Aparicio Maydeu, 2002; Belmonte Serrano, 2001, entre otros)

Ante todo, distinguimos entre los galardones nacionales y locales, los temáticos y los no-temáticos, los otorgados en reconocimiento de una trayectoria literaria o por una obra concreta del género especificado en las bases del concurso. Además, dentro de la abundante oferta de certámenes, muchos requieren de la producción de una obra que cumpla unas condiciones bien especificadas, que determinan el tipo de género o subgénero y/o el tema de la obra, el uso de una lengua distinta al castellano o la edad de los autores.

Por otra parte, existen también concursos dirigidos solamente a escritoras, siendo los más notables el Premio Femenino Lumen de Novela y el Premio Ana María Matute– Narrativa de Mujeres, que podríamos clasificar como un recurso moderno para promover la escritura de mujeres en tanto un colectivo de creadores tradicionalmente despojado del capital simbólico. En resumen, no hay manera de verificar o, mejor dicho, valorar el aporte de todos los premios literarios en conjunto a la literatura actual sin antes tomar en cuenta las diferencias existentes entre ellos, porque la abundancia de premios, junto con el muy variado nivel de prestigio de los premios concedidos en España, no lo permite.

Al entrar en la discusión acerca del papel de los premios literarios españoles y las circunstancias socioculturales, cabe señalar, como lo hace Witt (2001: 306- 315), las categorías básicas en las que se dividen. Efectivamente, podemos contrastar los certámenes comerciales con los no-comerciales, así como los privados con los públicos. En relación con estos últimos, la mayoría de los premios privados son de índole comercial, mientras que los premios públicos tienen un carácter no-comercial. No obstante, el famoso Premio de la Crítica muestra que esta diferenciación no está vigente en todos los casos, puesto que, a pesar de ser un premio privado, no ofrece ninguna remuneración.

De acuerdo con lo explicado anteriormente, la mayoría de los premios no-comerciales están constituidos por los premios públicos, es decir convocados por las autoridades nacionales o locales. En cuanto a los galardones nacionales, son convocados y concedidos por el Ministerio de Cultura y la Fundación Príncipe de

Asturias u otras instituciones autonómicas del Estado. Con respecto a la escritura *sensu stricto*, nos referimos a las siguientes modalidades: Premio Miguel de Cervantes, Premios Nacionales de Literatura y El Premio Príncipe de Asturias de letras.

El Premio Cervantes –el denominado Premio Nobel de las letras hispánicas– está reconocido como el galardón más importante con respecto a la producción literaria en castellano. Los candidatos son presentados por el pleno de la Real Academia Española y por las Academias de los países hispanos y los galardonados en convocatorias anteriores. El jurado está presidido por el ministro de Cultura. En la descripción oficial proporcionada en la página del Ministerio, leemos que fue instituido en 1974 con el propósito de “distinguir la obra de un autor español o iberoamericano cuya contribución al patrimonio cultural hispánico haya sido decisiva (ya que) autores galardonados con este premio han escrito las mejores y más hermosas páginas de la literatura en español del siglo XX. Ellos han forjado el español de hoy, una lengua y un patrimonio literario en dos continentes” (página del Ministerio).

El Premio Nacional de las Letras, otorgado por el Ministerio de Cultura también tiene como objetivo canonizar “la labor literaria de un escritor vivo en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado”. En el imaginario social está considerado- después del Premio Cervantes- como el segundo en importancia dentro de la producción literaria. Huelga señalar también al Premio Nacional de Narrativa, concedido por el Ministerio de Cultura a una novela escrita el año anterior en una de las lenguas oficiales, ya que, como uno de los pocos, premia un texto ya publicado.

Asimismo, vemos como la política (lingüística) influye en las entidades convocadoras- en la práctica incluyen entre estos vocales a un representante de cada una de las instituciones responsables por la promoción de las lenguas y culturas oficiales. Así, contrariamente a lo mantenido, estos jurados no actúan en su calidad de expertos y de representantes de las culturas de España con toda independencia, rigor y ecuanimidad que su delicada forma de seleccionar y premiar requiere (manipulamos la versión original), sino que pueden servir de acicate para los intereses políticos, contribuyendo a la consolidación de las culturas autónomas (Witt, 2001: 308- 311). Por otra parte, tal y como apunta Mainer (2001: 174), “lo evidente es que las prácticas culturales del Estado han contribuido, aunque fuera sin quererlo, a la consagración de un canon” de la literatura contemporánea, otorgando

legitimación a los autores escogidos desde “los demasiados autores”. Asimismo, habría que mencionar que la política de los premios de reconocimiento a una trayectoria se vincula a otros gestos del poder, al existir, a partir de los años ochenta, una relación entre política y el peso social de los intelectuales.

En este marco destacan los Premios de la Crítica, creados en el año 1956, que se conceden a los mejores libros de narrativa y poesía publicados en España a lo largo del año anterior en las cuatro lenguas oficiales: castellano, catalán, vasco y gallego. El hecho de que el jurado no dependa de ningún órgano estatal –está formado por los miembros de la Asociación Española de Críticos Literarios y que, además, no está vinculado con ninguna entidad ni actividad con fines económicos– ni conste de dotación económica, estando desvinculado de los intereses editoriales, conlleva a que está asociado con prestigio y calidad, otorgándole un estatus especial entre otros certámenes. Así, se puede constatar que los Premios de la Crítica conservan la autonomía del campo literario de la que hablamos antes, al no estar relacionados ni con las editoriales, ni con las autoridades, locales o nacionales.

Asimismo, se menciona frecuentemente la índole apolítica del Premio de los Lectores (Delibes, 1999; Auster, 2004; Witt, 2001: 306), organizado a partir del 1999 por la revista *Qué leer*. Sin embargo, incluso en estos casos la participación de los lectores en el concurso está condicionada por las instituciones intermedias, ya que las votaciones se llevan a cabo a través de los cupones insertados en veinte revistas del grupo Hachette- Filipacchi. De esta manera el Premio de los Lectores se convierte en un premio de un específico grupo de lectores, es decir, lectores de revistas Hachette-Filipacchi y sirve para popularizar nombres ya famosos y aumentar su éxito de ventas¹⁶.

A continuación, trataremos el tema de los premios privados que constituyen un fenómeno muy indicativo en el caso de la edición española. Como hemos señalado antes, el ganar el concurso está ligado a la publicación de la obra y supone una estrecha colaboración entre la editorial y el galardonado. Tal y como apunta Mérida Jiménez (2001),

¹⁶ El Premio de los Lectores ha sido otorgado a tales best-sellers como: *El Código Da Vinci* de Down Brown en 2004, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas en 2002, *Melocotones helados* de Espido Freire en 1999.

[...] muchos de los galardones no institucionales que se han ido concediendo en estas décadas constituyen el mejor baremo para valorar las fluctuaciones del mercado editorial, pero también las tendencias estéticas predominantes en un género tan poliédrico como el novelesco: una simple ojeada a las listas de ganadores y/o finalistas de los premios Nadal, Planeta y Herralde, por citar tres casos paradigmáticos, puede revelarnos con notoria precisión el rumbo de un sector predominante de nuestras letras desde 1975 hasta la actualidad, así como informarnos acerca de los cambios históricos, del papel de mujeres novelistas, los subgéneros más cultivados, el poder de las agentes y la calidad de los editores (Mérida Jiménez, 2001: 54).

La lista de premios que presentamos antes, cuyo criterio de selección al tratarse de la resonancia social es necesariamente subjetivo, es, sin lugar a dudas, muy indicativa para la escena literaria de la España de los noventa (y de la actualidad). Por un lado, documenta la proliferación de los premios tanto en castellano y en catalán, las dos lenguas más importantes en el panorama de los galardones literarios. Por otra parte, la estructura interna del calendario apunta al carácter mercantil / mediático de los premios, puesto que con ello se corrobora una tendencia comercial muy acentuada en el sector editorial a la que nos referimos antes, es decir, la de considerar el libro en términos del producto de temporada.

En este sentido, a lo largo de todo el año el mundo del libro, tal y como está reflejado en las prácticas discursivas divulgadas por los medios de la comunicación masiva, vive bajo el símbolo y en función del concurso. Asimismo, cada premio de alcance nacional tiene reservada una época del año que le corresponde, asegurando así los famosos “quince minutos de fama” para cada uno de los ganadores. Al mismo tiempo, cabe destacar, siguiendo a Vila-Sanjuán (2003: 448- 449), que al organizar concursos tan mediáticos via editoriales diversas que le pertenecen, como: Planeta, Primavera, Nadal, Biblioteca Breva, Ramon Llull, Espasa de ensayo, el grupo Planeta se ha convertido en los años noventa en el líder incuestionable del mundo de los concursos, contribuyendo, a través de este liderazgo, a la mercantilización de los certámenes literarios en general, y de la literatura en particular. Como afirma Hernández (2002: 39), los premios literarios

[...] constituyen una de las estrategias de los editores más desacreditadas del momento, hasta el punto de cuestionar su valor como dinamizadores culturales. Los premios más dotados no quieren descubrir nuevos talentos, únicamente pretenden cerrar un buen negocio. Los nombres de los ganadores han de asegurar un cierto nivel de ventas, cosa que se suele tener sobre seguro a la hora de fallar el galardón (Hernández, 2002: 39).

Asimismo, entre los concursos privados, el Premio Planeta y el Premio Nadal, mencionados arriba, tienen sin lugar a dudas mayores repercusiones en el mundo del libro español (Witt, 2001: 311- 315). El Planeta, el premio más dotado de los que se celebran en España, constituye un verdadero fenómeno mediático-comercial. El 15 de octubre es esta simbólica fecha (día de Santa Teresa) de la entrega, fijada por su creador, el editor José Manuel Lara cuando se dan a conocer los resultados del galardón, se ha convertido en un gran acontecimiento mediático. Desde su establecimiento en el año 1952, se han vendido alrededor de 25 millones de ejemplares (Vila-Sanjuán 2003: 401), con lo cual el promedio supera a medio millón por novela; eso, como hemos comprobado en el apartado acerca de la industria editorial española, equivale a un gran éxito de ventas. En el caso de Terenci Moix y Vallejo-Nágera, sus respectivas novelas: *No digas que fue un sueño* (1.490.685 ejemplares) y *Yo, el rey* (1.189.897 ejemplares) superaron un millón de ejemplares, posicionándose así entre tres novelas más vendidas en España desde la caída de la dictadura hasta el año 2002, ya que su éxito fue superado sólo por *Tuareg* de Alberto Vázquez Figueroa (1.800.000) (Martín Nogales, 2001: 187; Vila Sanjuán, 2003: 401). En resumidas cuentas, la estrategia promocional trae ganancias conforme con lo preestablecido en el presupuesto y consigue lectores incluso en los sectores más reacios.

Aunque entre los galardonados existan muchos escritores que gozan de prestigio, las prácticas discursivas con relación a la política editorial, según la cual se pautan los fallos en esta convocatoria, afirman que el Planeta apuesta por escritores mediáticos, de cierta fama, que supone la presencia en los medios de comunicación masiva combinado con un comportamiento de índole provocativo. Así,

[...] arrastran consigo [...] una colorista leyenda de escándalos, adjudicaciones presuntamente amañadas y otros problemas que forman parte de la aureola del galardón. Han sido muy criticados: según el prestigioso crítico Rafael Conte se trata de un concurso “oportunista” [...] otros lo han calificado de evento que no tiene nada que ver con la literatura, de “artefacto promocional” y “de premio que se premia a sí mismo” En medios de comunicación masiva resulta habitual un concurso pactado y “pasteado” por la editorial, donde se sabe con mucha antelación quien será el ganador y los autores que concursan de buena fe no tienen nada que hacer (Vila-Sanjuán, 2003: 402).

Al mismo tiempo, según consta Vila-Sanjuán (2003: 404), la “promesa implícita” del Planeta le ha servido a Lara para atraer a los escritores comprometidos con otras editoriales e involucrarlos en la colaboración, en su afán de “captar a escritores de la *nueva narrativa*” que colaboraron con otros así como para forjar el éxito de “superautores muy comerciales”: “el sistema doble de captación y superpromoción que el premio representaba funcionó a las mil maravillas como base de una carrera posterior de gran éxito”.

En este sentido, se marca la diferencia entre el perfil social de Nadal y Planeta: el premio Nadal, creado por iniciativa de la editorial Destino en 1944 tenía en principio altas pretensiones literarias, una intención a priori cultural que la crítica contrasta con la intención claramente comercial del Planeta (Vila-Sanjuán, 2003: 405). Asimismo, su historia consta de otros hallazgos incuestionables ya que, aparte de que fue concedido en su primera convocatoria a *Nada* de Carmen Laforet, lanzó la trayectoria literaria de Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio y Ana María Matute. Sin embargo, aunque un concurso tenga una intención a priori cultural, “el mecanismo de los premios” muestra

[...] la interdependencia entre los diversos engranajes que configuran la industria editorial: ningún galardón de relevancia puede permitirse el lujo de ser inocente, pues el dinero arriesgado, explícita e implícitamente, debe interpretarse como una inversión que espera cubrir unas expectativas económicas, reparar una imagen maltrecha, incorporar en catálogo a un autor de prestigio o una promesa de debe abandonar el territorio de las buenas intenciones (Mérida Jiménez, 2001: 54- 55).

La historia del Premio Nadal, con el fin de subrayar el prestigio y la legitimación del Premio Nadal debido a su larga historia y sus inolvidables hallazgos, es el mejor ejemplo de la crisis en la cual está inmerso el mundo de los certámenes literarios. Así, en un análisis crítico, Antonio Vilanova (Witt, 2001: 310), el secretario del jurado, propone dividir la historia del concurso en tres etapas: de 1944 a 1959, de 1960 a 1985 y de 1986 hasta la actualidad. La distinción está fundada en un cambio de paradigma con relación a la política del jurado. Así, tras una etapa de calidad literaria y los fallos muy acertados, vino un periodo de consagración de escritores ya conocidos, para, finalmente, realizar un intento de volver a los orígenes con el objetivo de promover nuevos talentos.

Sin embargo, en la tercera etapa supuestamente orientada a la vuelta de sus orígenes, el Premio Nadal ha conseguido el éxito comercial en el 1997, cuando la novela premiada: *Los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria se ha convertido en uno de los best-sellers más comentados en los últimos años. Al margen del valor estético del libro, su popularidad, como veremos más adelante, ha sido el fruto de la promoción del concurso por un lado y de la autora misma por otro, que no dudo en aplicar una serie de tácticas actuales del marketing, tales como la presencia mediática, la participación en los debates, la gira promocional e incluso la aparición del cuerpo desnudo de la escritora. Concluyendo, la calidad literaria de un certamen literario no depende exclusivamente de su condición de ser un galardón privado. Sus pretensiones literarias y su carácter individual se deben más bien a la voluntad del jurado resultante del perfil del concurso, es decir, a la estrategia empresarial. Ésta, como hemos visto, puede llegar a optar primero por la calidad (capital simbólico) o por la rentabilidad- dos metas que, como se ha visto antes, pueden coincidir en el caso de los llamados *best-sellers* de calidad (Witt, 2001: 311- 315; Henseler, 2003b; Vila-Sanjúan, 2003).

En efecto, si en las décadas anteriores los premios literarios otorgados por las editoriales servían para descubrir nuevos talentos o apostar por ciertas tendencias literarias, en los años noventa se les otorga ante todo un valor promocional. Los premios convocados por las editoriales tienen un exclusivo objetivo comercial, y como prueba basta revisar la lista de los galardonados en términos de sus vínculos y compromisos editoriales, ya que la mayoría de los escritores que resultaron ganadores pertenecen a la editorial, o bien, como demuestran Aparicio Maydeu

(2002: 28) y Vila-Sanjuán (2003) eran ya famosos en el momento de la entrega del premio y fueron galardonados exclusivamente para emprender la colaboración con ellos, imposible en otras circunstancias:

Los premios literarios se han convertido en monedas de trueque que facilitan que un autor cambie de editor de forma más o menos digna y elegante. La cuantía del trofeo y la vanidad del autor permiten que el editor A entienda la deserción de su autor en beneficio del editor B. De ahí que cada sello haya creado sus propios premios, descontando también desde la certeza de que de no existir el premio de marras el interés de la prensa cultural y los suplementos sería infinitamente menor: un premio asegura un breve. (Aparicio Maydeu, 2002: 28).

Aunque para Serrano (2001: 52), “los premios literarios, a pesar de todo, siguen existiendo y siguen siendo necesarios para incentivar a determinados escritores que sólo así pueden editar sus obras y ver compensado su esfuerzo”, resulta sumamente difícil evitar la impresión que el oficio literario aparenta carreras deportivas o otras ramas de la cultura de masas, poniendo al público a la espera de las noticias acerca del próximo concurso de la misma manera que se indaga sobre los fallos de la última entrega de los Oscar o los premios de música MTV. Así los escritores producen manuscritos antes de que venza su plazo de entrega fijado para este mes, que contribuye al descontrol y descuido de la calidad en la producción artística. En este sentido, aparece la figura de la agente como intermediario en la trayectoria que debe pasar el manuscrito. En definitiva, esta suposición se corrobora explícitamente en la declaración pública hecha por una agente de renombre, Antonia Kerrigan: “Los escritores que concurren a premios ahorrarían muchos sellos y disgustos si, en vez de enviar sus obras a los jurados nos las enviaran directamente a nosotras” (Kerrigan cit. en Hernández, 2002: 39).

Por último, el número creciente de convocatorias está directamente relacionado con la creciente necesidad de encontrar modos de publicación para los autores inéditos y desconocidos, algunos de los cuales mandan sus trabajos a los certámenes en busca del alto protagonismo social y del prestigio otorgado en los medios de comunicación masiva a los escritores más populares. En efecto, según los datos recogidos por Belmonte Serrano (2001: 45) a través de una encuesta llevada al

cabo entre los escritores jóvenes a lo largo de la última década del siglo veinte, la motivación para participar en los concursos literarios reside en tres factores principales: la posibilidad de publicación, la remuneración económica y el futuro renombre de los autores premiados.

Así, los galardones literarios no sólo responden a la necesidad de ofrecerles posibilidades de publicación a los autores desconocidos, sino también crean una demanda muy específica. Como apuntan muchos autores (Cachero, 1985), tras el surgimiento de una cantidad notable de concursos locales, en cuyas bases se proponía una variable remuneración económica y edición de la obra, nace una tendencia literaria muy peculiar: una narrativa escrita con el objetivo de recibir un premio que se ajusta a las preferencias de un jurado concreto, establecidas a partir de sus elecciones anteriores. A modo de conclusión, citaremos la advertencia de Aparicio Maydeu (2002: 27),

De seguir por este campo, habrá que ir pensando en escoger aquellos libros que, no habiendo sido premiados, tal vez revelan no haber sido objeto de especulaciones, no haber tenido que escribirse en vertiginosos plazos [...], y responder a la mera y soberana voluntad de su autor, como en los tiempos en que los premios esperaban a los originales en vez de que los originales esperaran a los premios. De seguir por este camino, el premio que luzca la faja o la cubierta del ejemplar traerá consigo el descrédito del libro, o cuando menos –a juzgar por la rapidez con que se conoce el ganador, días antes del fallo, y con que se publican las obras premiadas– la sombra de la sospecha.

2.3 La mujer en el mundo del libro

Las escritoras y los premios

Según la práctica discursiva de esta década, la supuesta baja calidad literaria de la narrativa en general es secuela directa de la entrada masiva de mujeres en el mundo del libro, puesto que el rasgo diferenciador de la narrativa femenina es una supuesta “trivialización” y “mercantilización” de lo literario. La “inherente baja calidad” les asegura la conquista del mercado, del público lector y del mundo del libro, además de que parece ser decisiva a la hora de ganar premios literarios:

Las editoriales privadas dan los premios a autores que ya tienen fichados para la editorial. Jamás se arriesgarán a premiar a un autor que tenga derechos contraídos con otra editorial y, después del trabajo de promoción de su novela, las otras novelas sean propiedad de otra editorial y se aprovechen de ello para subir las ventas. Las editoriales buscan un perfil de premio. El personal de la editorial ya ha hecho la selección por su cuenta antes. Y las novelas que llegan a la final cuadran todas en el perfil que la editorial tiene, en el caso del premio Planeta, candidatos con órgano reproductor femenino (Noguera, 2002 [en línea]).

Efectivamente, para la imaginación popular, creada y fomentada por los críticos, las escritoras, lejos de ser denominadas como “el segundo sexo” o “las otras”, se han posicionado en una situación privilegiada. Se ha creado en lo imaginario social la figura de las mujeres escritoras que han alcanzado gran éxito profesional, o sea, comercial y mediático, gracias a producir obras de bajo nivel, específicamente "femeninas" para el público lector compuesto exclusivamente de mujeres y que, en efecto, han monopolizado, de forma injusta, el mercado del libro. La frase *las mujeres venden más* se ha convertido en el leitmotiv de debates mediáticos y de comentarios críticos dedicados al papel de las escritoras en la sociedad postmoderna (Freixas, 2000; Henseler, 2003; Huertas 2003: 186-195). ¿Podemos, efectivamente, hablar sobre “las demasiadas escritoras”, injustamente premiadas, o la “proliferación” de la narrativa femenina en la España de los noventa?

Para continuar nuestro análisis del mundo de los premios, así como para indagar en el papel de las escritoras españolas en el campo literario, nos centraremos a continuación en los certámenes españoles de novela otorgados a los escritores, más notablemente a las escritoras en los años 1990-2000. Como se ha visto en el primer capítulo, refiriéndonos a las mujeres escritoras observaremos la actitud hacia representantes de un grupo social anteriormente excluido, o casi excluido, del canon y despojado del capital simbólico. No obstante, las planteadas preguntas presentan un punto de partida para el análisis más detallado de la “presencia” femenina en el mundo del libro, así como para el *monitoring* de las prácticas discursivas centradas en las mujeres escritoras.

A modo de introducción, parece indispensable mencionar a los escritores galardonados con el Premio Cervantes, reconocido, como se ha visto, como el galardón más importante con respecto a la producción literaria en español. En efecto, en los años noventa, que suponen el centro de estudio para este trabajo, el Premio Cervantes reconoció entre los años 1990-2000 la labor literaria de los siguientes autores (www.epdlp.com):

1990 Adolfo Bioy Casares (Argentina, 1914-1999) novelista

1991 Francisco Ayala (España, 1906) novelista

1992 Dulce María Loynaz (Cuba, 1903-1997) poeta

1993 Miguel Delibes (España, 1920) novelista

1994 Mario Vargas Llosa (Perú, 1936) novelista

1995 Camilo José Cela (España, 1916-2002) novelista

1996 José García Nieto (España, 1914-2001) poeta

1997 Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929-2005) novelista

1998 José Hierro (España, 1922-2002) poeta

1999 Jorge Edwards (Chile, 1931) novelista

2000 Francisco Umbral (España, 1935) novelista

Así, durante la última década del siglo XX, está galardonada una escritora, la poeta cubana Dulce María Loynaz. En la historia del concurso, es decir, entre los años 1976-2004, este honor lo comparte con una autora más, la filósofa española María Zambrano, galardonada en 1988.

Por su parte, el Premio Nacional de las Letras, entregado por el Ministerio de la Cultura como reconocimiento a la trayectoria literaria de un escritor vivo en cualquiera de las lenguas oficiales del estado, sólo reconoce entre los años 1990-2000 la creación literaria de una escritora, Carmen Martín Gaité (www.epdlp.com):

1990 José Hierro (España, 1922-2002) poeta

1991 Miguel Delibes (España, 1920) novelista

1992 José Jiménez Lozano (España, 1930) novelista

1993 Carlos Bousoño (España, 1923) poeta

1994 Carmen Martín Gaité (España, 1925-2000) novelista

1995 Manuel Vázquez Montalbán (España, 1939-2003) novelista y poeta

1996 Antonio Buero Vallejo (España, 1916-2000) dramaturgo

- 1997 Francisco Umbral (España, 1935) novelista
- 1998 Pere Gimferrer (Catalunya, 1945) poeta
- 1999 Francisco Brines (España, 1932) poeta
- 2000 Martín de Riquer (España, 1914) ensayista

Aparte de Martín Gaité, a través de este galardón se distingue la labor literaria de Rosa Chacel en 1987. La regla de una escasa o nula presencia de mujeres premiadas está vigente en los premios más celebres del mundo literario español instituidos con el propósito de honrar una obra literaria completa: entre los años 1990-2000, el Premio Príncipe de Asturias en la modalidad de letras no ha sido otorgado a ninguna autora (www.epdlp.com).

- 1990 Arturo Uslar Pietri (Venezuela, 1906-2001) novelista
- 1991 *-Pueblo de Puerto Rico-*
- 1992 Francisco Nieva (España, 1927) dramaturgo
- 1993 Claudio Rodríguez (España, 1934-1999) poeta
- 1994 Carlos Fuentes (México, 1928) novelista
- 1995 Carlos Bousoño (España, 1923) poeta
- 1996 Francisco Umbral (España, 1935) novelista
- 1997 Alvaro Mutis (Colombia, 1923) novelista y poeta
- 1998 Francisco Ayala (España, 1906) novelista
- 1999 Gunter Grass (Alemania, 1927) novelista y poeta
- 2000 Augusto Monterroso (Guatemala, 1921-2003) novelista

Ahora bien, para indagar en la presencia de las mujeres escritoras entre los ganadores de los premios literarios de novela más pertinentes, primero hay que definir los criterios de la selección. En aras de la claridad, nos basaremos en:
los premios otorgados exclusivamente a novelas (es decir, sin incluir concursos mixtos de varios géneros literarios y premios otorgados por la trayectoria literaria de un/a autor/a);
las novelas premiadas en castellano de alcance nacional, no restringidas por el tema, el uso de la lengua o el sexo del autor;

los premios potencialmente más poderosos, cuya resonancia en el mundo del libro y en los medios de comunicación masiva resulta del respaldo otorgado por una institución pública nacional o una editorial.

Por ello, cabe destacar que la lista de certámenes y autoras que presentamos no pretende ser exhaustiva, ni puede serlo dado la gran “proliferación” de certámenes a la que nos referimos antes, sino que está basada en los premios concedidos por las grandes editoriales o instituciones y asociaciones de alcance nacional, cuyo posible papel en la creación del “capital simbólico” y el canon hemos asumido como punto de partida en este trabajo. En otras palabras, se presentarán los premios seleccionados por la influyente posición de los órganos que los celebran. Lo que proponemos es verificar:

- cuántas mujeres han sido “consagradas” merced al prestigio asociado con el hecho de ganar los premios no-comerciales en la modalidad de narrativa: el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Narrativa;
- qué editoriales españolas (qué grupos) otorgan cuáles y cuántos premios;
- la fecha de fundación de los concursos organizados por las editoriales o la fecha del acuerdo firmado por la editorial con autoridades locales responsables;
- cuántas novelas de autoría femenina resultaron ganadoras en qué concursos dentro de los más prestigiosos en España entre los años 1990-2000, o sea, verificar si hay diferencia entre la supuesta política de las distintas editoriales;
- si hay escritoras cuya aportación a la literatura ha sido reconocida con más de un premio.

En este punto volvemos a los antes mencionados Premios de la Crítica (www.epdlp.com):

1990 Alvaro Pombo (España, 1939) por *El metro de platino iridiado*

1991 Francisco Umbral (España, 1935) por *Leyenda del César visionario*

1992 Javier Marías (España, 1951) por *Corazón tan blanco*

1993 Juan Marsé (España, 1933) por *El embrujo de Shangai*

1994 Manuel Vázquez Montalbán (España, 1939-2003) por *El estrangulador*

1995 Luciano González Egido (España, 1928) por *El corazón inmóvil*

- 1996 Antonio Soler (España, 1956) por *Bailarinas muertas*
- 1997 Miguel Sánchez Ostiz (España, 1950) por *No existe tal lugar*
- 1998 Isaac Montero (España, 1936) por *Ladrón de lunas*
- 1999 Luis Mateo Díez (España, 1942) por *La ruina del cielo*
- 2000 Juan Marsé (España, 1933) por *Rabos de lagartija*

Como se ha visto, ninguna mujer ha ganado durante el periodo estudiado este prestigioso premio, un premio sin fines comerciales ni vinculaciones políticas, cuyo objetivo único es la “distinción”. Asimismo, el análisis de la lista de los galardonados con el Premio Nacional de Narrativa revela que, como vemos a continuación (www.epdlp.com),

- 1990 Luis Landero (España, 1948) por *Juegos de la edad tardía*
- 1991 Manuel Vázquez Montalbán (España, 1939-2003) por *Galíndez*
- 1992 Antonio Muñoz Molina (España, 1956) por *El jinete polaco*
- 1993 Luis Goytisolo (España, 1935) por *Estatua con palomas*
- 1994 Gustavo Martín Garzo (España, 1948) por *El lenguaje de las fuentes*
- 1995 Carme Riera (Catalunya, 1948) por *Dins el darrer blau***
- 1996 Manuel Rivas (Galicia, 1957) por *¿Qué me quieres, amor?*
- 1997 Alvaro Pombo (España, 1939) por *Donde las mujeres*
- 1998 Alfredo Bryce Echenique (Perú, 1939) por *Reo de nocturnidad*
- 1999 Miguel Delibes (España, 1920) por *El hereje*
- 2000 Luis Mateo Díez (España, 1942) por *La ruina del cielo*.

en los años noventa solamente una mujer, Carmen Riera, ganó el Premio en el 1995 por *Dins el darer blau* (en catalán), traducido al castellano por la misma autora bajo el título *En el último azul*.

Ahora pasamos al análisis de concursos literarios organizados por editoriales españoles. Los datos están presentados según los grupos, las editoriales que les perteneces y la fecha de fundación de los premios:

Grupo Planeta

Editorial Planeta concede tres premios de novela: Premio Planeta, Premio Fernando Lara y Premio Azorín. Cabe destacar que, para la promoción de este último, que está considerado como uno de los certámenes más importantes de su género, la Editorial Planeta suscribiera en 1994 un acuerdo con la diputación Provincial de Alicante. Las siguientes escritoras fueron galardonadas en ellos:

1. Premio Planeta (1952)

I. 1998 *Pequeñas infamias*, Carmen Posadas (Uruguay)

II. 1999 *Melocotones helados*, Espido Freire

III 2000 *Mientras vivimos*, Maruja Torres

2. Premio Azorín (1965) otorgado en colaboración de Ed. Planeta 1994

IV 1998 *El hombre, la hembra y el hambre*, Daina Chaviano (Cuba)

V 2000 *Cielos de barro*, Dulce Chacón

3. Premio de novela Fernando Lara (1996)

no hay ningunas autoras entre los ganadores

Editorial Destino

La editorial Destino concede desde el año 1944 el Premio Nadal, cuya trayectoria hemos analizado arriba.¹⁷

4. Premio Nadal (1944)

VI 1994 *Azul*, Rosa Regás

VII 1998 *Beatriz y los cuerpos celestes*, Lucía Etxebarría

Editorial Espasa organiza el Premio Primavera de Novela.

5. Premio Primavera de novela (1997)

VIII 1997 *La hija del Caníbal*, Rosa Montero

¹⁷ Curiosamente, “si no existe manifestación expresa y por escrito en sentido contrario, la participación en la convocatoria del Premio Nadal significa”, a partir del año 2001, la participación en el Premio de Novela Destino-Guión (www.edestino.es/premionadal)

Editorial Seix Barral concede un premio, fundado en el año 1959. La reinstauración de este concurso es muy reciente, ya que no se convocó en los años 1973-1998.

6. Premio Biblioteca Breve (1985)

1958-72, 1999-

Grupo Santillana

Editorial Alfaguara fundó Premio Alfaguara de Novela en el año 1965. Sin embargo, el concurso no se convocó en los años 1972-1997. Además, a partir del año 1997, la Editorial Alfaguara colabora con el Premio Andalucía de Novela.

7. Premio Alfaguara de Novela (1965-71; 1998-)

IX 2000 *Últimas noticias del paraíso*, Clara Sánchez

8. Premio Andalucía de Novela (1986), Editorial Alfaguara (de 1997)

X 1997 *Mándala*, Pepa Roma

XI 1998 *Gramática Griega*, Montserrat Fernández

Editoriales independientes

Editorial Anagrama celebra un concurso literario de novela: Premio Heralde de novela, que durante los años noventa ha sido concedido a una autora:

9. Premio Heralde de novela (1983)

XII 1992 *El sueño de Venecia*, Paloma Díaz- Mas

En resumidas cuentas, hemos presentado dos premios más prestigiosos en la modalidad de novela, el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Narrativa, así como nueve certámenes literarios organizados por seis editoriales. Lo que destaca a través de la comparación de los datos corrobora las premisas presentadas anteriormente, es decir, que el número de premios y concursos ha aumentado en los últimos años considerablemente, desembocando en una “proliferación” de

certámenes y de galardonados. En los mismos años noventa, se fundaron dos premios nuevos: Premio de Novela Fernando Lara (1996: Ed. Planeta) y Premio Primavera (1997: Ed. Espasa). En este contexto, es legítimo, pues, hablar de los “demasiados premios”. Asimismo, se corrobora la tesis del liderazgo mediático del grupo Planeta que, a través de cuatro editoriales: Planeta, Espasa, Destino, Seix Barral, no sólo concede seis premios de los nueve, sino que organiza los concursos históricamente más famosos: el Nadal y el Planeta. Además, dos certámenes organizados por autoridades locales han crecido en prestigio y alcance como consecuencia de estar unidos a grandes editoriales: El Premio Azorín ésta organizado por El Ayuntamiento de Alicante y Ed. Planeta desde el año 1994, mientras que El Premio Andalucía de Novela cuenta con la colaboración de Ed. Alfaguara desde 1997. Por fin, se han vuelto a celebrar dos concursos no convocados durante años: El Premio Biblioteca Breve vuelto a convocar por Ed. Seix Barral en 1999 y Premio Alfaguara, reinstitucionalizado por Ed. Alfaguara en 1998.

En relación con la supuesta preponderancia de las mujeres en el mundo de los premios, cabe destacar la nula o escasa presencia de escritoras entre los premios prestigiosos otorgados por la trayectoria literaria: si el Premio Cervantes y el Premio Nacional de Las Letras han distinguido a una escritora cada uno, el Premio Príncipe de Asturias no reconoce a ninguna. Asimismo, en los fallos conjuntos de dos premios no-comerciales: del Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa, sólo de este último resultó ganadora una escritora, Carme Riera. Asimismo, en los once concursos se premiaron noventa y uno novelas en los años 1990-2000, entre los cuales doce son de autoría femenina (lo que equivale al 15 %). Evidentemente, a medida que se desmiente la hipótesis sobre el éxito femenino, surgen dudas acerca de las proporciones entre los ganadores de ambos sexos. La política (discursiva) que subyace en la selección de galardonados atrae sospechas especialmente en el caso del Premio de la Crítica, el Premio Príncipe de Asturias. ¿A qué se debe esta evidente desproporción? El aspecto ideológico de la cuestión queda por ser identificado.

Estrategias editoriales

A continuación, trazaremos el perfil de las escritoras galardonadas que enumeramos en el apartado anterior, analizando las estrategias que adoptan con respecto a la industria editorial, así como las tácticas promocionales que manejan las editoriales con respecto a ellas. Empezaremos con la trayectoria y la estrategia editorial de

Lucía Etxebarría. En cuanto a la imagen mediática de la autora y la promoción de su obra, así como su abundante producción no solo literaria, se codificó en el discurso social a lo largo de los últimos diez años asociada con el siguiente atributo: “transgresión”. Igualmente repudiada por sus detractores y preconizada por los defensores de la autora, pero raramente puesta en tela de juicio, la supuesta “transgresión” quedó vinculada a la “rebeldía” contra el orden establecido, en cuya base residen la ideología y práctica feministas. De acuerdo con esta visión, Redondo Goicoechea (2003: 121) afirma que en la obra de Etxebarría, tanto su creación como los ensayos, “son el resultado de esta apuesta por la libertad individual y de una ubicación marginal en la vida, de un punto de vista periférico”, merced a los cuales ha conseguido “crear unos característicos personajes femeninos que son nuevos modelos de mujeres”. Esa valoración expresada por medio de un ensayo teórico es sorprendentemente parecida a las opiniones compartidas por el público lector halladas en los medios electrónicos, que en varias ocasiones, llegan a ponerle el sobrenombre de “la diosa de la transgresión” (página web de Lucía Etxebarría).

Ahora bien, ¿estamos realmente ante un caso de una figura pública transgresora que, al rebelarse contra el discurso hegemónico dominante en los medios de comunicación masiva, logra ponerlo en peligro? Su escritura, a través de basarse en la ideología feminista, construye voces marginales, que desde su ubicación periférica transfiguran el centro? ¿Es válido, desde una posición feminista, asumir que su conducta supone una novedad, liberación para las generaciones futuras de escritores al transmitir y codificar nuevos valores sociales, maneras de pensar y ver el mundo? Finalmente, inmersos en la lógica posmoderna del capitalismo tardío, debemos plantear la pregunta sobre las posibles medidas, estrategias discursivas adoptadas en el proceso de producción y recepción de prácticas culturales que se podrían calificar de transgresoras.

Para empezar, habrá que atender los hechos clave de la carrera literaria de la escritora, así como el mensaje codificado en los títulos mismos de sus obras, empezando por la publicación de su primera novela, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (Plaza y Janés, 1997). Transcurrido un año, su segunda novela, *Beatriz y los cuerpos celestes* (Destino, 1998), ganó el Premio Nadal y se ha convertido en uno de los *best-sellers* más comentados en los últimos años, consiguiendo así el éxito comercial que, como se ha visto, marcó el cambio de rumbo en la política de este certamen literario. Al margen del valor estético del libro, su popularidad ha sido el

fruto de la promoción del concurso por un lado y de la autora misma por otro, que no dudo en aplicar una serie de tácticas actuales del marketing, tales como la presencia mediática, la participación en los debates, la gira promocional, etcétera. En 1999 publicó *Nosotras que no somos como las demás* (Destino), en 2000 ensayos dedicados al papel de la mujer en la sociedad y en el arte *La Eva futura/ La letra futura* (Destino 2000) y *En brazos de la mujer fetiche* (Destino, 2002), ese último en colaboración con Sonia Núñez Puente. Con *De todo lo visible y lo invisible* (Espasa Calpe) ganó el Premio Primavera de la Novela, como consecuencia de la búsqueda de un blockbuster por parte de la entidad convocadora, la editorial Espasa Calpe (Vila- Sanjuán 2003: 447) y en 2003 salió *Una historia de amor como otra cualquiera* (Espasa Calpe). En 2004 Lucía Etxebarría recibió el Premio Planeta por la novela *Un milagro en equilibrio* (Planeta). En 2005, aparece *Ya no sufro por Amor*, un manual de autoayuda. (Langa Pizarro 2000: 141; Redondo Goicoechea 2003: 109- 121; “Lucía Etxebarría” en escritoras. com, [en línea]). Recapitulando, la autora, aparte de haber conseguido publicar catorce libros en menos de diez años, ha recibido un enorme apoyo editorial al ser galardonada en concursos literarios, entre los cuales tres más importantes –el Premio Nadal, Premio Primavera y, más notablemente, el Premio Planeta– le fueron otorgados por el Grupo Editorial Planeta. Así, las novelas y conductas de Lucía Etxebarría están desde el principio orientadas hacia el gran éxito comercial.

Empezando con el análisis, debemos subrayar el papel del título en su función del signo. En el caso de la producción literaria de esta escritora, no podemos, pues, obviar la importancia de codificar a través del título mismo el amor como tema y lema principal de la obra novelística, cinematográfica y poética de Etxebarría, y con eso, el tema principal de la vida de la mujer, un ser que vive por y para el amor. Asimismo, cabe señalar las cualidades tipográficas de las portadas de libros de Etxebarría, en su función de significación, ya que las imágenes reproducidas aluden a tres categorías principales: al cuerpo femenino, al amor y a la transgresión de las reglas. Así, la portada de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (*ibídem*), *De todo lo visible y lo invisible* (*ibídem*) hacen el uso directo de la imagen del cuerpo femenino.

De esta manera, la promoción del libro se basa en los mecanismos repudiados por la teoría y crítica feminista, según las cuales la forma de mirar, tal y como es representada en el cine, la fotografía y otras formas de comunicación visual, perpetúan el orden patriarcal y las relaciones del poder. Efectivamente, desde los

años setenta, el término “la mirada” está aplicado para designar el punto de vista representado y codificado a través de las imágenes. Esta concepción desarrollada en el consagrado ensayo de Laura Mulvey, *Visual Pleasures and Narrative Cinema* (1973) aborda la semiótica lingüística y el psicoanálisis como herramientas usadas en el análisis del acto de mirar. Sus aportaciones comprueban que mientras la mujer está codificada como la imagen, al hombre le corresponde el papel del poseedor de la mirada. Así, asumiendo la perspectiva mulveyana se puede concluir que la imagen de las portadas concuerda con las tradicionales formas de representación del cuerpo femenino como objeto sexual, tradicionalmente codificado como fuente de placer para la mirada masculina, ya que el placer deriva de la identificación narcisista y el del voyeurismo presentes en la observación del cuerpo femenino en tanto el cuerpo del otro.

Asimismo, las portadas, igual que los títulos, aluden al tema del amor, codificado a través de aplicar las tradicionales imágenes del beso (*Beatriz y los cuerpos celestes*) y del corazón (*Nosotras que no somos como las demás*). En tres casos destaca el motivo de la transgresión de reglas. En efecto, la primera imagen que sirve de ilustración para el título: *Nosotras...* (*ibídem*), aparte del corazón, representa a una mujer joven con arma (símbolo fálico del poder), con el objetivo de la subversión del mito de la mujer en tanto sujeto supuestamente pacífico por naturaleza. La segunda imagen, reproducida en la portada de *En brazos de la mujer fetiche* (*ibídem*) simboliza el comportamiento subversivo de la mujer fetiche, mientras que la tercera alude directamente a las reglas y así como señala el porvenir, el camino a seguir en el campo de “la letra futura”.

Las referencias codificadas en los títulos y en las portadas de libros no concuerdan, pues, con la leyenda de transgresión y rebeldía contra el orden establecido, ni con la imagen de una escritora feminista que promueve nuevos modelos de mujer. Ante todo, lo que socava el mito de la transgresión es el hecho de que la carrera editorial de Lucía Etxebarria es “una crónica de un gran éxito comercial anunciado”, debido a las técnicas de marketing aplicadas por las editoriales del grupo Planeta y fortalecidas por la autora misma, gracias a su gran visibilidad mediática y una “presencia constante en las tertulias y los medios de comunicación” (Langa Pizarro 2000: 141). Para citar un ejemplo, remitimos a la ceremonia de la entrega del premio Nadal, que la autora ganó en 1998 y en la que participó vestida de una manera tan llamativa, forjando una imagen tan “provocadora” que uno de los

críticos, Aníbal Lector (1998: 25), comentó: “Aquel vestido rojo, pero rojo sangrante, con unos guantes a lo Gilda, y un bolso acorazonado que hacía juego con sus pendientes y su tatuaje, le daban un aire *drag queen* sin plataformas... que dejó a la mayoría estupefactos”.

Asimismo, dos semanas después de la entrega del premio, la escritora apareció desnuda en la revista *Dunia: la aventura de ser mujer*, junto con el comentario que se le atribuyó: “Para mi no existe la palabra perversión. Sólo es perversión lo que no causa placer.” A partir de este momento, empezó, emulando el estilo de la reina de la música pop, Madonna, su “transgresión tipo pop”: cambiaba frecuentemente su imagen, se rodeaba de las personas transsexuales, consiguiendo siempre atención mediática y una publicidad muy efectiva, gracias a la cual logró convertir sus novelas en auténticos *best-sellers* (Henseler, 2003 b: 114- 116). Con el “fenómeno Lucía Etxebarría” se corroboran las tesis sobre el funcionamiento de la industria, capaz de ir cada vez más lejos a fin de atraer la atención de los medios de comunicación y vender sus productos, usando el cuerpo femenino como instrumento del marketing. De esta forma, “del bigote de Dalí hemos llegado a los generosos atributos de una escritora modelo no necesariamente modelo de escritora” (Masoliver Ródenas en: Henseler, 2003b: 114). La estrategia editorial de / para Etxebarría es la del “escándalo a lo Madonna”.

En este sentido, estas tácticas publicitarias, como se ha visto, se han reforzado y acentuado con la aparición en la escena literaria española y en los medios de comunicación masiva de Lucía Etxebarría, convertida en el paradigma de escritora – personaje famoso, quien, con el muy marcado propósito de llamar la atención pública, conscientemente se aprovechó del funcionamiento de la industria actual, empeorando de este modo las presiones de la industria. Recurriendo a las imágenes y conductas “escandalosas”, al uso del propio cuerpo en la publicidad de novelas recién publicadas a fin de convertirlas en *best-sellers*, revela los mecanismos subyacentes en el mundo del libro español de los noventa:

Lucía Etxebarría opens a Pandora’s box of literary politics by exposing the motors that make the publishing industry run. She is an author whose outrageous promotional tactics have enchanted and bemused some, angered and alienated others, while gaining the attention of most of the Spanish

reading public. [...] she moves discussion of the female body in narrative to the body of (narrative) in the publishing industry (Henseler, 2003b: 109).

Efectivamente, la imagen que presenta a la escritora como una rebelde, que lucha contra los intereses de la industria editorial, reforzada por ella misma, no tiene ninguna base objetiva, porque ha contribuido al desarrollo del sistema que supuestamente denuncia, convirtiendo sus textos e imágenes en las “mejores ventas”, sobre las cuales se fundamenta la industria editorial actual. En efecto, la sociedad en la época del capitalismo tardío define qué tipo de transgresión no amenace el orden social y puede trocarse en mercancía. Así, el consumismo, ideología imperante según la cual el mercado constituye el valor supremo así como la medida aplicada para evaluar posturas, comportamientos, etc proporciona en lo imaginario social modelos de la supuesta rebeldía, vanguardia, en forma de las estereotipadas y controladas pautas del llamado comportamiento transgresor, que en realidad se reducen a prácticas de consumo, producidas para indicar lugares, estilos, pensamientos y novedades culturales que se tienen que consumir para entrar en la categoría transgresora, pertenecer a la “contracultura”, “contracorriente” a través de la autoidentificación con un grupo concreto. La contracultura, las pautas del comportamiento vanguardista convertido en pautas de consumo se venden bien, sin llegar a poner en tela de juicio la lógica posmoderna. En fin, estas prácticas culturales acaban afirmando el centro y no se pueden concebir en términos del comportamiento transgresor (*vid.* Jameson, 1991; Bauman, 2003).

Es más, teniendo en cuenta las tendencias dominantes en el mundo del libro actual, y la “dominación masculina” perpetrada en el campo literario, se puede concluir que los dos se benefician mutuamente, ya que Etxebarria, al participar activamente en el denominado *star-system* del autor, desarrollado en los noventa, no sólo ha sabido ajustarse (aprovecharse de) los requisitos generados por la demanda del mercado, al convertirse en una auténtica escritora mediática, sino, como confirman otras escritoras –Paula Izquierdo (Izquierdo en Henseler, 2003 b: 136), Rosa Montero (Montero en Henseler, 2003b: 131) y la crítica Christine Henseler (2003 b: 125)–, ha generado más demanda para la actitud provocativa por parte de otras escritoras. Izquierdo, por ejemplo, recibió la propuesta de estrenar su novela con la lectura de unas líneas de su libro, durante la cual debería posar desnuda. Cuando se negó, los organizadores del programa televisivo se extrañaron y le citaron

el ejemplo de las tácticas promocionales de Etxebarria como modelo a seguir. (Henseler, 2003b: 136). Recapitulando, como confirma Laura Freixas (Freixas en Henseler, 2003b: 125), esta escritora ha provocado más interés por la narrativa de mujeres, pero, al mismo tiempo, más desprestigio “su trayectoria ha contribuido a aumentar el interés de los editores hacia las escritoras [...] pero también a desprestigiarlas”.

En relación con el resto de las escritoras españolas galardonadas con premios de novela que enumeramos arriba: Dulce Chacón, Paloma Díaz-Mas, Montserrat Fernández, Espido Freire, Rosa Montero, Rosa Regás, Pepa Roma, Clara Sánchez y Maruja Torres, fue Espido Freire quien, a través del premio y una gira promocional muy elaborada, forjó una imagen muy efectiva y alcanzó gran visibilidad en los medios de comunicación. De ahí que, según confiesa ella misma (Freire en Henseler 2003 b: 139), fuera frecuentemente comparada y confrontada con Lucía Etxebarria: “Pocas polémicas en torno a mí y a mi premio me han resultado tan desagradables como el intento de enfrentarnos a Lucía Etxebarria y a mí”. Espido Freire, nacida en Bilbao en 1974, y licenciada en filología inglesa, publicó sus primeras novelas con editoriales del Grupo Planeta, *Irlanda* (ed. Planeta), en 1998, con apenas 24 años y *Donde siempre es octubre* (ed. Seix Barral) salió en 1999. En el mismo año empezó su gran popularidad en los medios, debida al hecho de que, tras recibir el Premio Planeta en 1999 con *Melocotones helados*, era la escritora más joven en ganar uno de los premios de más repercusión mediática. Asimismo, participó en una gira promocional lanzada por el Planeta a gran escala –primero presentando el libro en ruedas de prensa y centros comerciales de Madrid, La Coruña, Bilbao, Vitoria, Barcelona, Zaragoza, Sevilla, Málaga, para luego promover el libro en América Latina –México, Venezuela, Colombia y Argentina– donde protagonizó hasta dieciséis entrevistas como parte de la campaña publicitaria organizada por la editorial. En 2001 salió su siguiente novela, *Diabulus in musica* (ed. Planeta). (Henseler, 2003 b: 138- 139; López Jiménez, 2003: 149, “Espido Freire” en: escritoras.com [en línea], “Espido Freire” en clubcultura [en línea].). Podríamos, pues, denominar esta estrategia como “una joven escritora del Planeta en los medios de comunicación masiva”.

Cabe recalcar, asimismo, que cuatro de las escritoras galardonadas –Fernández, Montero, Roma y Torres– eran periodistas, y en el caso de Montero y Torres incluso periodistas consagradas, antes de entrar en el mundo del libro, lo cual, por un lado,

les aseguró a ellas la “publicidad previa” sin tener que ir a los extremos que mencionamos antes, y, por otro, respondía a la demanda de las editoriales, en busca de las “personalidades mediáticas”, por las que, como se ha visto, apostaban en los años noventa. En este sentido, es muy paradigmática la trayectoria literaria de Rosa Montero. Montero, nacida en 1951 en Madrid, que estudió periodismo y psicología, y colaboró con grupos de teatro independiente, se convirtió, según Vila-Sanjuán (2003: 149), en una de las periodistas más famosas de España de la Transición. A partir del 1976 trabaja en exclusiva para *El País*, donde fue redactora-jefe del suplemento dominical hasta el año 1981. En reconocimiento de su labor periodística, fue galardonada en 1978 con el premio Mundo de entrevistas y en 1980 el premio Nacional de Periodismo y en 1999 el Primer Premio Literario y Periodístico Gabriel García Márquez.

Así, Rosa Montero publicó sus dos primeras novelas, *Crónica del desamor* (1978) y *La función Delta* (1981) con la recién fundada (en 1977) editorial Debate, orientada hacia las ciencias sociales, no hacia la narrativa, convirtiéndose de esta forma en la autora clave para esta editorial. Luego colaboró con Mario Lacruz de Seix Barral, donde editó *Te trataré como una reina* (1983), *Temblor* (1990), *Bella y oscura* (1993). En 1997 obtuvo, como vimos, el premio Primavera de la Editorial Espasa Calpe por *La hija de caníbal*, que fue su mayor éxito de ventas. No obstante, luego publicó con la editorial Alfaguara, que lanzó, entre otros textos, sus dos novelas, *La loca de la cosa* (2003) y *el Rey Transparente* (2005) (Langa Pizarro, 2000: 211- 212; “Rosa Montero” en clubcultura [en línea]; “Rosa Montero” en escritoras.com [en línea]) La narrativa de Montero se lanzó, pues, gracias a su merecida fama de periodista (Roma, 2003). Sin embargo, pese a su estatus previo de persona famosa, cuestiona las demandas excesivas de la industria, que la llevó, según Vila-Sanjuán (2003), a presentar su novela al concurso de Escapa-Calpe, para evitar, de este modo, la presión ejercida sobre ella en cada campaña promocional. En efecto, en una carta escrita a Christine Henseler (2003b: 131), Montero denuncia las actividades publicitarias, modeladas conforme el “fenómeno Etxebarría”, que rozan a lo extremo: “hay gente que está dispuesta a casi todo para promocionarse. Terminaremos todos convertidos en payasos” (Montero en Henseler, 2003b: 131).

La trayectoria de Maruja Torres guarda parecido con la de Rosa Montero, aunque cabe notar que Montero tiene una carrera literaria consolidada, mientras que Torres se dedicó principalmente al periodismo. Efectivamente, nacida en Barcelona

en 1943, también Torres se dio a conocer primero como periodista, un oficio que ejerce a partir de los 21 años y que ha practicado en todas sus facetas, como corresponsal de guerra, articulista, entrevistadora, y miembro de redacción del periódico *El País*. Desde 1986 publicó varios libros de viaje hasta que en 1998 entró en el mundo de ficción con *Un calor tan cercano*, publicado por la editorial Alfaguara y galardonado con el Premio de Literatura Extranjera. En 1999 publicó *Mujer en guerra. Más masters da la vida*, finalmente en 2000 ganó el Premio Planeta con *Mientras vivimos*. La editorial Planeta le publicó su siguiente novela –*Hombres de lluvia*– en 2004.

Curiosamente, dos consecutivas ganadoras del Premio Andalucía –Pepa Roma (1997) y Montserrat Fernández (1998)– también proceden del mundo del periodismo. Pepa Roma trabajó en el mundo de la prensa (*La Vanguardia*, *El Periódico de Catalunya*), la radio (tertulias de Catalunya Radio) y la televisión (Telediarios e Informe Semanal en TVE). Tras publicar un libro de relatos *Adiós Istanbul* (1990) y una novela corta *Cómo desaparecer sin ser visto* (1991), recibió Premio Andalucía por su primera novela, *Mandala*. Ha publicado también ensayos que dan prueba de su vocación de periodista y activista social: *Hablan ellos* (ed. Plaza & Janés, 1998), *De profesión periodista. El diario como escuela taller* (ed. Anaya, 2000) y *Jaque a la Globalización. Como crean su red los nuevos movimientos sociales y alternativos* (ed. Grijalbo, 2001), así como un libro sobre la profesión del escritor que citamos en este trabajo: *La Transcienda del Escritor. Una Vocación y un Oficio* (Espasa Calpe, 2003). (Roma, 2003; www.alfaguara.com) Montserrat Fernández, en cambio, periodista y redactora de los servicios informativos de RNE, autora de guiones de televisión, antes de recibir el premio publicó una novela, *El último verano* en 1994 (Ediciones B); posteriormente salió un libro de ensayo de su autoría –*El alfabeto de amor* (Ed. Lumen, 2004), publicado y una novela *No hay salida al mar* (2005, Ediciones Lengua de Trapo) (www.lenguadetrapo.com). Como se ha visto, la estrategia que identificamos en el caso de cuatro novelistas premiadas se reduce a la “entrada del periodismo y periodista en el mundo de la ficción”, fortalecida por la pesquisa de los personajes mediáticos a la que nos referimos antes.

En este sentido, resalta la trayectoria de Rosa Regás, nacida en Barcelona en 1933, que, antes de su primera publicación novelística del 1991, el año en que debutó con *Memoria de Almotor* con la editorial Planeta, había sido conocida en el mundo

del libro por su trabajo de editora en Seix Barral (1964-1970) –ahora forma parte del grupo Planeta– así como por ser fundadora en 1970 y editora de La Goya Ciencia. Desde el año 1983 hasta 1994 trabajó como traductora para las Naciones Unidas. *Azul*, con el cual ganó el Premio Nadal 1994, es su segunda novela, a la que siguieron *Luna Lunera* (Plaza y Janés, 1999; el Premio Ciudad de Barcelona 1999), *La canción de Dorotea* (Premio Planeta del 2001), así como varios cuentos y artículos (Langa Pizarro, 2000: 242-243; “Rosa Regás” en: escritoras.com [en línea]). En fin, después tratar el tema de los “autores y autoras mediáticos” en segunda acepción del término, es decir, los que empezaron a publicar obras de ficción gozando de un estatus o en el mundo del libro o popularidad entre los lectores previos, resumiremos la situación con la consigna concebida por Clara Obligado, recurriendo a ironía, resumir la situación: “Sé primero famosos, y luego escritor”. (Obligado en Henseler, 2003 b: 133).

Asimismo, Paloma Díaz-Mas, galardonada, como vimos, con el Premio Herralde por *El sueño de Venecia*, ha adaptado una estrategia totalmente opuesta con respecto a las demandas de la industria editorial y la aplicación de técnicas del marketing, demostrando que estas últimas no son la única vía hacia el público lector en el mundo del libro actual. En este sentido, su trayectoria sirve como paradigma de una “escritura de resistencia” y una apuesta por la literatura con mayúscula o, según el pensamiento althusseriano, por el arte auténtico. Paloma Díaz-Mas, nacida en Madrid en 1954, que se doctoró en filología y se licenció en periodismo, es profesora e investigadora de literatura española así como especialista en lengua y literatura sefardíes. Fue profesora de Literatura Española en la Universidad de Vitoria; actualmente es científica titular del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid (Langa Pizarro, 2000: 134; Henseler, 2003b: 128-129). Cabe notar que quedó finalista del Premio Nacional de Ensayo por su trabajo *Los sefardíes: Historia, lengua, cultura*. Su primera obra, un libro de relatos publicado en 1973 –*Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas, según antiguos documentos*– es un homenaje a Jorge Luis Borges. En 1983 obtuvo el Premio de Ciudad de Toledo de Teatro por su única, hasta la fecha, obra de teatro, *La informante*. En 1984 publicó su primera novela –una novela histórica de índole feminista– *El rapto del Santo Grial*, finalista del Premio Herralde. Asimismo, quedó galardonada con el Premio Cáceres de Novela Corta por *Tras las huellas de Artorius*. Tras el éxito de *El sueño de Venecia* del 1992, publicó en 1999 *La tierra*

fértil y en 2005 *Como un libro cerrado*. En fin, como mantiene Cornejo- Parriego (1997-1998: 479) “es un claro ejemplo de una vida dedicada íntegramente a la literatura”.

Efectivamente, Paloma Díaz logró dedicar su vida a la literatura, manteniéndose siempre una distancia crítica con respecto a la industria editorial. Como prueba de ello, cabe subrayar que trabaja sin agente literario, para la editorial Anagrama, una editorial independiente y de ambiciones literarias, dirigida por Jorge Herralde (Henseler, 2003 b: 128), no participa en giras promocionales, ni aspira a ser una escritora mediática. La elección de la editorial así como su decisión de trabajar sin ayuda de un agente literario, le permiten escribir a su propio ritmo, es decir, mantenerse al margen de un ritmo vertiginoso de entregas obligatorias, fechadas con antelación, que impone la industria. Como ella misma declara (Díaz-Mas en Henseler 2003b: 128), escribe lo que le gusta y al ritmo que le viene bien. En cuanto a su éxito comercial, se debe, en parte, a la coincidencia con el interés por la novela histórica, despertado por la publicación de *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco y, en parte, al prestigio del premio Herralde que le fue concedido, convirtiéndola, sin embargo, en la única escritora galardonada en este concurso en los noventa (Henseler, 2003 b: 128- 9; Langa Pizarro, 2000: 134; Paloma Díaz- Mas en: escritoras. com [en línea]).

Clara Sánchez aboga por la misma actitud de “resistencia” con respecto a la presión del mercado y por el ritmo interno de la escritura. La autora, nacida en Guadalajara en 1955, trabajó en varias oficinas y finalmente como profesora universitaria. Ha colaborado con las revistas de literatura y prologado libros, entre otros de Andrzej Szczypiorski. Ha publicado siete novelas, *Piedras preciosas* (Ed. Debate, 1989), *No es distinta la noche* (Ed. Debate, 1990), *El palacio varado* (Ed. Debate, 1993), *Desde el mirador* (Ed. Alfaguara, 1996), *El misterio de todos los días* (Ed. Alfaguara, 1999), *Últimas noticias del paraíso*, por la que recibió el Premio Alfaguara de novela 2000 como la primera mujer en la historia del concurso y *Un millón de luces* (Ed. Alfaguara, 2004). Su filosofía consiste en evitar las presiones ejercidas por las editoriales y escribir a su propio ritmo, puesto que bajo la presión del mercado “se está pendiente de las ventas y uno tiene que protegerse de esa presión, que es muy acuciante. Y hay que evitar también la obsesión de la publicación.” La escritora tardó cuatro años entre *Últimas noticias del paraíso* (2000) y *Un millón de luces* (2004): “no me gusta ir deprisa, lo que me apasiona es el proceso. Sé que en ese tiempo algún lector me ha podido olvidar, pero, ¿qué voy a

hacer? [...] No puedo escribir un libro en seis meses. Me parece absurdo” (Sánchez en: Sánchez, Soler, Plaza, 2006: 107).

Dulce Chacón, nacida en 1954 en Zafra (Badajoz), publicó su primer libro –el poemario titulado *Querrán ponerle nombre*– tarde, en 1992, aunque, según sus propias palabras, escribía desde la infancia, influida por las tradiciones literarias de su familia. Por el segundo poemario, *Contra el desprestigio de la altura*, obtuvo el Premio Ciudad de Irún en 1995. Su primera novela, *Algún amor que no mate* del 1996 a la que siguieron *Blanca vuela mañana* (1997) y *Háblame, musa, de aquel varón* inauguró una trilogía narrativa de índole intimista. Por su novela *Cielos de barro* obtuvo el Premio Azorín de Novela en el 2000, el reconocimiento de la crítica y el respaldo del público. Su última novela, *La voz dormida*, fue premiada por el Gremio de Libreros de Madrid con el Premio Libro del Año 2003. A causa de una enfermedad repentina falleció el 3 de diciembre de 2003 a los 49 años de edad (Chacón, López- Cabrales 2000: 191-203; “Dulce Chacón” en escritoras. com [en línea]). Ella también se resistía a las reglas de la industria editorial y la presión del mercado, así como cuestionaba las técnicas del marketing usadas por las autoras “atrevidas”, no por “atrevidas”, sino por relegar la literatura a un segundo plano: “No estoy en contra de las atrevidas ni nada de por estilo, pero si no se atiende a lo que es la literatura en sí, la palabra, detrás la palabra, y se vende un producto editorial a través del marketing, es difícil que sepamos a donde vamos a parar. Los escritores somos como vedetes” (Chacón en: Chacón, López Cabrales, 2000: 202).

Ahora bien, cabe señalar una “estrategia editorial” más que, sin embargo, no se puede trazar entre las narradoras premiadas. Se trata de “la estrategia de denuncia” elaborada por las escritoras comprometidas que no sólo quieren mantener una distancia crítica en contra de la “mercantilización”, sino que las denuncian desde una posición ideológica marcada, rechazando sus herramientas, entre otras el presentarse a los concursos literarios. La figura más destacada entre ellas, tanto por el valor literario de su obra como por su compromiso social es Belen Gopegui, quien, a pesar de su rechazo de los certámenes literarios recibió el Premio Tigre Juan y Premio Iberoamericano de Primeras Novelas por su primer libro *La escala de los mapas* (Anagrama, 1994). Después de publicar cuatro novelas más –*Tocarnos la cara* (1995), *La conquista del aire* (1998), *Lo real* (2002) y *El lado frío de la almohada* (2004), todas ellas con la independiente editorial Anagrama– es considerada una de las mejores plumas del mundo del libro español (Soldevila Durante, 2003: 79-95;

Langa Pizarro, 2000: 164). En efecto, Belen Gopegui, con todo su virtuosismo literario, cree en la función social de la literatura y en la novela como proyecto destinado a forjar un sentido concreto (Gopegui, López- Cabrales 2000: 73) no teme denunciar el actual sistema cultural en las siguientes palabras:

En la sociedad actual lo que priman son los intereses económicos. Son esos intereses los que “gestionan” la política y no la política la que regula lo económico. La cultura en principio debería referirse al “cultivo” de aquellas facultades humanas que permiten una mejor definición y búsqueda del interés común o del espacio de lo común. [...] Por eso a la cultura sólo le quedan dos papeles posibles: o “cultivar”, en condiciones de extrema dificultad y sequedad del terreno, aquellas facultades humanas que sirvan para la transformación de este sistema o aceptar el papel de adorno demagógico de los intereses económicos a los que solo importa la Cultura de la rentabilidad (Gopegui, 2005, [en línea]).

Concluyendo, se puede comprobar que si bien la creciente “mercantilización” de la industria editorial, con su afán de producir novedades a corto plazo, novedades acompañadas por las imágenes de “autores mediáticos” y mucho “ruido mediático”, así como con su insistencia en largas rutas y promociones cada vez más mediáticas— dado el *star system* del autor al que nos referimos antes— repercute en todos los escritores, les pone a las mujeres escritoras en una situación doblemente difícil. En este sentido, resulta muy significativa la afirmación de Christine Henseler (2003a):

Aun teniendo en cuenta que las exigencias de la industria editorial afectan a cada autora en diferente medida, todas están de acuerdo al referir su nueva toma de conciencia hacia la existencia (con sus molestias implícitas) de un mercado cuya abrumadora lista de actividades —entrevistas, sesiones de fotos, firma de libros, etc.— ocupa gran parte de sus vidas profesionales. Es innegable que la publicidad, con todas sus ventajas y desventajas, y para bien o para mal, está contribuyendo a la creciente visibilidad de la literatura escrita por mujeres y dando lugar a una crisis de valores que cuestiona la posición de la escritora en el mundo literario español (Christine Henseler, 2003a: 9).

Así, el interés desmesurado concedido por los medios de comunicación masiva a algunas autoras, tales como Lucía Etxebarria, Espido Freire, o periodistas famosos que emprendieron una trayectoria literaria, puede llegar a tener efectos contraproducentes: como la defensa contra una invasión imaginada, inflación del éxito, la reproducción de una imagen negativa de la literatura de mujeres en tanto literatura de baja calidad artística que debe su éxito de ventas a los trucos promocionales, repercute, como siempre sucede en el caso de las minorías, en el conjunto de escritoras, independientemente si aplican las mismas técnicas del marketing o se distancian de ellas. En fin, como observa Laura Freixas (2000),

no todas las mujeres reciben el mismo trato. Hay diferencias según los medios y según las mujeres: cuanto más popular sea un periódico, revista, programa de televisión, etcétera, más espacio dará a las mujeres (mejor dicho: a cierto tipo de mujeres) en su pantalla o en sus páginas; cuanto más elitista, menos. Por otra parte, cuanto más llamativa sea una mujer (más fotogénica, más escandalosa) y cuanto más dispuesta esté a prestarse al juego, más atención recibirá (Freixas, 2000: 38).

En relación con el funcionamiento de estas prácticas socioculturales, cabe destacar, asimismo, que no es publicidad gratuita, ya que siempre se presta más atención a la imagen y apariencia física de las mujeres escritoras que a su narrativa. Como se ha visto, se codifica una asociación inmediata entre el cuerpo de la escritora, de la protagonista del texto y el texto femenino como tal. En este sentido, el cuerpo femenino se convierte en la herramienta de publicidad. Como sostiene Díaz-Diocaretz (1991):

El cuerpo empírico físico de mujer y el cuerpo físico como símbolo está estrechamente vinculados mediante un referente que enlaza y separa el mundo de la realidad natural de la realidad social. En este sentido [...] la noción de escritura femenina, al igual que la noción del cuerpo de mujer en sus múltiples representaciones es un sujeto constituido como signo y como producto ideológico (Díaz-Diocaretz, 1991: 139).

Ahora bien, refiriéndose a la semiótica de las imágenes, Göran Sonesson (1997) utiliza el término de las categorías de función, que resultan de los efectos

socialmente intencionados de las imágenes. Al realizar un breve análisis de las fotos de las escritoras premiadas, así como de las portadas de las novelas ganadoras en las cuales aparece la figura femenina, se puede concluir que manifiestan una intencionalidad característica, por una parte, para todo el sector de la publicidad y por otra, para el estereotipado tratamiento general de los géneros y roles sexuales. Su significación esta basada en unas oposiciones sistémicas (término de Sonesson), tales como la dicotomía entre hombre y mujer, entre “mujer mala” y “mujer buena”, la culta y la inculta, etcétera. En este sentido, algunas oposiciones están fundadas en la transgresión de una norma. De ahí la necesidad de poner de manifiesto los mecanismos semióticos de los vehículos visuales de la expresión: frente al mero consumo de infamación y/o publicidad que supone su recepción pasiva, este conocimiento permite evaluar los códigos de la significación allí presentes. Así, se nota por ejemplo la manera en que las fotos, los posters, y las portadas de libros crean una asociación inmediata entre el cuerpo y el texto femenino y contienen el subtexto sexual que debe subir las ventas. Es más, cuanto más escandalosa la conducta o la foto, mejor se venden los libros, el objetivo de la presencia mediática obligatoria y de máximas ganancias está cumplido.

A modo de conclusión, presentamos una tabla enfocada en datos básicos acerca de la trayectoria literaria de autoras premiadas con un propósito doble, es decir, con el fin de resumir y esclarecer el perfil de las escritoras, por un lado, y el de los premios, por otro.

escritora	fecha de nacimiento	estudios; profesión	fecha de publicación del primer libro	géneros literarios	premios (hasta 2005)
Dulce Chacón	1954	estudios secundarios; autodidacta en el seno de una familia con tradiciones literarias	1992	poesía, novela, teatro	<ul style="list-style-type: none"> - Ciudad de Irún (1995) - Azorín (2000) - Libro del Año 2002 (2003)
Paloma Díaz- Mas	1954	doctora en filología, licenciada en periodismo profesora universitaria, investigadora titular de CSIC	1973	ensayo, novela, cuento teatro	<ul style="list-style-type: none"> - Teatro Ciudad de Toledo de Teatro(1983) - Cáceres de <i>Novid. Corta</i> (1985) - Herralde (1992)
Lucía Etxebarría	1966	licenciada en periodismo; periodista, traductora, guionista	1996	novelas, ensayos, poesía	<ul style="list-style-type: none"> - Nadal (1998) - Primavera (2001) - Barcarola(2004) - Planeta (2004)
Montserrat Fernández	1950	licenciada en ciencias políticas, filología inglesa periodista	1998	novelas, obra de cabaret	<ul style="list-style-type: none"> - Andalucía de Novela (1998)
Espido Freire	1974	licenciada en filología inglesa; periodista	1998	novelas, cuentos, ensayo	<ul style="list-style-type: none"> - Millepage (1999) - Planeta (1999) - NH Hoteles de relatos (2001)

Rosa Montero	1951	licenciada en periodismo y psicología periodista, redactora, guionista	1976	novelas, cuentos, guiones	<ul style="list-style-type: none"> - Mundo de entrevistas (1978) - Nacional de Periodismo (1980) - Primavera (1997) - Literario y Periodístico Gabriel García Márquez(1999)
Rosa Regás	1933	licenciada en filosofía y letras; editora, traductora	1985	novelas, relatos, cuentos, artículos, libros de viajes.	<ul style="list-style-type: none"> - Nadal (1994) - Ciudad de Barcelona (1999) - Planeta (2001)
Pepa Roma	1951	licenciada en filosofía y letras y ciencias de información periodista, guionista de la televisión	1991	novelas, ensayos	<ul style="list-style-type: none"> - Andalucía de Novela (1997)
Clara Sánchez	1955	licenciada en filología hispánica, profesora de bachillerato	1989	novelas, cuentos	<ul style="list-style-type: none"> - Premio ILCH (1999) - Alfaguara (2000)
Maruja Torres	1943	periodista, corresponsal de guerra, miembro de redacción de <i>El País</i>	1986	reportajes, artículos, libros de viaje, novelas, cuentos	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de Literatura Extranjera (1998) - Planeta (2000)

La escritora y el mercado

Ahora bien, ¿culminaron las estrategias mediáticas, desarrolladas por las editoriales y /o las escritoras mediáticas en los noventa realmente en un éxito comercial incuestionable, tal y como quedó codificado en el discurso de esta década? En efecto, a finales de los noventa, en julio de 1999, la revista *Qué Leer* presentó en su desde entonces ampliamente discutido número (Freixas, 2000: 33) una visión muy característica del éxito femenino. En este sentido, sirve como la mejor ilustración de la estrategia discursiva adoptada en los medios de comunicación masiva en los noventa. Los titulares como: *El año de mujeres, Los libros más vendidos de 1999 tienen firma femenina*, o los leads como “las mujeres están más guerreras” o “la Feria del Libro de Madrid tiene aroma de mujer” (la portada de *Qué Leer*, 34, 1999, allí: Picot, Luna, 1999: 97) sugieren, pues, que el mundo del libro y sus lectores (ambos sujetos representados como supuestamente universales y asexuales) están amenazados por una entidad marcada sexualmente, es decir, las mujeres. Sin embargo, los datos referentes a las ventas del mismo año 1999 proporcionados por varios estudios, entre ellos uno publicado por la misma revista *Qué Leer*, no confirman el enunciado éxito de ventas. Entre los diez libros más vendidos sólo figuran dos de autoría femenina (Picot, Luna, 1999: 97; *vid.* Freixas, 2000: 33-35).

Con el fin de indagar en la situación real en el mercado, las causas de aplicación de estas prácticas discursivas (centradas en un supuesto gran éxito femenino) y culturales (la escasez de las mujeres entre los galardonados, especialmente los galardonados con premios literarios más prestigiosos), analizaremos la situación de las escritoras españolas actuales, teniendo en cuenta la aproximación al mundo del libro realizado en apartados anteriores así como los vínculos existentes entre la literatura y la ideología a la que nos dedicamos en el primer capítulo. Asimismo, revisaremos la tesis sobre el éxito de escritoras españolas/ el llamado “boom de la novela femenina”, sus causas y consecuencias, aludiendo a las trayectorias realizadas en el apartado anterior. Por fin, realizaremos el monitoring de las prácticas y estrategias discursivas que aplican las escritoras españolas con respecto a la producción literaria de mujeres y el compromiso feminista.

Para empezar, nos acercaremos a la situación histórica de la mujer en el campo de la literatura española contemporánea. Así, es un hecho bien sabido que la escritura femenina contemporánea obtiene su primer empuje en los años cuarenta con

la concesión del premio Nadal a Carmen Laforet por su novela *Nada*. Asimismo, no podemos pasar por alto la creación literaria de las autoras que llegaron al reconocimiento literario durante la época del franquismo. Justamente aquella época, entre la guerra civil y el fin de la dictadura, destaca por una novedosa presencia femenina, nunca antes considerada importante en el campo de las letras españolas. Cabe destacar que, pese a la ideología reaccionaria del estado, en la escena literaria española de los años cincuenta, en apenas diez años, se canoniza a través del premio Nadal –muy prestigioso en aquella época– nombres tan importantes como: Elena Quiroga, Dolores Medio, Luisa Forrellad, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute (Ruiz Guerrero, 1997: 162):

- 1950 **Elena Quiroga (España, 1921-1995) por *Viento norte***
 - 1951 Luis Romero (España, 1916) por *La noria*
 - 1952 **Dolores Medio Estrada (España, 1911-1996) por *Nosotros, los Rivero***
 - 1953 **Luisa Forrellad (España, 1925) por *Siempre en capilla***
 - 1954 Francisco Alcántara () por *La muerte sienta bien a Villalobos*
 - 1955 Rafael Sánchez Ferlosio (España, 1927) por *El Jarama*
 - 1956 José Luis Martín Descalzo (España, 1930-1991) por *La frontera de Dios*
 - 1957 **Carmen Martín Gaité (España, 1925-2000) por *Entre visillos***
 - 1958 José Vidal Cadellans (España, 1929-1960) por *No era de los nuestros*
 - 1959 **Ana María Matute (España, 1926) por *Primera memoria***
- (www.epdlp.com)

Al mismo tiempo, en los cincuenta y sesenta desarrollan su labor artística tales autoras de tanto renombre como Carmen Kurz, Mercedes Salichas, Concha Alós, Carmen Barberá o Josefina Aldecoa. La narrativa de corte realista de estas escritoras se centra, en líneas muy generales, en el testimonio sobre la condición social de la mujer en la difícil época de la posguerra. Finales de los sesenta y los setenta, cuando se produce el primer “boom de la literatura femenina” (Nichols, 1992: 17), están marcados por el abandono del realismo y una búsqueda de nuevas formas artísticas y de expresión de la “diferencia”. Según López-Cabrales (2000: 38), las novelas más significativas en el marco de esta tendencia son: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, *La trampa* de Elena Quiroga, *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets, *Walter, ¿por que te fuiste?* de Ana María Moix (para profundizar el

tema véanse el estudio de Rosa Isabel Galdona Pérez: *Discurso femenino en la novela española de posguerra*, 2001 así como *Des/cifrar la diferencia* de Geraldine C. Nichols, 1992).

Sin embargo, el fenómeno social de la mujer escritora se ha desarrollado de forma definitiva sólo a partir del cambio del régimen y de la ideología dominante. La transformación permitió la aparición de la política feminista, que promueve de forma acelerada la incorporación de la mujer a la vida pública, laboral y cultural y conlleva la liberación del discurso. Habría que recordar lo que dijimos antes, es decir, que el movimiento feminista español apenas llegó a tener una importancia sociopolítica en los años setenta (López-Cabrales, 2000b: 29). Fue entonces cuando las mujeres empezaron a protagonizar debates sobre la condición femenina y al mismo tiempo surgieron muchas voces femeninas en la literatura. Conforme las mujeres se iban apoderando de espacios públicos, se notaba cada vez más su presencia en el sector editorial español.

En esas décadas [...] han surgido autoras tan singulares, y tan distintas en sus concepciones literarias, como Esther Tusquets [...], Ana María Moix [...], Rosa Montero [...], Paloma Díaz-Más, Mercedes Soriano [...], Almudena Grandes [...] o Clara Sánchez [...]. La calidad y el rigor de (sus) obras, en las que se cultiva el realismo y lo fantástico, la novela histórica y la futurista, entre el culturalismo y la visión crítica de la historia y del presente, han ensanchado el imaginario de los lectores (Valls, 2003: 32).

Efectivamente, en cuanto a las tendencias principales, aparte de la literatura comercial a la que nos referimos arriba, los años ochenta y noventa se caracterizan por una gran heterogeneidad. Esta variedad de temas y estilos se observa entre la literatura escrita por escritores de ambos sexos. Así, en la narrativa con pretensiones literarias, no comercial, se observan las siguientes tendencias: la novela experimentalista – discursiva, la metanovela, la novela social, la novela evocadora de la memoria, la novela psicológica, la novela expresionista, la novela mítica (fantástica), la novela de género (histórica, erótica, de acción) (Alonso, 2003: 185-299). Aparte de las escritoras mencionadas por Valls (*ibidem*), al hablar sobre la literatura de mujeres de los ochenta y noventa cabe destacar la producción artística de Nuria Amat, Montserrat Roig, Carmen Riera, Lourdes Ortiz, Marina Mayoral,

Soledad Puértolas, Adelaida García Morales, Cristina Fernández Cubas, Dulce Chacón, Juana Salabert y Belén Gopegui (Ruiz Guerrero, 1997: 171- 179; López-Cabrales, 2000, entre otros).

Sin embargo, la supuesta monopolización del mercado por parte de las escritoras es pura falacia sin ninguna base objetiva. Aproximadamente el 20 % de los textos publicados y vendidos han sido firmados por mujeres. La hegemonía mediática de las (jóvenes o famosas) escritoras, que describimos en el apartado anterior, desembocó en una desproporción entre los datos y la imagen proyectada que apunta al uso de técnicas tendenciosas así como a intentos de manipulación de información. Según el estudio llevado al cabo por Freixas (2000: 35-36) –el único existente hasta hoy en día dada la escasez de datos proporcionados por las editoriales– las mujeres a finales del siglo XX constituyen una minoría dentro de cada género literario; en narrativa representan el 24 %, en poesía, el 22% y en la modalidad de ensayo, el 15 %.

La idea de que la escritura se está feminizando es, cifras en mano, pura y simplemente falsa. Hay más mujeres que escriben hoy que uno o dos siglos atrás, desde luego, pero no es cierto ni que haya más escritoras que escritores ni que ellas vendan más: ya vimos que las mujeres representan aproximadamente el 20 % de los autores publicados y una proporción similar entre los más vendidos (Freixas, 2000: 192-193).

Aunque, como recalca Martínez Sallés (1997) en los noventa no se han hecho estudios estadísticos sobre el número de escritoras españolas, los datos proporcionados con respecto a las proporciones entre escritores y escritoras corresponden, siendo más elevados, a las proporciones de sexos entre autores de libros publicados que presenta Freixas. Según el estudio, en Cataluña las mujeres constituyen el 29% de todos que escriben, con lo que se confirma la suposición de que las escritoras siguen siendo una minoría en el mundo del libro (Martínez Sallés, *ibidem*).

Por otra parte, cabe destacar que la presencia más significativa de las mujeres en el mundo del libro, que no puede denominarse en términos de una “avalancha”, “proliferación”, o un “boom de la literatura femenina” al oscilar entre el 15 - 24 %, está relacionada con la incorporación de las mujeres al mercado laboral y a la esfera

pública. Por lo tanto, aunque coincide con la etapa de la innegable comercialización de la literatura que se profundiza y acentúa en el seno de la industria editorial de las sociedades posmodernas, no puede ser considerada como su fruto, porque la “mercantilización” de la literatura está provocada por las transformaciones en el mundo del libro que enumeramos arriba. En este sentido, Urioste (2004: 205) argumenta que “los textos de escritoras son producidos y permitidos, con una masiva relatividad, en el mercado editorial cuando la calidad literaria se ha convertido en un valor supeditado al éxito de ventas, motivo por el cual son observados desde la crítica más conservadora como productos de moda pasajera”.

Así, a partir del “fenómeno Lucía Etxebarría”, se fomenta una imagen de escritora que monopoliza el mercado gracias a su presencia en los medios de comunicación masiva y debe su gran éxito a estos medios así como al hecho de que escribe de, por y para las mujeres. Las escritoras, sobre las cuales se piensa que son representativas para esta imagen, se convierten en un objeto de interés para los medios de comunicación que explotan su éxito de una manera sensacionalista. Por otra parte, a base de esta imagen codificada y explotada con fines comerciales, otros sectores culturales reaccionan con hostilidad o menosprecio frente a las mujeres escritoras o silencian su existencia. En este sentido, la imagen del éxito de las escritoras mediáticas y sus consecuencias se aplican a todo el conjunto de escritoras, mientras que el éxito mediático, como demuestra Vila-Sanjuán (2003), necesita de otras calidades, aparte del hecho de ser mujer, tales como el estilo y contenido asequible, temática atractiva desde el punto de vista de las necesidades y valores del público lector, atracción mediática. Mientras el éxito comercial depende de las modas pasajeras, es efímero y accesible solo para las mujeres que cumplan con los requisitos mencionados arriba, al conjunto de escritoras se les trata con desconfianza, reforzando los viejos estereotipos sobre la inferioridad de su producción cultural, consolidando la dominación masculina simbólica en el campo literario.

Efectivamente, como destacamos en el primer capítulo, la educación, la vida y la actividad pública en general, así como la actividad literaria en particular, eran campos tradicionalmente masculinos y, como tales, equiparados a lo universal. En este marco, la aparición de las mujeres escritoras sigue siendo una transgresión de las reglas simbólicas de dominación masculina identificada por Bourdieu en lo lingüístico de la misma manera que en otros campos profesionales (Bourdieu, 2000). De ahí que las mujeres de entrada gocen de un capital lingüístico y de un estatus

inferior, que, de acuerdo con el funcionamiento de la doxa todos interiorizan en un mayor o menor grado. A nadie parece sorprenderle si, entre los galardonados de premios importantes a los que nos referimos arriba, no hay ninguna mujer durante toda una década, o si no aparecen en antologías colectivas o críticas publicadas en revistas de libros. O que Ana María Matute es la única mujer- miembro de la Real Academia. En las palabras de la escritora Clara Obligado (2003),

[...] no hay voluntad explícita de excluir a nadie: simplemente, la literatura escrita por hombres continúa siendo, en el inconsciente colectivo, la única literatura legítima o posible. De esta forma los hombres que protagonizan estos eventos “no se dan cuenta” de que se reúnen entre sí y actúan como si fuesen los únicos, no perciben la exclusión a la que someten a sus colegas mujeres; por decirlo en pocas palabras, no nos “ven”. La invisibilidad – cuando se habla de obras literarias- resulta, pues, una de las características de las mujeres que escriben [...] no aparece en ninguna parte una protesta, ningún escritor –hombre o mujer– levanta el dedo o la pluma para señalar que en las fotos de grupos los escritores semejan un equipo de fútbol o un sínodo de obispos obsesionados y autorreferentes (Obligado, 2003: 83- 84).

Al mismo tiempo, al prestar mucha atención a (determinadas) autoras, las editoriales responsables de la promoción de libros y los medios de comunicación masiva consiguen proyectar una imagen de supuesta igualdad entre los sexos existente en el mundo del libro español, que no corresponde a la situación real. Recapitulando, tras indagar, como lo hemos hecho, en el carácter comercial de la producción en el sector editorial (español), se ve claramente que a través del surgimiento de unas determinadas autoras mediáticas como personas famosas en la esfera pública (la visibilidad mediática de personas concretas, que, como dice Obligado (*ibidem*), no se traduce a la visibilidad de sus obras), se consiguió una forma de publicidad muy efectiva que forjó la imagen del éxito femenino y de una “avalancha” de libros publicados por las mujeres. Así, al ser una excepción o transgresión de la regla, automáticamente reciben más atención pública, convertida, como se ha visto, en el motor de las ventas y mejor instrumento de ganar la competencia en un mercado feroz, despojado de escrúpulos y regido por la imagen.

El análisis del discurso aplicado por la crítica literaria evidencia que la mayoría de las reseñas encargadas a los críticos –hombres en su mayoría– que aparecen en revistas y suplementos literarios concierne a la narrativa de autoría masculina. (Huertas, 2003: 186-195). Si aparecen textos acerca de la narrativa de mujeres, califican sus textos en función del género de las autoras y con claras connotaciones negativas. Vale destacar la lectura de los comentarios propuesta por Laura Freixas en *Letra Internacional* (2001: 149). Basándose en críticas publicadas a lo largo de los últimos años en prensa de alcance nacional y en las revistas especializadas, la autora pone múltiples ejemplos de críticas literarias machistas. Así, Freixas (*ibídem*) saca a la luz cuatro categorías usadas para referirse a la creación artística de mujeres, equiparando lo femenino a lo carente de calidad y forma artística, menospreciable en contenido y mensaje: femenino como feminista o políticamente correcto, femenino como intimista, femenino como particular, no universal y femenino como malo.

En fin, las causas del procedimiento, como se ha visto, radican en la previa ausencia o presencia excepcional en el mundo del libro que, en consecuencia, llevó a la equiparación de lo masculino con “lo universal” y a la codificación de la “dominación masculina” –simbólica y material– afirmada, a su vez, por el discurso hegemónico y el canon oficial, en su inmensa mayoría compuesto por obras de autoría masculina. Por otra parte, se deben a la explotación mediática de algunas escritoras y su omnipresencia en los medios de la comunicación masiva. Por lo tanto, la mayor aparición de mujeres escritoras como tal atrae la atención por constituir una excepción a las reglas del campo y crean la imagen del “boom” o “avalancha” de escritoras. Como reacción a la aparición de mujeres en los medios populares por un lado, y el seguimiento de las reglas simbólicas de dominación por otro, los programas con altas pretensiones intelectuales tienden a obviar la presencia de las escritoras, y cuanto más elitista el programa, menos mujeres aparecen como sujeto y /o objeto de los enunciados (Freixas, 2000; Henseler, 2003 a, 2003 b; Huertas, 2003; Obligado, 2003; Urioste, 2004, entre otros). Teniendo en cuenta los datos relacionados con el mundo del libro y la política del género, incidimos en las dialécticas de discurso-contradiscurso y centro-periferia a la hora de crear una falsa imagen de representación femenina en el mercado con respecto a sus proporciones reales.

Asimismo, las escritoras españolas actuales representan, según Urioste (2004), un potencial del cambio, puesto que podrían llevar a cabo la transformación del

campo literario emprendida en los setenta y en los ochenta, una transformación orientada hacia el reconocimiento de la literatura de mujeres. Codifican en el discurso y lo imaginario social

[...] una clase de mujer educada que ha dejado atrás la esfera privada para ocupar el espacio público que con anterioridad había estado reservado exclusivamente a los hombres [...] Este desarrollo en el espacio público conduce a que las escritoras, como seres sociales, estén superando el rol de género normalmente adscrito a las mujeres y que estén modificando el significado simbólico del lenguaje, lo cual dará lugar a una nueva representación basada en el cambio de las posiciones ideológicas (Urioste, 2004: 202).

El discurso y el contra-discurso

No obstante, este potencial se ve frustrado; con relación a las posiciones ideológicas y las prácticas discursivas usadas en las intervenciones de las escritoras actuales en la última década del siglo veinte, cabe destacar que, casi en su totalidad, se niegan a discutir el tema de la literatura de mujeres/ femenina/ de género. Como señala Christine Henseler (2003a):

En los años noventa, ante la pregunta *¿Consideras tu narrativa como literatura femenina?*, gran número de escritoras españolas ofrecía la misma respuesta: No, no creo en la literatura femenina, sólo creo en literatura buena y mala (Henseler, 2003a: 9).

Disponemos de muchas fuentes: intervenciones públicas, entrevistas, ensayos que corroboran esta conclusión de Christine Henseler (*vid.* las entrevistas recogidas por López-Cabrales (2001), las intervenciones publicadas en Henseler 2003a, y 2003b, las aportaciones recogidas en el número especial de *Letra Internacional*: “Escritoras y mercado literario” del 2001; Freixas 2000, entre otros). Como afirma Langa Pizarro (2000: 52), “Lourdes Ortiz, al igual que Adelaida García Morales o Rosa Montero, ha repetido en múltiples ocasiones que no hay unas características que hagan diferente la literatura escrita por mujeres”. El debate sobre la existencia o no de “literatura femenina” o de “boom femenino” se ha convertido en un obligatorio

punto de partida en cualquier entrevista o debate protagonizado por mujeres escritoras. Como comenta Cristina Fernández Cubas (Fernández Cubas, López-Cabrales 2000: 176): “este tema se está convirtiendo en una pesadez. Siempre he creído en la literatura a secas, sin adjetivos. Y de un tiempo [...] se diría que el adjetivo puede con el sustantivo [...] Que yo sepa, en los años cincuenta, a nadie se le ocurrió etiquetar las obras de Matute, Laforet o Martín Gaité como *literatura femenina* o *escritura de mujeres*. Eran escritoras. Punto.”

Cabe destacar, asimismo, que la década de los noventa ha sido experimentada como años del bienestar y estabilidad política: no había ni grandes debates políticos, ni muchas diferencias entre escritores/as con respecto a ideología. Así, había que recurrir a género del autor/a por falta de otros rasgos diferenciadores para distinguir entre ellos y abrirse a nuevos debates. De hecho, la distinción entre la literatura de hombres y la literatura de mujeres junto con la siguiente premisa de la existencia del género en la creación artística aportó el material para la polémica más frecuente de ese periodo (Freixas, 2000).

A modo de aclaración, vamos a citar algunas opiniones más características en su tono y mensaje para el panorama general. Primero, pronunciada por Juana Salabert (Salabert, López-Cabrales, 2000):

Respecto al tema de las mujeres, yo soy muy militante en contra de la llamada literatura de la mujer, y me molesta cuando vienen preguntándome sólo por eso. A ningún escritor llega a su casa un periodista y le pregunta qué siente un hombre al escribir.[...] Creo que la literatura buena es siempre andrógina (Salabert, López-Cabrales, 2000: 67).

En este sentido, se expresa Marta Sanz (Sanz, López-Cabrales 2001: 91-92): “me parecen agrupaciones muy ficticias porque en realidad, yo no creo que haya un sentimiento *femenino* [...] que nos catalogue a todas. [...] Me da miedo el estereotipo”. En cambio, Almudena Grandes (2001) ofrece su respuesta sobre el género de la literatura de siguiente modo:

La escritura tiene género. El problema estriba en que, como sucede con tantísimas otras cosas, aproximadamente todas derivadas del espíritu humano, la escritura posee mucho más que un género. También tiene edad y

nacionalidad, enfermedad y salud, belleza y fealdad, pobreza y opulencia. La escritura tiene raza, y color, tiene euforia, y depresiones, tiene grandes ciudades, y pequeñas aldeas, tiene amores felices, y pasiones malsanas, tiene por fin un hijo, o varios, o ninguno, y un perro que le hace compañía (Grandes, 2001: 52).

La práctica discursiva adoptada por las escritoras españolas actuales frente a la discusión acerca de la literatura de mujeres, así como el papel de la mujer escritora en la sociedad contemporánea, puede ser, como se ha visto, marcada por ira, miedo o ironía, pero, independientemente de estos matices, su objetivo claro consiste en proyectar una postura negativa, en negar la legitimidad de este tipo de discurso. Esta práctica se muestra de forma todavía más aguda en el caso de interrogar su compromiso feminista; en consecuencia, las escritoras marcan la diferencia entre la literatura y la política de género. María del Mar López-Cabrales, después de haber entrevistado a muchas autoras acerca de su escritura, (entrevistas publicadas en su libro *Palabras de mujeres*), concluye (2000: 44):

Uno de los principales puntos en común que se puede apreciar en las entrevistas que se presentan [...] y de mis estudios sobre este tema es que la mayoría de las mujeres escritoras buscan un trato de igualdad con varón a través de eliminar la categorización, las etiquetas, como si las banderas perteneciesen a un pasado contraproducente (López-Cabrales, 2000: 44).

Así, el *monitoring* de discurso de las escritoras españolas revela la intención de negar las conexiones entre la literatura y la ideología, cuya existencia, de acuerdo con lo expuesto al principio, es inevitable. Curiosamente, sus intervenciones públicas tienden a abogar por la separación de las dos en nombre de “la buena literatura”, es decir, la que se caracteriza por su alta calidad y sus pretensiones literarias y el compromiso social-político, como si el compromiso social o político negara los valores artísticos. En este sentido, se aplican las mismas estrategias discursivas que encontramos en *El Canon Occidental* de Bloom (1995), el discurso de la Nueva Crítica. Como apunta Clara Obligado (2003), una de las pocas escritoras que, como vimos, hablan de la literatura de mujeres en términos de “exclusión simbólica”:

[...] ser escritora implica un posicionamiento con respecto a la literatura femenina, sea este consciente o no. Es decir, no se puede escapar, la hora de escribir, de esta circunstancia. Pondré un ejemplo: no se puede tener la piel negra en un país poblado por blancos sin que este hecho influya una peculiar visión del mundo; de esta misma forma no se puede ser mujer en el mundo literario sin que esta especificidad se traduzca, de alguna manera, en la obra.[...] así como una persona negra elabora estrategias de supervivencia, de negación o enfrentamiento, incorporación o rechazo, de inclusión o exclusión, como escritora mujer no puedo dejar de tener en cuenta que la mirada del otro –lector, editor, crítico– consta en mi una anomalía, una curiosidad, un veinte por ciento dentro del ochenta poblado de hombres (Obligado, 2003: 86).

Efectivamente, como nos ha enseñado Bajtín (1986, 1991, entre otros), en tanto sujetos inmersos en relaciones discursivas con otros, hablamos nuestra palabra, enunciada en una situación social concreta, es necesariamente ideológica y posicionada con respecto a otras voces y otros discursos. Si negamos que haya un posicionamiento de escritoras, es sólo una de las estrategias posibles que podemos elegir con respecto al “centro” en el sentido bajtiniano o la doxa en el sentido de Bourdieu (2000, 1997, 1995, entre otros). Siguiendo al pensamiento bajtiniano, Diaz-Diocaretz (1993: 95) apunta que “La mujer, entendiendo este término en su dimensión sociocultural, ha llegado a la producción de significado contra/diciendo el poder de las prácticas discursivas de su cultura que no son producto exclusivo del hombre, pero que lo masculino domina a través del sistema de paradigmas del sociolecto patriarcal”.

De ahí que la textualización del punto de vista de la mujer, los constructos de la voz de la mujer y la conciencia estratégica sean categorías principales en el mundo representado en el cual se crea una relación dinámica y dialógica entre los sociolectos culturales y el idiolecto del sujeto. “En este marco de la textualización desde el punto de vista de la mujer, los constructos de voz y conciencia estratégica de la mujer forman parte del mundo representado, conjuntamente con otros sociolectos e ideolectos” (Diaz-Diocaretz, *ibídem*: 94). Influidas por la doxa, las escritoras han sido obligadas a posicionarse como “las otras” en el discurso y a asumir un punto de vista potencialmente distinto, en todo caso periférico, o escribir desde el centro negando su identidad genérica. Así, la mujer que habla o escribe en el marco

discursivo de su cultura, sea en su producción artística o no, necesariamente “reacciona” ante toda una serie de convenciones literarias, reglas canónicas, valores y valoraciones dominantes y periféricos propios de su universo cultural y del campo literario de su época.

Con todo, las escritoras pueden elegir entre tres estrategias discursivo-productivas: primero, pueden aceptar las reglas que le atribuyen un estatus inferior e interiorizar su lógica cultural y negar que existan diferentes posiciones de sujetos a fin de asumir una posición privilegiada en el centro a cambio de sacrificar sus reivindicaciones. Segundo, pueden entrar en diálogo con un intento de llegar a un compromiso, adaptarse mediando su posición en tanto mujer-productora de sentido re-acentuado. Como último, las escritoras pueden posicionarse en la periferia, rechazando o contradiciendo la lógica cultural hegemónica. Cada una de estas opciones se realiza en un cruce discursivo de la ideología y la forma (la estructura artística). Por lo tanto, al analizar la transgresión o buscar la diferencia en el discurso de mujeres hay que partir de dos preguntas fundamentales: ver, por una parte, qué estrategia discursiva han adoptado con respecto a la dialéctica discurso-contradiscurso, y, por otra, en qué medida sus textos literarios contra/dicen el discurso hegemónico y pueden, por lo tanto, llegar a re-acentuar, re-interpretar el canon (*vid.* Diaz-Diocaretz 1993, Zavala 1993, Malcuzyński 1991). De ahí que, para Urioste (2004) el compromiso feminista de las narradoras actuales consistiría en realizar los siguientes objetivos:

[...] la indagación en la genealogía femenina, la construcción de vínculos entre escritora y lectora, la creación de diálogos textuales reales – no manipulados por la concepción patriarcal de los mismos- entre mujeres y hombres, la afirmación de una identidad y sexualidad femenina con características propias, la recuperación a través de la memoria de un pasado omitido por ser considerado subjetivo o femenino, y, en suma, la afirmación de un universo femenino que complementa, subvierte y abre fisuras en la organización integral del patriarcado (Urioste, 2004: 211).

Mediante este análisis, hemos intentado realizar el *monitoring* del discurso referente a la producción literaria y el papel de las escritoras españolas en los años noventa en España. Se ha observado que la resistencia por parte de las autoras a

aceptar el discurso teórico feminista acerca de la posible existencia de la literatura del género/escritura femenina / literatura comprometida no está motivada por la imperante igualdad de los sexos, ni una posición superior atribuida a las mujeres con respecto al mercado del libro, supuestamente alcanzada por las escritoras de las últimas décadas. Hemos comprobado que esa es sólo una imagen forjada tanto por los medios de la comunicación como por la crítica y como visión utópica no sostiene confrontación con los datos objetivos.

A pesar por cierto interés por parte del sector editorial hacia los textos firmados por las mujeres, esos textos hasta hoy en día no acaban de ser reconocidos por la crítica, ni por los gremios de certámenes literarios. Así, gran visibilidad mediática de algunas escritoras se aplica como técnica promocional, que, a su vez, crea la imagen de la supuesta igualdad e inclusive la superioridad de las mujeres en función de motor de ventas, codificando, a la vez, los tópicos sobre la inferioridad de su producción cultural.

Al mismo tiempo el *monitoring* detecta la “dominación masculina” en el campo literario, evidenciada, entre otras cuestiones, por la escasa representación femenina entre los galardonados con premios prestigiosos o entre las instituciones tradicionales –la Real Academia, altos cargos editoriales, la crítica literaria– de donde se emite el discurso acerca de la supuestamente a ideológica índole del arte y de la literatura. Si las escritoras tienen éxito comercial y mediático, o sea, responden a las necesidades creadas en la mercantilizada industria editorial española, logrando de este modo la visibilidad y si empiezan a apoderarse del espacio público y de la palabra, en consecuencia de ello, necesariamente suscitan la desconfianza de las élites literarias. Por lo tanto, la actitud que predomina entre las escritoras españolas actuales se puede explicar como una estrategia de adaptación, un intento proporcionado por "las otras" con el objetivo de techar “su huella creativa” y de escapar el adjetivismo, un fenómeno extendido en todos los sectores del mercado del libro (*vid.* Freixas, 2000; Henseler, 2003 a, 2003 b; Obligado, 2003).

Así, las mujeres escritoras, hallándose en un callejón sin salida, entran en una dinámica discursiva que aparenta un círculo vicioso: hagan lo que hagan, acaban por afirmar el centro y el discurso hegemónico. Si hablan desde la posición de la diferencia –desde una posición periférica– se ven ridiculizadas y marginadas. Sin embargo, al deslegitimar el discurso de la diferencia a través de tender hacia el “prestigioso” centro y el deseado estatus a ideológico, se convierten de nuevo en lo

no- existente y lo no-dicho, reforzando aún más el centro. De hecho, las mujeres escritoras, en su gran mayoría, conscientes de la imagen negativa de la literatura de mujeres, codificada como un tipo de literatura comercial o inferior, que debe su éxito a la promoción en los medios de la comunicación masiva y está despojada de las pretensiones literarias, se niegan a producir discursos desde la “diferencia” o la “periferia”, espacios a los cuales de todas formas pertenecen, dada la lógica del campo literario, determinada por el canon y la “dominación masculina”. Deslegitiman, así, el contradiscurso, salvo pocas excepciones, no denuncian las prácticas culturales discriminatorias.

Como recalca con perspicacia Clara Obligado (2003: 85-86), “excluirse, pues, de esta sensación de marginación, de este debate, negarlo, es una de las estrategias que utilizan algunas escritoras que piensan que así, cerrando fuertemente los ojos, hacen desaparecer el problema”. De esta forma, los escritores varones no son los únicos que no perciben o “naturalizan” la evidente desproporción o “dominación masculina” en relación con los libros publicados, los galardones ganados, el trato de las entidades de prestigio literario, la participación en la Real Academia, etc. (las estructuras objetivas de dominación) en el mundo del libro. No en balde hablamos, pues, de una consciencia política amputada o el sentido generalizado de la inercia. En este sentido, parece legítimo afirmar que, como vimos en el primer capítulo, la posmodernidad, ha traído consigo “la negación de un centro estable capaz de actuar sobre el entorno y sobre uno mismo resulta perjudicial para quien, como la mujer, hace apenas unas décadas que ha comenzado a establecerse como individuo autónomo”. Por lo tanto, es menester hacer hincapié en una posible “función represiva de la teoría del sujeto posmoderno, la cual, al negar la subjetividad, prohíbe la autoexploración” (Cruz-Cámara, 2004: 272). Parafraseando a Begoña Huertas (2003: 195), no nos gustaría hablar sobre las escritoras españolas actuales, refiriéndonos a ellas como "las otras" del campo literario. Y sin embargo.

3 DEL TEXTO A LA SOCIEDAD: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO SEMIOIDEOLÓGICO DE LA NOVELA DE MUJER EN LA ESPAÑA DE LOS NOVENTA: HACIA EL IDEOLOGEMA DE LA MODERNIDAD LÍQUIDA

Nuestro objetivo consiste en indagar qué tipo de ideología y en qué visión del mundo queda ésta codificada en las novelas premiadas, poniendo énfasis en la ideología subyacente en el texto, el cambio social surgido en España en las últimas décadas, así como la situación social específica de las mujeres españolas. De ahí que intentemos analizar el discurso narrativo a la luz de la crítica cultural dedicada a la posmodernidad, siguiendo planteamientos teóricos de Frederic Jameson (1991), Zygmunt Bauman (2001, 2003, 2005, 2006 a, 2006 b) y Anthony Giddens (1995, 2004), centrándonos en el concepto de la “modernidad líquida” (“posmodernidad”) en función del ideologema en tanto principio regulador subyacente en los textos narrativos. Asimismo, adoptamos la definición del ideologema propuesta por Cros (2002) para quien es

[...] un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Ésta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta. El microsistema que se va instituyendo de esta forma se organiza en torno a una dominante semántica y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias históricas (Cros, 2002: 97).

Para Cros (2002: 103-109), el término “posmodernidad” expresa algo más que una mera coincidencia temporal de dos épocas; de acuerdo con la lógica de su nombre, que conserva “la modernidad” como raíz, aparte del orden cronológico, la “posmodernidad” se codifica como una heredera y seguidora de la época moderna, en cuyo seno se acentúan y agudizan las tendencias modernas¹⁸. Aquí cabe notar la redefinición de la posmodernidad propuesta por Bauman (2003, en adelante), quien sustituye esta denominación por “modernidad líquida”, en tanto consecuencia y fase

¹⁸ Para indagar en el concepto de la modernidad en tanto que un proyecto inconcluso véase: Habermas (1989). En relación con la lógica cultural posmoderna, consulte también: Jameson (1989), Lipovetsky (1986, 2003), Gil Vila (2001), entre otros.

tardía de la “modernidad sólida”. Se puede afirmar, pues, partiendo del pensamiento baumaniano, el surgimiento de la lógica cultural “líquida” que abarque todo el conjunto de las experiencias humanas actuales, desde la organización del tiempo social, el mundo laboral con su organización del trabajo, el consumo como base de la economía actual, pasando por la esfera sociopolítica y la actividad artística, incluyendo la literaria, hasta la esfera privada y el amor.

Así, tras recordar los preliminares teóricos y aproximarnos a la novela *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas, pasaremos a un estudio semioideológico de las novelas de escritoras españolas, premiadas en los noventa:

Premio Planeta

1999 *Melocotones helados* de Espido Freire

2000 *Mientras vivimos* de Maruja Torres

Premio Azorín

2000 *Cielos de barro* de Dulce Chacón

Premio Nadal

1994 *Azul de Rosa* Regás

1998 *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria

Premio Primavera de novela

1997 *La hija del canibal* de Rosa Montero

Premio Alfaguara de Novela

2000 *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez

Premio Andalucía de Novela

1997 *Mandala* de Pepa Roma

1998 *Gramática Griega* de Montserrat Fernández

3.1 “*El sueño de Venecia*”

El sueño de Venecia, una excelente novela de Paloma Díaz-Mas, galardonada con El Premio Herralde en 1992, constituye el punto de partida para el análisis las novelas de autoría femenina premiadas en los años noventa que vamos a llevar a cabo en este capítulo. Nuestra decisión de emprender la aproximación el corpus de textos galardonados con una lectura aislada de este texto está motivada no tanto por el

indudable valor literario del mismo, que, a nuestros ojos, lo convierte en una obra maestra, como por su contenido semiótico e ideológico, merced el cual *El sueño de Venecia* puede concebirse como encarnación de y, a la vez, comentario sobre los planteamientos teóricos expuestos en el primer capítulo. Es más, la novela en tanto una novela histórica ambientada en diversas épocas de la historia de España, con su marcado énfasis en la historia de mujeres, constituye, a su vez, un prólogo perfecto al recorrido “del texto a la sociedad” que nos hemos propuesto aquí.

Con respecto a la noción de la ideología, recordamos que, según el planteamiento althusseriano, la ideología –en tanto matriz generadora– interpela a los sujetos y funciona como una estructura representacional a través de la cual los sujetos interpelados viven su relación con el mundo. De ahí que el discurso en su totalidad, así como el conjunto de prácticas culturales concretas, construya posiciones del sujeto a través de las representaciones imaginarias que lo interpelan (Althusser, 1988; Jameson, 1989; Butler, 1991; Cros, 2002). Asimismo, conviene recalcar la ambivalencia de la cultura y la doble función que desempeñan las prácticas culturales en tanto “las estructuras estructurantes estructuradas” (Bourdieu 1999: 65-73) en la vida social y en la creación de los sujetos. Como aparatos y, al mismo tiempo, frutos de la ideología, (re)producen todo lo dicho, lo no-dicho, o no-decible en cada situación social e histórica concreta (Althusser, 1988; Díaz-Diocaretz y Zavala, 1993; Malcuzyński, 1991).

Ahora bien, la novela de Paloma Díaz-Mas se fundamenta sobre y revela el funcionamiento de los vínculos existentes entre la intertextualidad/interdiscursividad y la ideología en una perspectiva histórica. Dicha relación se convierte en una dominante semioideológica subyacente en el texto, en torno a la cual se organizan los procesos de producción y recepción del sentido. Funciona, pues, a través de una compleja red de intertextos, tanto externos (que aluden a otros textos), como internos, o sea, intertextos merced los cuales cinco capítulos estilística y temáticamente independientes se conciben como una novela (unidad funcional y significativa del discurso). Los procesos mentales activados durante la lectura sacan a la luz y acentúan una observación proporcionada por Foucault (1979: 37), quien distingue entre el libro en tanto objeto y el libro en tanto texto. Como afirma este teórico, “más allá del título, de las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo atomiza” (el libro como obra), cada libro “está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases,

como un nudo en una red” (el libro como texto). Cada libro en tanto texto parte de, o, más bien, se basa en lo dicho, constituido, a su vez, no sólo por lo “ya dicho”, sino también por “un jamás dicho”, un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazados” (Foucault, 1979: 37).

En vistas de claridad, empezaremos el análisis del libro con una breve exposición del concepto de intertextualidad. Pues bien, intertextualidad, término forjado por Kristeva (1978) en 1967 a partir del pensamiento de Bajtín, provocó varias definiciones (Fairclough, 1992: 101-105; Duszak, 1998: 219-227; entre otros), describe una condición o calidad potencial de textos de cualquier tipo, creados a partir de otros. Efectivamente, aunque Bajtín nunca empleó palabras tipo “intertextualidad” o “interdiscursividad”, sus conceptos del dialogismo, de la polifonía y de lo carnavalesco, que abordamos en el primer capítulo, jugaron el papel decisivo en su formulación. Asimismo, fue Bajtín quien primero hizo hincapié en la codificación en el texto de “la palabra del otro”, que luego vino a denominarse “préstamo intertextual” (Gómez Moriana, 1997-1998: 164-165).

Entre numerosas aportaciones elaboradas con base en el esfuerzo teórico emprendido por Kristeva han ejercido influencia decisiva en el campo de los estudios literarios las de Gerardo Genette, quien, en *Palimpsestos: la literatura de segundo grado* (1989: 10-14), establece la siguiente tipología de lo que denomina transtextualidad: la intertextualidad (presencia de un texto en otro), la paratextualidad (lo añadido en forma de título, notas a pie de página), la metatextualidad (relación crítica que tiene un texto con otro), la hipertextualidad (todo lo que une al texto B –el hipertexto– con el texto A –el hipotexto) y, finalmente, la architextualidad (las analogías formales existentes entre géneros literarios).

Ahora bien, si no podemos perder de vista la labor de Kristeva, ni la contribución de Genette al desarrollo de las concepciones dedicadas a la problemática de la intertextualidad, cabe señalar que sus teorías, al centrarse, como observamos, en lo lingüístico y al obviar el “posicionamiento” de cada sujeto, no toma en cuenta el carácter ideológico de la palabra ni “las condiciones históricas que han generado los fenómenos de conciencia implicados en el texto que se plasma.” (Cros, 2006: 260). En efecto, las relaciones intertextuales, según planteamiento postestructuralista –tal y como las entienden Kristeva (1978) y Genette, entre otros– no se basan en las relaciones dialógicas bajtinianas (Malcuzyński, 2006: 24-27), es

decir, difieren principalmente en la manera de tratar al sujeto y, consecuentemente, a la inclusión de lo social e ideológico en el texto. Si el sujeto bajtiniano, desde su propio posicionamiento, establece un diálogo *consciente* con otras voces, otros sujetos posicionados en el discurso, así como con estilos y prácticas discursivas del pasado, en Kristeva el sujeto deja de ser individuo con una identidad propia y un posicionamiento social marcado y se convierte en un “yo” en tanto distancia discursiva de la escritura, reducida a su contenido textual. Como advierte Malcuzyński (2006: 27), que se opone a “las interpretaciones anaxiológicas y ahistóricas que hacen de la relación dialógica, en el sentido bajtiniano del término, una amalgama sincrética” (2006: 28), no podemos confundir “los jirones fragmentarios del texto postestructuralista/modernista con el diálogo social bajtiniano”.

Efectivamente, dado su énfasis en lo social y no lo puramente textual, el pensamiento bajtiniano es de gran utilidad para este trabajo en general y para el estudio de *El sueño de Venecia* en particular. Asimismo, como veremos, la caracterización de la labor creativa de Dostoievski que ofrece Bajtín, podría servir perfectamente como comentario acerca de la novela de Paloma Díaz-Mas:

Dostoievski percibía [...] las resonancias de las voces- ideas del pasado, tanto próximo [...] como alejado.[...] Trataba de oír también las voces del futuro, queriendo adivinarlas según el lugar que se les asignaba en el diálogo del presente[...]. De esta manera, en el plano de la actualidad se encontraban y se discutían el pasado, el presente y el futuro (Bajtín, 1986:129).

Como se puede constatar a partir de *Problemas de la poética de Dostoievski*, (1986) y de *Estética de la creación verbal*, Bajtín, al analizar lo que hoy llamaríamos el carácter intertextual e interdiscursivo de la palabra, conformada por “sujetos diferentes”, recalca el inevitable “posicionamiento” del sujeto. En su estudio de la obra de Dostoievski, en la cual “dos pensamientos son dos hombres, porque no existen pensamientos que pertenezcan a nadie, y todo pensamiento representa un hombre” (Bajtín, 1986: 133-134), y en la que traza una polifonía de distintas voces autónomas que se rompen, se desplazan y luchan entre sí con el fin de colonizar el centro y ganarse una posición hegemónica, se hallan, pues, no sólo, como quiere Kristeva (1978), las bases de diferentes indagaciones sobre el carácter intertextual de la escritura, sino que en él se fundamentan los planteamientos sociocríticos de la

interdiscursividad, entre los cuales nos gustaría destacar el concepto de *monitoring* propuesto por M-P Malcuzyński al que nos referimos en el primer capítulo, retomándolo desde el ángulo intertextual/ interdiscursivo. Efectivamente, por el *monitoring*

[...] se busca, en primer lugar, interpelar la polifonía discursiva de manera comprensiva, trabajando, por una parte, las interacciones dialógicas intersubjetivas, las que definen las relaciones entre diversos sujetos, los cuales, a través de su práctica (textual) manipulan materiales discursivos igualmente diversos y no sólo lingüísticos y, por la otra, las relaciones dialécticas entre los sujetos y sus objetos[...] el *monitoring* requiere de una teoría de la mediación que remita no sólo a la circulación de los discursos, sino también a su producción y a su materialización, en el seno de un estado de sociedad dado (Malcuzyński, 2006: 24-25).

De ahí se desprende la necesidad de distinguir entre “intertextualidad” e “interdiscursividad” (transdiscursividad), que podríamos explicar con base en una distinción análoga entre dos niveles: “lingüístico” y “discursivo”, respectivamente. La intertextualidad cubre entonces todos los tipos de transtextualidad enumerados por Genette (1989), pero su estudio se ciñe –de manera restrictiva y contraria a las premisas del dialogismo bajtiniano– a lo puramente textual, mientras que la interdiscursividad desborda los límites de lo textual para abarcar “la polifonía discursiva que circula en una instancia sociocultural dada” (Malcuzyński, 1991: 151) y hacer hincapié en diferentes posiciones de sujetos. Asimismo, cabe señalar que, para Cros (2006: 260), el término interdiscursividad, aparte de lo social, incluye como consecuencia lógica también lo inconsciente y lo no-consciente: “el sistema combinatorio de los discursos del inconsciente, del no-consciente y de la conciencia clara que organiza y estructura estos fenómenos de conciencia y confiere a toda conciencia su especificidad”.

Así, tras trazar los preliminares teóricos, pasamos al análisis de la intertextualidad / interdiscursividad y la ideología inscritas en la novela. Para empezar, el hecho de que *El sueño de Venecia* se fundamenta sobre la intertextualidad es evidente a partir de la primera lectura del texto. Efectivamente, como veremos a continuación y como señalan Mazquiarán de Rodríguez (1995),

Mañas Martínez (1995), Bruner (2002) y Henseler (2003b), los cinco capítulos, cuya acción transcurre en distintas épocas de la historia de España —a partir del siglo XVII hasta el año 1992, fecha de la publicación de la novela, se nutren del estilo y de textos literarios concretos.

Así, el primer capítulo —“Carta mensajera”— es una confesión contada, como el título indica, en forma de misiva. La voz del autor de la confesión pertenece a Pablos, que cuenta la historia de su vida, empezando por la infancia de un niño huérfano, abandonado en la calle por padres desconocidos, hasta la dicha conseguida tras su boda. Tanto por el estilo picaresco como por la naturaleza de las aventuras sufridas, propias de un pícaro, este capítulo establece lazos intertextuales con *La vida de Lazarillo de Tormes*. Asimismo, la figura de Pablos remite a *La Historia de la vida del Buscón*, un judío converso del mismo nombre (Mañas Martínez, 1998: 131; Mazquiarán de Rodríguez, 1995: 7). El texto establece una relación dialógica con la lógica cultural del Siglo de Oro y las posiciones de sujeto inscritas en ella, poniendo énfasis en el feudalismo, el racismo y el catolicismo de la época de la Inquisición en tanto que constituyen sus fundamentos, así como en el conceptismo y culteranismo en tanto tendencias estéticas que (re)producen percepciones, experiencias y actitudes concretas hacia la vida.

En relación con la lógica cultural del Siglo de Oro, subyacente en los hipotextos mencionados y aludida en la novela, cabe señalar en primer lugar la “naturalización” del orden feudal, y con su dialéctica amo-criado, e inclusive, amo-esclavo aceptada sin cuestionamiento, como parte inevitable e integral, o sea, natural y no cultural, de la vida. La naturalización del estado feudal constituye, de hecho, lo no-consciente en los hipotextos aludidos. Asimismo, el convencimiento sobre la superioridad de “los linajes nobles, de sangre limpia”, preconizado por Quevedo en *El Buscón* y sancionado mediante los *Estatutos de Limpieza de Sangre*, está igualmente naturalizado y aceptado. Asimismo, la instauración del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en 1480 sirvió, ante todo, para la propagación de los *Estatutos* (Walde Moheno, 1993, Cros 2006), como apunta Walde Moheno (1993),

Quevedo, al hacer de Pablos un tipo despreciable, viene a afirmar la noción de la marca de sangre, pero también se pone al servicio de la clase dominante que procura reservar para sí los privilegios de honra y poder. Asimismo, el escritor intenta cercenar la lucha de cristianos nuevos que, como Mateo Alemán, defendían

el criterio de la virtud del hombre y no de la sangre. En Quevedo, ciertamente, ni un solo converso puede tener virtud (Walde Moheno, 1993: 277).

La dialéctica amo-esclavo, así como la marginación de los denominados nuevos cristianos se sustentan, pues, sobre el poder de la Iglesia, lo cual saca a la luz la “interiorización de la doxa” (Bourdieu, 2000) o la vida psíquica del poder (Butler, 1999). De ahí que las categorías como “amo”, “criado”, “esclavo” aparezcan con frecuencia en la confesión de Pablos sin que se ponga en tela de juicio el valor moral de su existencia, ni aluda a la falta de justicia, social o divina, que los sustenta.

En cuanto a la circulación, materialización y producción en un estado de sociedad dado, tal y como afirma Edmond Cros (2006: 217-239), nos referimos a una situación histórica provocada por una contradicción de valores y creencias, en la cual grandes grupos sociales, aparte de sentirse marginados, se ven condenados, bajo la amenaza de la tortura y la muerte, a la simulación y ocultación de sus rituales, rituales que los grupos dominantes –al identificarlos con la amenaza y el germen del mal– se esfuerzan en descifrar y castigar. Lo que nos incumbe, pues, es la presencia obsesiva en el discurso social del Siglo de Oro de la oposición: enmascarar/ desenmascarar, disimular/ develar, producida en la dialéctica entre las prácticas discursivas elaboradas por los nuevos cristianos con tal de conservar y codificar sus creencias y las prácticas discursivas elaboradas por los inquisidores para decodificar el potencialmente oculto significado de cada palabra, que convierte la problemática de disimulación y de la develación en el vector de la producción del sentido en *El Buscón* y otros textos literarios del Siglo de Oro. Cros (2006: 223-225) remite a los manuales discursivos procedentes de la época y designados a los dos grupos, los nuevos cristianos y los inquisidores, donde se enseñan las estrategias discursivas mencionadas. Se construye, así,

[...] la mentalidad colectiva de los viejos cristianos que proyectan fantasmas de difracción sobre cualquier persona sospechosa: cualquier elemento de una comunicación puede ser reconstituido dentro de unos códigos rituales contradictorios, o sea, remitir a las estructuras de poder y a la ideología dominante, o bien al contrario [...], dar a esas zonas oscuras en donde germina el MAL y acecha la amenaza. El signo, por tanto, pierde su univocidad y su credibilidad. Es justamente lo que afirma ser y capaz de expresar lo contrario de lo que pretende significar (Cros, 2006: 222).

Al recurrir a la intertextualidad, el texto nos devuelve las voces y las posiciones de sujeto pasadas, demostrando de este modo hasta qué punto la lógica cultural construida sobre códigos rituales contradictorios y la ambigüedad del signo subyace en las concepciones y prácticas estéticas que la (re)producen. De ahí que las ilusiones de los sentidos y el juego de las apariencias constituyeran la dominante cultural del Siglo de Oro, a partir de la cual se organizaba el discurso, se percibía y analizaba todos los acontecimientos vividos (Cros, 2006: 63). En una relación dinámica y dialéctica, las tendencias y las prácticas estéticas, tanto artísticas como literarias, condicionadas por las prácticas y las creencias sociales, con su énfasis en el juego de apariencias y complementariedad de contradicciones, ornamentación sensorial, nubilización de lo humilde, (re)producen y (re)acentúan, a su vez, las percepciones y experiencias vividas por los personajes. Cabe notar, en este sentido, los servicios que Pablos, el personaje de “Carta mensajera”, prestó al pintor italiano, entre los cuales destacan los comentarios proporcionados por el artista, influido por las ideas de conceptismo y la famosa oposición. La cita a continuación es la muestra más significativa de la visión del mundo ofrecida por el pintor:

[...] guarda, Paollillo, las apariencias del mundo; guarda cómo la belleza es borrón, la carne polvo de tierra disuelta, el bello gesto y las delicadas manos trazos sin forma, el blondo cabello polvo amarillo, la grana, tierra de labrar. De esta guisa es el mundo, que lo que lontano sembla bello y grande es de cerca bruto y ruin. (Díaz-Mas, 1992: 18).

Por otra parte, es muy significativo el proceso mismo de preparación de pinturas. Según las palabras de Pablos, esta última le permitió observar cómo “de cosas tan poco fuste como son tierras, aceite, huevos y cal pueden salir los más ricos mantos de terciopelo, las sedas más brillantes, los rayos del sol o incluso la grandeza de Dios.” (Díaz-Mas, 1992: 18) Curiosamente, el comentario que ofrece Pablos sobre la veracidad de los recuerdos de este año pone de relieve la interiorización del discurso religioso propia de la época, ni siquiera cuestionada tras su experiencia directa con el oficio de la Inquisición. Así, siendo ya adulto, Pablos, un pícaro maduro y listo, no puede concebir una ciudad como Venecia, así que no sólo no se fía más de la palabra del pintor italiano, sino que llega a disculparse por su propia

ingenuidad infantil que le hizo creer en la existencia de la supuesta ciudad natal de su amo, como si se tratara de la palabra divina: “con la simpleza de los pocos años tamábalo todo yo por historia tan verdadera como el Evangelio” (Díaz-Mas, 1992: 20) Asimismo, los dos intertextos tan inseparables como cruciales en la época barroca –la concepción mitológica de la fortuna, y la concepción cristiana de la voluntad de Dios–, aparecen –unidos– con frecuencia en el primer capítulo para confirmar la naturalización del orden social por los grupos oprimidos. La siguiente cita sirve como mejor ejemplo de su fusión intertextual y del poder que ejercen sobre el personaje y su modo de ver y vivir el mundo: “En esta dicha –cuenta Pablos– transcurrieron dos o tres años de mi vida, los primeros que tuve felices y sin necesidad. Hasta que quiso Dios que diera un nuevo vuelco la rueda de mí fortuna.” (Díaz-Mas, 1992: 27).

La ideología, (re)producida en la literatura e interiorizada por los sujetos, no se restringe, sin embargo, a la naturalización del orden social ni a la concepción religiosa o filosófica del mundo. Ya que genera nuestra visión de del mundo, la ideología ejerce también influencia sobre la esfera que muchos creen –erróneamente– fuera de su poder, es decir, la esfera privada. Tal y como afirma (Giddens, 1995: 26), “Cada uno [...] no sólo tiene sino que vive una biografía reflejamente organizada en función de los flujos de la información social y psicológica acerca de los posibles modos de vida”. En este sentido, el discurso amoroso barroco determina, pues, la manera en la que Pablos experimenta y describe el amor y su relación íntima con Gracia. Efectivamente, él mismo hace referencia a la poesía que ha leído antes de enamorarse y que sólo ahora es capaz de comprender:

[...] en punto entendí tanta figuras como había leído en libros de poesía; que el amor es lazo y cadena y cárcel y prisión y hierros, y libertad y vuelo, y gozo y tormento y penitencia y gloria, y hábito estrecho que se viste de grado y no se quita con fuerza la más poderosa, y saeta que hierre y remedio que salva, y dolencia incurable y única salud, veneno y triaca, todo a una causa (Díaz-Mas, 1992: 45)

Como vemos, Pablos ama a Gracia con el amor del poeta. Con ello, se establece un lazo intertextual nuevo: la vida del sujeto se presenta como la repetición

(inconsciente) de la biografía de los personajes literarios, un motivo inscrito en *El Quijote*, *Madame Bovary*, relatos de Borges, entre otros.

En cuanto a la distinción entre la parodia y el pastiche, parecen muy significativas las figuras de dos sucesivos amos de Pablos: de don Alonso y de doña Gracia, ya que con la introducción de estos personajes se marca la distancia crítica y se emprende el cuestionamiento, muy presente a lo largo de todo el texto narrativo, de las prácticas culturales centradas en la marginación y eliminación de “otros”. En primer lugar, Pablos recuerda a don Alonso, un aristócrata bondadoso, que le hizo su paje y en cuya casa aprendió a leer, a apreciar la música y a cantar, y quien fue capturado y asesinado por la Inquisición por sus prácticas homosexuales. Con él, el texto se refiere a la oposición enmascarar–desenmascarar, codificar–decodificar, puesto que Pablos conoce a don Alonso, sin llegar a decodificar su identidad cuando éste, vestido de mujer, está huyendo de la persecución que el niño ayuda a desviar. En el mismo momento, cuando don Alonso le parece al chico “una muy gentil señora”, “vestida como dama de calidad” y “toda tapada” (Díaz-Mas 1992: 21), “tapa”, es decir, enmascara su identidad, pero, paralelamente, está vestido de manera que sirve como código para desenmascarar su orientación sexual. Luego el texto remite no sólo a la persecución llevada a cabo por la Inquisición, en tanto Aparato Represivo de Estado, sino también a sus prácticas discursivas, cruciales, como vimos, para los procesos de significación en el Siglo de Oro. El diálogo inscribe, sin que Pablos sea consciente del doble significado de las palabras, las prácticas discursivas basadas en “lo esquivo” y la “desviación” de la pregunta.

Así, cuando el inquisidor le preguntó por los pecados “nefandos” de su amo, o si hizo con el alguna “suciedad”, aludiendo a las prácticas homosexuales, Pablos le respondió que “todos los pecados eran nefandos a los ojos de Dios” y que su señor era, sin lugar a duda, “un hombre muy limpio”. (Díaz-Mas, 1992: 28). Sin embargo, como podemos observar en la cita, a través del encuentro y del diálogo con el inquisidor se introduce en el texto también una distancia irónica, que, claramente, ni los involucrados en los procesos ni los cronistas pudieron permitirse, y que evidencia, por lo tanto, que el texto está escrito desde una posición actual:

[...] preguntóme si yo creía o había notado que me amaba mi amo. Díjele que sí, y mucho. Tornóme a preguntar en qué notaba yo este amor y a mí, simplecillo, no se me ocurrió sino decir que en que me había enseñado a leer. Preguntóme

qué leía. Díjele la verdad: que historias de amores y fábulas milesias. Preguntóme si las fábulas eran de amores torpes. Díjele que era un niño y muchacho y nunca en tal me había visto de casos de amores, y no sabía juzgar si eran de torpeza o de artificio los casos aquellos, pero que eran de mucho gusto y contento (Díaz-Mas, 1992: 29).

Con doña Gracia de Mendoza, en cambio, una cortesana de origen judío, una mujer bella e ilustre con la que Pablos acaba casándose, se reinscribe el motivo de la doble marginación: de los nuevos cristianos y de las mujeres. Como apunta Mazquiarán de Rodríguez (1995: 9), la aparición de doña Gracia de Mendoza denota un cambio de perspectiva, pasando del hipotexto de la picaresca masculina –*La vida de Lazarillo de Tormes*– al hipotexto de la picaresca femenina –*La lozana andaluza*. Efectivamente, como Lozana de Delgado, Gracia no sólo es cortesana, andaluza y conversa, sino que ambas establecen relaciones íntimas con sus criados jóvenes.

Sin embargo, a pesar de ser personaje principal del primer capítulo y también del cuadro alrededor del cual se desarrolla la narración, Gracia no es dueña de su propia historia, ya que primero ésta nos viene referida por la palabra masculina, la de su marido, para luego ser totalmente distorsionada en la versión oficial de la historia legítima. Parafraseando a Althusser (1988), podemos constatar que la novela refiere al funcionamiento de dichas prácticas –discursivas y no-discursivas– llevadas a cabo a través de los Aparatos Represivos (aquí: la Inquisición) así como por los Aparatos Ideológicos (aquí: la historiografía y la literatura). Estos últimos, pues, primero niegan el acceso a la palabra a los “otros” para que éstos, como veremos a continuación, desaparezcan del discurso oficial o aparezcan en una forma distorsionada y fragmentada.

La reinscripción más profunda de los hipotextos mencionados y de la lógica cultural que los generó se halla en el final de la historia de los pícaros / nuevos cristianos. A diferencia de las historias de Lozana y de Lazarillo, la historia de Gracia y de Pablos no está generada por la ideología dominante del Siglo de Oro, sino que está escrita desde actualidad y desde una posición reivindicativa que le permite concebir un final feliz. Gracia logra dejar el oficio tras independizarse económicamente, no acaba mal a pesar de la “maldad que lleva en la sangre” y, como vimos, encuentra felicidad en su relación con Pablos (Mazquiarán de Rodríguez, 1995: 9).

Como comenta la autora de la novela, *El sueño de Venecia* reinscribe la significación última, el mensaje ideológico propio de la picaresca, “subvirtiéndolo totalmente la intención, que no sería ya mostrar la imposibilidad de que un individuo abyecto salga de la abyección sino presentar lo contrario” (Díaz-Mas, Bruner, 2002: 359). Dicha distancia crítica se acentúa en el texto en una conversación de Gracia con Pablos, en la cual el chico le transmite las acusaciones escuchadas en la calle, según las cuales “era de linaje de conversos”. Curiosamente, Gracia no recurre a los códigos mistificadores señalados arriba, sino adopta una perspectiva actual cuando reconoce su origen y saca a la luz el absurdo de la persecución de los judíos por parte de los creyentes en la tradición bíblica:

[...] cuanto a lo de judía, cada quien tenga su alma en su almarío, que yo sé de más de uno que lleva espada, ostenta cruz de habito y tiene ejecutoria de hidalgo, que lo reconocería por hermano el rey David y por nieto Abraham el patriarca. A más, que todos somos hijos de Dios y hermanos de Jesucristo, bien que algunos tengan el parentesco más por cerca (Díaz-Mas, 1992: 41).

El sistema feudal y el tema de la marginación aparecen también en relación con la creación del retrato que constituye el hilo conductor y el lazo intertextual entre los capítulos restantes, pintado con motivo de la boda de doña Gracia con Pablillo, que es en sí una transgresión carnavalesca del orden. El cuadro está hecho, pues, por otro personaje marginado (otro pícaro), un esclavo negro llamado Zaide, que aprendió a pintar al servicio de un pintor famoso de la corte, pero que, pese a su enorme talento, no tuvo derecho de ejercer su oficio y que –posteriormente– nunca será reconocido como el autor del cuadro. Asimismo, como afirma Henseler (2003b: 38), el retrato constituye una transgresión de la norma al ser creado por un marginado y al representar a los marginados –un pícaro y una prostituta– vestidos como aristócratas y pintados en el estilo de Velázquez. En este sentido, parece justificado concebirlo en términos de un intento inconsciente de concederse legitimidad, de la que, conforme las reglas sociales de su época, Pablos y Gracia no pueden gozar; con una ironía intencionada, el siguiente capítulo muestra cómo el poder legitimador del retrato está aprovechado por sus descendientes que ven en él la prueba de su noble origen y “limpieza de sangre”. En este sentido, el texto remite nuevamente a la mencionada dialéctica enmascarar–desenmascarar, ya que los trajes de nobles y el

mismo estilo de Velázquez, reservado para la nobleza, en el momento de su pintura suspenden, de modo carnavalesco, el orden social, mientras que con el transcurso del tiempo sirven para enmascarar el origen judío de sus descendientes.

Concluyendo el análisis del primer capítulo, cabe señalar el papel de la confesión en tanto género aludido en relación con el Siglo de Oro y la fórmula escogida para contar la historia de Gracia y de Pablos, que dista de ser un factor causal o secundario. En un clima de las potencialmente falsas apariencias de ortodoxia y de uniformidad religiosa, que (potencialmente) esconden una diversidad religiosa conservada en la heterodoxia del pensamiento y de creencias celosamente guardadas y veladas, en una sociedad rígida por la sospecha y orientada, por un lado, hacia la codificación de discurso y, por otro, hacia la decodificación de “equívocos”, “desviaciones” y “restricciones lógicas”, la confesión tiene máxima importancia al considerarse la única forma veraz del discurso, el vía hacia la verdad, la única herramienta que tenemos a disposición para reconstruir la historia. Los nuevos cristianos procesados son, de hecho, las únicas personas que pueden confirmar su propia herejía y la validez de la acusación hecha por la Inquisición. De ahí

[...] la importancia capital de la confesión [...]. En la confesión se resuelve la bivalencia semántica [...]; en ella vienen a coincidir la realidad de la intención herética y la validez de la sospecha; es la confesión lo que a la máscara le confiere su estatus de máscara y restablece el funcionamiento normal de los códigos de los códigos ideológicos [...] La confesión reconstruye, por lo mismo, el estatus del signo [...] y la diversidad de las dos comunidades semioideológicas. *Vuelve legible lo ilegible* (Cros, 2006: 226-227).

De ahí la importancia de la confesión para esa novela histórica que trae a colación el tema de la veracidad y legitimación de discursos.

El segundo capítulo, titulado: “El viaje de Lord Aston-Howard”, tiene forma epistolar y carácter igualmente intertextual, como el primer capítulo. Las cartas que Lord Aston-Howard, en tanto viajero y observador externo escribe a diversos destinatarios durante su estancia en la España de principios del siglo XIX, del 1807 al 1809, guardan relaciones intertextuales con *Cartas marruecas* de José Cadalso así como con *Carta de Fígaro a un viajero inglés* de Mariano José de Larra (Mazquiarán, 1995: 12- 13) así como con el género de los libros de viajes. Mañas

Martínez (1998: 132-133) pone de manifiesto los lazos intertextuales que se establecen entre las cartas dirigidas a su amante, Madame Solange de Vingdor y *Las amistades peligrosas* de Laclos.

Asimismo, el capítulo conlleva intertextos que lo unen al primer capítulo y que los lectores deben descifrar para completar la lectura. Así, Lord Aston se aloja en la casa de la calle Pez, en la que reconocemos la antigua pertenencia de doña Gracia, donde le dan la acogida don Pedro de Sotomayor y Mendoza y su esposa, doña Josefina, ambos descendientes de doña Gracia y Pablos, actualmente reconocidos como una de las familias más nobles de Madrid. Nos enteramos de los lazos familiares a raíz del descubrimiento del retrato de Gracia y Pablos, que inspira en el viajero una fuerte y rara fascinación; es el único objeto que evalúa digno de su admiración. Es por ello que indaga en su historia, conocida por los lectores y, como veremos, falsificada, o, más precisamente, “legitimada” y “purificada” por sus descendientes.

Efectivamente, doña Josefina le cuenta Lord Aston, fascinado por el retrato, la historia de su familia –que él sólo puede calificar de más monótona imposible– con el claro propósito de demostrar, como cuenta irónicamente Lord Aston, que “tanto su esposo como ella descendían por lo menos del último rey goda.” (Díaz-Mas, 1992: 81). De su comentario deducimos, pues, que de la “historia oficial” se han tachado todos los elementos picarescos: la verdad de los oficios –los de una cortesana y un niño mendigo convertido en un criado–, así como su marginación social. Es más, doña Josefina, aprovechándose del modo legitimador del cuadro atribuido a Velázquez, subraya con un exagerado ardor que llega a despertar sospechas en su interlocutor, la “pureza de sangre”, obviando (o reprimiendo) su indudable origen judío:

La dama se llamó doña Gracia de Mendoza, de quien descenden tanto mi ilustre huésped como su esposo, que son medio primos. Acto seguido, doña Josefa se perdió en un dedalo de apellidos ilustres, linajes nobles, hidalgos limpios de sangre y otras ordinarièces de las que sólo hablan con tanto entusiasmo quienes acaban de adquirirlas (Díaz-Mas, 1992: 81).

El comentario demuestra que la obsesión por “la limpieza de sangre” sigue vigente en la sociedad española al remitir a la figura de Pablos, y a las prácticas

discursivas del *Buscón* donde Quevedo se burla del uso de los nombres y sobrenombres con tal de comprobar el linaje cristiano (*vid.* Cros, 2006: 75). Asimismo, la mirada de Lord Aston falsifica la verdadera naturaleza de su relación: junto a Gracia, Lord Aston percibe a quien, dada la diferencia de edad, toma por su hijo. La hipótesis se ve confirmada en la versión oficial de la familia, en la cual Pablos está presentado como “don Pablo de Corredera y Mendoza”, “ilustrísimo bisabuelo” de doña Josefina y su marido, e hijo de Gracia, que, como no se supo nada de su esposo, debió de ser viuda en el momento de la creación del retrato. El mismo proceso de legitimación a través de la falsificación concierne al autor de retrato, ambos procesos se complementan y mutuamente legitiman.

Para Lord Aston- Howard el cuadro representa, pues, a una gran señora con su hijo, un joven hidalgo, y fue pintado por el “gran Velázquez, o en el peor de los casos uno de sus discípulos más diestros”, pero siempre por “un autor de primera fila” (Díaz-Mas, 1992: 78). Asimismo, Lord Aston siente una gran admiración por la colección de libros procedentes de la época en la que se pintó el cuadro, automáticamente atribuyendo el mérito por su creación –y su modo legitimador– al desconocido marido de doña Gracia, quien, supone, “hubo de ser un auténtico letrado, de una amplia curiosidad intelectual” (Díaz-Mas, 1992: 87). Cuando cae en su error, afirma que Gracia constituyó “auténtica excepción entre las damas de su época”, ya que “su instrucción y cultivo de su espíritu harían [...] palidecer a muchos hombres doctos aun hoy en día” (Díaz-Mas, 1992: 89).

Con la sola excepción del retrato de doña Gracia y su biblioteca, Lord Aston es muy crítico con la realidad social española que lo rodea, lo que remite a las anteriormente mencionadas *Cartas Marruecas*. Efectivamente, sus misivas ponen en evidencia una actitud reaccionaria codificada a través de la voz de su anfitrión, don Pedro, que teme a todo cambio, más concretamente, a la modernidad surgida en Europa, y predica, por lo tanto, un inevitable cataclismo que está por venir si la sociedad no basa su conducta en los patrones del añorado pasado, que, sin embargo, nunca ha existido en la forma evocada. Así, don Pedro centra su odio y su miedo inconsciente a la modernización del país en la imagen de Francia, asociada a la Revolución Francesa y pionera de las transformaciones sociales.

Duélese de la marcha del mundo, de España y de su casa. De la primera, por los terribles acontecimientos de Francia, país que considera abocado a la perdición o tal vez cuna de la perdición misma [...] de España- duélese nuestro hombre de la desvitalización de la nobleza, cada vez mas alejada de Dios y corrompida por ideas francesas [...] tendentes a limitar y constreñir la autoridad real. [...] para tratar de detener en algo la inexorable marcha hacia la perdición del mundo, de Francia, de España, de la monarquía, de la nobleza, de su casa y de doña Josefina, en este orden (Díaz-Mas, 1992: 76-77).

En cambio, la mencionada doña Josefina simboliza una actitud contraria a la de su marido, pero frecuente entre la afrancesada aristocracia de la época, caracterizada por el desprecio por y la negación de lo propio, y la “admiración por todo lo extranjero” que es totalmente ciega y “no tiene límites”, sobre todo si se trata de las novedades culturales asociadas con la última moda francesa, que, como comenta con desdén Lord Aston, en Madrid se “recibe con varios meses y aún años de retraso”. Es por ello que doña Josefina “salpica su conversación de abundantes palabras francesas, tanto más graciosas cuanto que la mayor parte de las veces ignora su significado y las usa impropriamente” (Díaz-Mas, 1992: 64).

Sin embargo, a pesar de que la forma de misivas y libros de viaje fue empleada en la época para remitir a un observador externo y, por lo tanto, supuestamente objetivo, con tal de confirmar la veracidad del discurso, en el transcurso del capítulo se hace más que evidente el posicionamiento del viajero. Así, cuenta, por ejemplo, que la hoy admirada ciudad de Burgos, bien “pudiera ser –a los ojos de Lord Aston– hermosa por su situación”, pero se encuentra descuidada y “oprimida por la sombra de un coloso de peor gusto al que llaman la Catedral, otra muestra [...] de la barbarie de los siglos oscuros.” (Díaz-Mas, 1992: 56) Es más, no le gustan ni las casas españolas, en las cuales “parecen estar ausentes tanto la comodidad de las inglesas como la finura y elegancia de las francesas” (Díaz-Mas, 1992: 65), ni toreros que “exhiben inútilmente su valor ante terribles fieras, para el deleite del populacho” y hasta de la aristocracia madrileña entre la cual están “de moda las diversiones chabacanas propias del vulgo” (Díaz-Mas, 1992: 69), ni los modales de las damas que hablan con una “velocidad asombrosa”, ni los lunares que se pintan en la cara para “disimular con auténticos parches negros cada una de las imperfecciones de su piel” (Díaz-Mas, 1992: 63). Es todavía más significativo el

motivo por el cual Lord Aston se burla de las bebidas de chocolate, populares en Madrid: “gustaban de ella los indios de Nuevo Mundo [...] y verdaderamente es propia de pueblos salvajes y sin refinamiento alguno” (Díaz-Mas, 1992: 64).

Con ello, el análisis de los comentarios de Lord Aston, que lejos de ser “neutros” ni siquiera son bien intencionados, como era el caso de los comentarios proporcionados por Gazel en *Cartas Marruecas* (Mazquiarán Rodríguez, 1995:13), pone de relieve el inevitable carácter ideológico de la palabra, incluida la literaria, resultante del inevitable posicionamiento de los sujetos en tanto participantes en el discurso sacado a la luz, como hemos visto, en el pensamiento bajtiniano. A través de una reinscripción de las cartas de viajes se confirma que el posicionamiento del sujeto, acentuado por el bagaje cultural de cada uno, necesariamente produce una mirada sesgada que determina la experiencia vivida y el encuentro con el “otro”. Dicho de otra forma, los dispositivos culturales producidos por la matriz ideológica de la cultura de partida, que siempre son anteriores al viaje o al encuentro con el “otro”, condicionan la visión del mundo ajeno, es decir, de la cultura de llegada. Con ello se cuestiona la existencia de un observador neutral que, para serlo, tendría que existir fuera del discurso social y ser ajeno a toda cultura. (*vid.* Jameson, 1989; Chicharro, 2005; Zavala, 1993, entre otros).

Asimismo, las observaciones de Lord Aston pierden toda legitimidad moral al revelarse, aparte de los prejuicios codificados en su visión de España, el verdadero carácter cínico, hipócrita y corrupto del personaje, puesto en relieve tanto a través de su “oficio” como en su vida amorosa. Pese a sus aires de superioridad y el tono claramente moralista que adopta, el autor de las cartas resulta ser un ladrón de piezas de arte, que no tiene ningún reparo en robar ni a sus anfitriones ni a las bibliotecas nacionales. Es más, resulta ser un hipócrita receloso cuando, tras empeñarse en seducir a Pepita, la hija de sus huéspedes, siendo ella menor de edad y coetánea de su propia hija, se muestra indignado al encontrarla en una situación comprometida con su criado James y no duda en ponerla al descubierto ni se avergüenza de alabar el castigo ejecutado, tras el descubrimiento, por su padre.

De hecho, en una carta dirigida a su esposa confirma que “esa desvergonzada jovencita no merece otra cosa” y se siente satisfecho al comprobar que “en España aún está vigente la autoridad paterna para encarrilar a las muchachas que se apartan de la conducta recta.” Tampoco duda en acusar de hipócritas a las españolas, manteniendo que la religión papista les sirve “sólo para encubrir con la capa de

hipocresía la impudicia de la sangre sarracena que corre por sus venas” (Díaz-Mas, 1992: 104), subrayando no sólo su supuesta superioridad moral, sino también reforzando el mito sobre la superioridad de los ingleses –cultivados y “de sangre pura”– con respecto a otras naciones “trasnochadas” y “bárbaras” en su origen. Su enorme hipocresía se hace todavía más patente al contrastar el pronunciado apoyo al tipo de castigo administrado a Pepita con el anterior rechazo del mismo que encontramos en la misiva dirigida a su amante francesa, Madame Solange, en la cual juzga como aberrante el hecho de que “en España [...] todavía algunos maridos recluyen en conventos –que más que casas de oración son auténticas cárceles– a las mujeres descarriadas de su familia, sean hijas, sobrinas o incluso esposas” (Díaz-Mas, 1992: 76).

A nuestro parecer, la nacionalidad inglesa del viajero extranjero no puede ser vista como un factor casual. El complejo de superioridad, la altivez con la que juzga la sociedad española haciendo hincapié en sus costumbres bárbaros, su sangre sarracena, su retraso con respecto al “centro” del universo –Inglaterra y Francia– así como el marcado etnocentrismo e hipocresía en la vida privada que caracterizan al personaje, junto con su nefasta actividad de ladrón de obras del arte remiten –en plan privado– a la hipocresía de la cercana época victoriana y, en plan público, al colonialismo en tanto doctrina preconizada y práctica llevada a cabo por el Imperio Británico. La colonización, emprendida en nombre de la modernización, fundamentada sobre los ideales de progreso y la civilización, fue concebida, pues, desde una posición etnocéntrica e hipócrita –propia de Lord Aston– para enmascarar, bajo los deformados ideales del Siglo de las Luces, intenciones y acciones orientadas hacia la sumisión y el abuso del menospreciado “otro” (Chakrabarty, 2000).

Por fin, cabe señalar el papel desempeñado por las cartas y los libros de viaje en tanto género literario escogido por la autora para dar forma al segundo capítulo. Como apunta Torres Santo Domingo (2003, sin página), es en el siglo XVIII cuando los libros de viajes empiezan a considerarse un género literario en sí mismo y cuando alcanzan el auge de popularidad. En este contexto cabe señalar que los viajes de un inglés, el capitán Cook, fueron una de las publicaciones más populares del siglo XVIII. En aquella época los relatos de viajes se concibieron, pues, como una práctica discursiva veraz, gracias a la cual se accedía a la “verdad” sobre los mundos desconocidos. El género imitado es, pues, nuevamente considerado como testimonio de la verdad en la época aludida. Al aludir a las cartas de viaje de otro inglés, Lord

Aston Howard, el discurso narrativo reinscribe y parodia las estrategias discursivas de la época, orientadas hacia el efecto de veracidad, el efecto que queda acentuado, como afirma Mañas Martínez (1998: 132), a través de un cierto “perspectivismo” de las misivas, conseguido al incluir varios corresponsales.

El tercer capítulo, titulado “El Indio”, escrito en el inconfundible estilo de Benito Pérez Galdós (Bruner, 2002: 351; Mañas Martínez, 1998: 132), transcurre en la España de la segunda mitad del siglo XIX; más concretamente, se centra, como muchos textos narrativos del escritor, en la vida cotidiana de la nueva clase social –la pequeña burguesía– surgida como fruto de la modernidad anticipada en el capítulo anterior. Mañas Martínez (1998: 132-133) hace hincapié en los vínculos intertextuales inscritos en las primeras líneas del tercer capítulo y en el personaje de Isabelita Zapata, puesto que remiten al comienzo de *Misericordia* y su personaje, Obdulia Zapata, así como en las similitudes argumentativas que permiten concebir “El Indio” como intertexto de *Tormento*, novelas costumbristas escritas por Galdós en 1897 y 1884 respectivamente.

A través del juego intertextual que remite a los capítulos precedentes, reconocemos en el segundo personaje presentado por el narrador –don José Mendoza, conocido en el barrio como don José el Inglés– al hijo ilegítimo de Pepita y James, el criado de Lord Aston y descendiente de doña Gracia de Mendoza y de Pablos. La historia de su origen, y, paralelamente, del origen de su apodo, se ve transfigurada o bien, renegada y, nuevamente, purificada. Así, el narrador primero repite la opinión de unos que atribuyen el apodo de don José a su estancia en Inglaterra, luego recuerda que “otros, más atrevidos, aseguraban que el caballero era hijo sacrílego de una monja clausurada y un soldado inglés, que la había deshonrado no del todo contra el gusto de ella en los agitados años de la afrancesada”, para finalmente constatar que ambas historias eran, sin duda, “mentirosas sin ninguna base de verdad” (Díaz-Mas 1992: 119). Don José Mendoza y posteriormente su hijo, Álvaro, son también dueños del famoso cuadro que constituye su única herencia familiar. Tras la muerte de su padre Álvaro, obligado a emigrar a América en busca de los únicos familiares de los que queda constancia, deshaciéndose primero de la figura de Pablos, lleva consigo el mutilado retrato de doña Gracia y al cabo de quince años, vuelve con él a Madrid.

En una reinscripción, transfiguración de la historia de sus descendientes, Álvaro, el hijo de don José el Inglés, establece, siendo menor de edad y poco antes de

emigrar, una relación clandestina con Paquita, la sirvienta de doña Leonor. Dada la emigración, nunca se entera de que Paquita dio a la luz una niña, Isabel, criada por los Zapata como su hija propia, con la que, como se revela al final del capítulo, contrae matrimonio al volver de América. Viven los dos en la famosa casa de doña Gracia, en la que fue concebido el padre de Álvaro, donde cuelgan el mutilado retrato, devolviéndolo, sin saberlo, a su sitio original. El cuadro suscita angustia en Isabel por “la mano misteriosa y desgajada del cuerpo” que posa sobre el hombro de la dama, porque “parecía a Isabel aquella mano un signo de mal agüero” (Díaz-Mas, 1992: 142). El mal presentimiento se cumple cuando Álvaro, al enterarse del inconfesable secreto de incesto, comete suicidio.

Como señala Henseler (2003b: 33), la interpretación del cuadro proporcionada en este capítulo denota una experiencia fenomenológica surgida a raíz de deseos reprimidos, sentimientos ocultos, premoniciones. Esto permite, a nuestro parecer, ver en dicha interpretación un anuncio del inminente modernismo finisecular, con su concepción del arte por el arte y la apología de lo irracional, ya que el modernismo, según Cros (2002), se construye en términos de un rechazo del gran proyecto moderno del progreso, o, en otras palabras, como reacción compensadora, contrastada con la funcionalidad, racionalización y mecanización de la vida, emprendidas en la modernidad. De este modo, la concepción modernista del arte, anunciada en el texto a través de la lectura del retrato hecha por Isabel, funciona como una denuncia de los nuevos sistemas de valores, arraigada en la misma modernidad. Asimismo, la relación que guardan los personajes de cada capítulo con el arte en general, y con el retrato de Gracia en particular, saca a la luz la dimensión ideológica del arte, patente en el proceso de creación y recepción de textos culturales.

Así, se reinscribe también la lógica cultural del nuevo orden social, muy patente en la presentación del matrimonio de los Zapata, considerado la encarnación de la pareja burguesa perfecta. A través de la figura del marido el texto se refiere, pues, al *etos* del negocio y, a través de la figura de la esposa, al nuevo modelo de la mujer, generalmente conocido como “ángel del hogar”, surgidos en el seno de la burguesía en el siglo XIX. El matrimonio está compuesto por don Federico Zapata, acomodado –y “honrado”– dueño de “un honrado negocio”, llamado “El Indio”, “una de las tiendas más famosas del barrio, y sin duda la más aromática de aquel industrioso laberinto” (1992: 112) y doña Leonor García de Zapata, una “ilustre señora” que “cuidábase [...] del mantenimiento y buena marcha de la casa con el

mismo esmero y solicitud que su esposo dedicaba a los adoquines de chocolate” (Díaz-Mas, 1992: 116).

Los dos forman, según las palabras del narrador y conforme la opinión del barrio, una pareja ejemplar, “nunca se vio –pues– en el barrio pareja tan sosegadamente avenida como aquella” pese al hecho de que doña Leonor le llevaba unos meses a su marido, cosa que constituía uno de sus secretos más celosamente guardados que “se hubiera dejado matar en el potro de tormento antes de confesar” (Díaz-Mas, 1992: 115). Así, merced la descripción de vida de los Zapata, junto con los comentarios ajenos que inspiraba, nos enteramos de lo que se considera el máximo logro y el estilo de vida más codiciado. Sabemos, entre otras cosas, que “acudían los dos, siempre muy bien vestidos, al paseo del Prado”, en verano frecuentaban los baños del Manzanares y durante un mes tomaban las aguas en Mondáriz o Cestona sin escatimar gastos, “tomando un departamento entero de ferrocarril para ellos solos y estrenando doña Leonor todos los años media docena de vestidos, sólo para ir a baños.” (Díaz-Mas, 1992: 116). Sin embargo, nos enteramos también de que, como constata el narrador, su felicidad no fue completa, ya que no “han sido bendecidos con el don de fecundidad” cuando “era un hijo la máxima aspiración del matrimonio”, especialmente que don Federico “temía la falta de descendencia por el incierto destino que aguardaba al Indio y a su aromática mercancía” (Díaz-Mas, 1992: 116).

De este modo el capítulo refiere al surgimiento de la modernidad, que desembocó, como vimos, no sólo en una nueva configuración del mercado laboral, sino también una nueva etapa de la historia de familia. Cabe señalar que Beck y Beck- Gernsheim (2003: 148-153) citan numerosos estudios históricos sobre la familia, centrados en el cambiante papel del matrimonio y de la mujer en la época feudal, moderna y posmoderna de los que desprenden las diferencias entre distintos órdenes. Así, el matrimonio de la época preindustrial estaba condicionado por tareas materiales, tales como actividades económicas, el sustento de la familia o las conexiones entre familias nobles y el legado de propiedades; la familia premoderna (preindustrial) en tanto una “comunidad de necesidad” fue construida alrededor del trabajo y la economía y tenía como objetivo el cumplir las metas comunes, se basaba en “obligación de solidaridad”.

Tanto las familias extendidas como los matrimonios no se fundamentaban, pues, sobre los lazos afectivos, sino sobre la dependencia mutua y el interés común.

Con la ideología de individualización producida en la matriz ideológica moderna, la familia extendida y la comunidad han perdido su función laboral y económica. Así, el advenimiento de la modernidad originó el proceso de la individualización que desembocó, a su vez, en el debilitamiento de comunidades y de familias extendidas, con los padres de familia en tanto individuos no vinculados entre sí por los lazos de comunidad compitiendo por el mejor rendimiento económico (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 148- 153; Lipovetsky, 2002: 190).

No obstante, las mujeres se vieron excluidas del gran proyecto moderno y recluidas en la esfera privada. Si bien es verdad que las tareas domésticas y el cuidado de los niños se consideraban trabajos femeninos también en los tiempos premodernos, por aquel entonces no jugaban el papel principal entre sus actividades ni ocupaban partes importantes de su tiempo en ninguna de las capas sociales. Efectivamente, el modelo prescriptivo de la mujer –ángel del hogar, ama de casa, encerrada en su interior–, codificado en el texto a través de la figura de doña Leonor, comentarios que suscita su conducta en el barrio así como a través de la educación y preparación de Isabel para el matrimonio, no surgió hasta el siglo XIX.

Es entonces cuando “nace una nueva cultura que [...] idealiza a la esposa-madre-ama de casa que dedica su vida a los hijos, repartir entre los miembros de la familia calor y ternura, velar por la comodidad y el consuelo de todos, tales son las misiones que en adelante corresponden a las mujeres,” (Lipovetsky 2002: 191). Aunque al principio este modelo fue destinado a las mujeres burguesas, con el tiempo se extendió para abarcar a todos los grupos sociales. Se basa en el espíritu de abnegación así como en la negativa de aplicar los grandes proyectos emancipadores modernos con sus derechos individuales –políticos, intelectuales, económicos– a todos los grupos sociales (*vid.* Beck y Beck-Gernsheim, 2003; Lipovetsky, 2002; Giddens, 2004; Bauman, 2005).

Concluyendo, como en los capítulos anteriores, no podemos perder de vista la cuestión del género literario escogido como continuación de la confesión y de los libros de viaje. El Indio” reinscribe, pues, nutriéndose de las prácticas discursivas propias de Galdós, las características formales de la novela realista, reconocida como género predilecto de la ideología burguesa. En este sentido, Kronik (1988: 47-49) recuerda las convicciones de Galdós acerca del papel de la novela realista y su relación con la realidad, expresadas, entre otros, en su famoso ensayo de 1870, titulado *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*.

En esta obra Galdós confirma la idea extendida entre los escritores de su época, conforme la cual la sociedad nacional debe funcionar como fuente principal de inspiración, observación y documentación, mientras que la novela –centrada en hechos reales, verificables y lógicos– debe ser concebida como plena expresión de la vida de la clase media. La posición de Galdós no sólo refleja perfectamente los tópicos sobre el realismo, sino que “armoniza con las creencias del siglo XIX en un mundo objetivo que el individuo llega a conocer a través de la experiencia de sus sentidos. En tal modelo empírico, aparentemente perceptible, definible y estable, las palabras que se usan para describir ese mundo corresponden a objetos que existen «ahí fuera»” (Kronik, 1988: 48-49). La representación en tanto eje del discurso referencial se reduce en la novela realista a un intento de reflejar o reproducir la formación social a través del “efecto de la realidad”, donde la realidad es un referente ficticio (Zavala, 1993: 63). De ahí que “El Indio”, tanto en su contenido como en su forma, se refiera al pase del orden feudal al orden moderno y al surgimiento de la lógica cultural burguesa, subrayando nuevamente la cuestión de la veracidad del discurso.

Asimismo, en lo formal, el capítulo reinscribe la fórmula de la novela realista con respecto a la veracidad del narrador. Aparte de las referencias explícitas al lector, incluye, pues, comentarios acerca de la labor del narrador en tanto observador “objetivo” de los acontecimientos, “enterado” de las voces y juicios de los que conforman el entorno social de los protagonistas y construyen la opinión hegemónica, así como de los secretos del barrio de los que ha logrado apropiarse, alternando, y no solapando, las dos perspectivas.

Efectivamente, la autoridad del narrador queda cuestionada a través de revelar su posicionamiento en el discurso, cuando pasa desde la perspectiva hegemónica, asumida en unos pasajes conforme lo que “comenta la gente”, a la vida secreta de sus personajes, bien guardada ante la opinión pública en pasajes posteriores para, consecuentemente, volver a la versión oficial, legítima de la historia, cuestionada por sus propias observaciones. Así, advierte en un momento “no me pregunte el lector cómo logré yo desvelarlo: baste decir que lo supe de buena tinta” (Díaz-Mas, 1992: 115), para, en otra ocasión, indagar en las razones de los comportamientos relatados, junto con el resto de los observadores: “El porqué de tan insólito cambio fue muy comentado en el barrio: ¿a qué había ido doña Leonor a estas alturas del año a Las

Rozas, vecinos ya los fríos y las lluvias?” (Díaz-Mas, 1992: 123) o consentir con ellos que “Aquí pasaba algo, y algo muy gordo” (Díaz-Mas, 1992: 125).

El siguiente capítulo, “Los Ojos Malos”, es una narración intimista desarrollada a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta como recuerdo de una niña cuya infancia se solapa con la posguerra española y transcurre en el mismo barrio de Madrid que conocemos de los capítulos anteriores. El capítulo está repleto de intertextos que aluden la posguerra y se basan en hipotextos provenientes de la cultura popular y fomentados por la radio –letras de canciones de Serenella y Julia Castro y de publicidad lírica de Cola-Cao (“Es el Cola-Cao desayuno y merienda; es el Cola-Cao desayuno y merienda ideal” (Díaz-Mas, 1992: 164-165) o de máquina Sigma, etc.–, que funcionan como referencias temporales e indicios de la creciente importancia de los medios de comunicación y de consumo¹⁹. Asimismo, la relación que se establece con los capítulos anteriores es aquí vaga y ambigua; el cuadro no aparece hasta el final del capítulo, y cuando finalmente aparece está tan olvidado y deformado como la historia de su protagonista. La pérdida de vínculos estrechos con el pasado, patentes en los capítulos anteriores, puede, a nuestro parecer, ser interpretada como el cambio de perspectiva y de enfoque, que no se fijan más en el pasado, sino que, con el surgimiento de la modernidad, se orientan hacia el futuro. Lo único que, aparte del cuadro, nos une explícitamente a otros capítulos de la novela es el hecho de que la familia de la niña –una familia típica de clase media–, vive en la casa de Gracia. Dado el carácter aventurero de la chica, podemos suponer, y nada más que eso, que se trata de una descendiente suya; no obstante, no disponemos de ningunos datos, como el apellido o la historia familiar, que la unan a los personajes del capítulo precedente.

El capítulo entero se centra en un día de su vida, incluidas las vivencias reales –como el salir de compras con su madre– y fantásticas, o sea, las aventuras que imagina compartir con El Capitán Trueno, personaje principal de unos de los tebeos españoles más conocidos, a quien convierte, como muchos niños de la época, en su héroe y amigo invisible. El acontecimiento no-imaginario más importante del día es la salida de compras; el hecho en sí y la comunicación en la que entra Juanito, el vendedor de la tienda, remiten, por un lado, al surgimiento de la sociedad de

¹⁹ Cabe destacar la intertextualidad trazada por Mañas Martínez (1998: 133-134) que demuestra las similitudes existentes entre el capítulo en cuestión y *El príncipe destronado* de Miguel Delibes.

consumo y, por otro, establecen una relación dialógica con las voces dominantes que preconizan el modelo patriarcal de la familia nuclear burguesa, fortaleciendo así la ideología reaccionaria del Estado.

Juanito dominaba el arte de los tratamientos: llamaba señora a las casadas y a las ancianas, y daba el solemne tratamiento de guapa a las niñas [...] y a las dependientas solteras [...] para las solteroncitas mojigatas y decentes que hacían la compra a la vuelta de misa distribuía magistralmente los señoras y los guapas en partes iguales, con sabia alternancia. Al señor de corbata que accidentalmente y por tener la mujer enferma entraba en su tienda [...], Juanito le hacía una reverencia pronunciada. (Díaz-Mas, 1992: 197).

Como podemos observar en la cita, las mujeres casadas, pues, el único modelo de mujeres preconizado durante la época franquista, permanecen recluidas en la esfera privada, propia de ángel del hogar y, en consecuencia lógica de dicha reclusión, se dedican principalmente al cuidado de los niños y de la casa. Ellas son las que gozan de la legitimidad social, las únicas tratadas sin ironía o desprecio con los que se encontraban las “solteroncitas mojigatas y decentes”, que no faltan a la misa, pero que nunca llegan a ser “mujeres íntegras”, ya que se quedan atrapadas para siempre en una categoría indefinida y vergonzosa entre “guapas” y “señoras”, es decir, entre niñas y mujeres, legitimada tan sólo a través de sus vínculos a la Iglesia.

Es contra ese modelo de mujer que se rebela la niña en sus proyecciones imaginarias; quiere participar activamente en las aventuras del Capitán Trueno sin ser reducida a jugar el mismo papel que Sigrid, el personaje femenino del tebeo, a quien describe en términos de “aquella envarada mujer que apenas intervenía en ninguna peligrosa aventura –salvo para ser raptada y rescatada de vez en cuando” o, eventualmente, para organizar “en su castillo una animada fiesta de agasajo a su amado”. Así, en sus fantasías sobre el Capitán Trueno, la niña no ocupa el lugar de la amada de su héroe, a pesar del hecho que era Sigrid “quien recogía las mieles al final de cada episodio”, sino que se construye en contra del modelo dominante, atribuyéndose la valentía y función de “guía” y “acompañante” del Capitán al correr los dos juntos el peligro (Díaz-Mas, 1992: 174).

En efecto, como consecuencia del orden social inaugurado por la modernidad la cultura codifica a la mujer como un ser sensible que experimenta el amor como

renuncia, entrega y el objetivo de su existencia, mientras que para el hombre, con sus vastos poderes y saberes, el amor sólo puede significar un medio para enriquecer su existencia y aumentar su poder. Dicho de otro modo, las mujeres recurren al mito del amor y de la maternidad porque es el único campo social donde pueden realizarse, pero siempre como sujetos inesenciales, forjados en función del otro (Lipovetsky 2002: 18-19, 171- 172; Beck y Beck- Gernsheim, 2003; Giddens, 2004).

Aunque al comienzo parece tratarse de un día nada destacable, y, en relación a los acontecimientos reales no sucede nada extraordinario, en el transcurso del relato nos damos cuenta de que ese día se grabó de forma especial en la memoria de la narradora, ya que fue entonces cuando pudo, en la infalible compañía del Capitán Trueno, vencer a los Ojos Malos anunciados en el título del capítulo: los ojos que veía siempre en el envés del tablero de una mesa antigua y que inspiraban en ella un gran temor, pero que, según su madre, eran sólo vetas de la madera. Cuando con toda la valentía de sus pocos años, la niña decide entrar en la Habitación Grande, tumbarse por debajo de la mesa para enfrentarse a los Ojos Malos, sucede algo inesperado y maravilloso:

Los Ojos Malos no estaban allí –recuerda tras muchos años la narradora– En su lugar estaba la Virgen María, vestida del azul de la Purísima algo sucio –el traje bordado de perlas o de estrellas parecía brillar en la oscuridad–, nimbada de tinieblas que apenas permitían distinguir el halo de santidad sobre el cabello rubio (Díaz-Mas, 1992: 204).

Tras este descubrimiento, como versa la última frase del capítulo, “los Ojos Malos no volvieron a aparecerse nunca más en la vida” (Díaz-Mas, 1992: 205).

Los temidos “Ojos Malos” son, en realidad, los ojos del retrato de Gracia, pegado a la tabla de la mesa, cuya deformación no ha podido alcanzar dimensiones más absurdas. Con una marcada dosis de ironía, el texto presenta la imagen de la famosa cortesana de origen judío convertida en la Virgen María, máximo representante de la santidad femenina, mientras que el admirado cuadro en sí, anteriormente venerado y atribuido a Velázquez, está convertido en el lienzo pegado por debajo de la mesa. Al mismo tiempo, se alude al arte en tanto Aparato Represivo de Estado, usado como herramienta en el proceso de sometimiento de la mujer. Dicha función ideológica se observa en los procesos de creación, con la conversión,

reinscripción de la imagen de la dama en una imagen religiosa, así como en los procesos de la recepción, con la conversión, reinscripción de la dimensión fantástica de la vida de la niña, que, como vimos, se rebelaba contra la imagen estereotipada de la mujer. Su posición reivindicativa está reprimida y sustituida por, como señala Henseler (2003b: 31), los símbolos religiosos usados en la época franquista para promover pasividad y obediencia:

Art, in this case, is deformed in order to influence the mind of the young girl, and it is naturalized once she internalizes the symbols [...] The imaginary fight against the “Ojos Malos” turns into a real fight against (or automatic acceptance of) those eyes of the Sección Femenina that constantly and closely watch the physical and mental behaviour of Spanish women (Henseler, 2003b: 31).

En relación con los nexos intertextuales externos y el género literario reinscrito en este capítulo, Mazquiarán de Rodríguez (1995: 19) afirma que tanto el concepto como el estilo de “Los Ojos Malos” están basados en *El cuarto de atrás* de Martín Gaité. En efecto, la acción narrada en ambos textos es mínima; en *El cuarto de atrás* la protagonista, una escritora llamada Carmen Martín Gaité, recibe la visita de un enigmático hombre vestido de negro que pretende entrevistarla y entra con ella en una larga conversación, que constituye la acción actual de la novela y en la que Carmen recuerda su vida, desde los felices años de la infancia, transcurrida en el “cuarto de atrás” de su casa e interrumpida por la guerra civil hasta el final de franquismo. Los recuerdos subjetivos, íntimos se mezclan con el discurso ideológico, fortalecido por las imágenes de la propaganda franquista, sobre todo por el omnipresente retrato de Franco, como veremos en la cita a continuación, aparentemente inmortal:

yo tenía nueve años cuando empecé a verlo impreso en los periódicos y por las paredes, sonriendo con aquel gorrito militar de borla, y luego en las aulas del Instituto y en el NO-DO y en los sellos; y fueron pasando los años y siempre su efigie y sólo su efigie, los demás eran satélites, reinaba de modo absoluto, si estaba enfermo nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo (Martín Gaité, 1980: 133).

así como con las citas procedentes de la cultura de masa. De ahí que, cuando la narradora de “Los Ojos Malos” evoca las canciones de Serenella y de Julita Castro o los anuncios de Sigma, estos intertextos tengan una función doble: aparte de servir como referencias temporales que recrean el ambiente de la época, entablan un dialogo con la novela de Martín Gaité, donde se menciona a Conchita Piquer o los anuncios de Kodak: “Un novio le ha salido a Socorrito, la mar de rebonito, un joven ideal. Se ondula, juega al tenis, bebe soda, y sólo con la Kodak se gasta un dinerál” (Martín Gaité, 1980: 77). Cabe señalar que en el hipotexto, como en el hipertexto analizado, hay una relación muy estrecha entre los elementos realistas y los elementos fantásticos, que no se excluyen, sino que se complementan y se acentúan mutuamente (Durán, 1981: 237). De hecho, la autora-narradora-protagonista del libro explica que escogió la fórmula de las memorias, enriquecidas con lo fantástico al estilo de Todorov, como mejor forma de cumplir la promesa hecha a sí misma de escribir una novela sobre la posguerra: “Ahora sí que voy a escribir el libro. Enseguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una?” (Martín Gaité, 1980: 128).

Así, Paloma Díaz-Mas se nutre en “Los Ojos Malos” de la fórmula de una autobiografía ficticia imbricada con elementos fantásticos, ideada por Martín Gaité como mejor medida concebible para recrear el ambiente de una época. El efecto se logra a través de la coincidencia de los hechos ficticios con los hechos reales de la vida de la autora, cuya infancia coincide con la de la protagonista temporal, y espacialmente, puesto que nació en 1954 y creció en el mismo barrio de Madrid donde se desarrolla la acción de la novela. Aunque la suposición no queda explícitamente reforzada en el texto a través del uso de nombre ni apellidos, los comentarios proporcionados por la escritora corroboran el procedimiento evocado: “en uno de los capítulos de mi novela *El sueño de Venecia* evoqué el ambiente de mi infancia, inevitablemente apareció entre sus páginas, junto a las calles y a las tiendas del barrio, junto al comadreo de la vecinas o el recuerdo de mi casa, el interior de las iglesias” (Díaz-Mas 2003: 23). La casa y el barrio donde vivió Gracia y sus descendientes corresponden, pues, a la casa y el barrio de la autora de la novela. Sin embargo, la relación entre la realidad y la ficción no es unidimensional, puesto que la literatura ejerció una influencia enorme sobre la percepción que tuvo Paloma Díaz-Mas del barrio:

[...] las novelas de Benito Pérez Galdós, que había leído con quince o dieciséis años, determinaron profundamente [...] la percepción del mismo barrio en el viví durante mi infancia y mi juventud. Un barrio que es el protagonista de *El sueño de Venecia*, pero que casi un siglo antes había sido protagonista de varias de las novelas de ambiente madrileño de Galdós (Díaz-Mas, 2003: 25).

Al mismo tiempo cabe señalar que el capítulo adquiere nuevos significados, gracias a nutrirse de la forma de una autobiografía ficticia, reforzada por los lazos intertextuales que se hallan en las intervenciones públicas de la escritora. En ellas, pues, Paloma Díaz-Mas confiesa haber conocido en su infancia el miedo a los “Ojos Malos”: “Yo me tumbaba en el suelo, miraba la parte de abajo de la mesa y veía unos ojos, y mi madre me decía lo mismo que le dice la madre a la niña en la novela: «no, no, eso serán los nudos de la madera». En efecto, era una cara, ¡y la cara de Franco!” (Díaz-Mas en: Henseler, 2003b: 40). Con ello, los “Ojos Malos” que simbolizan el control ejercido por la Sección Femenina y la socialización hacia la sumisión de la mujer se solapan con la representación de los –omnipresentes– ojos de Franco.

En efecto, los dos textos tienen la forma de una autobiografía ficticia en la cual las narradoras evocan sus vivencias personales con el objetivo de reconstruir, siempre de una manera altamente subjetiva y a través de los microcosmos locales, una época de la historia de España. Asimismo, las dos presentan una revisión crítica del franquismo, centrada, ante todo, en el modelo de la mujer preconizado y puesto en práctica por la ideología en cuestión, en la cual se diluye la distancia entre el texto original y su reinscripción. Martín Gaité recuerda el modo de socialización de la mujer, contra el cual Paloma Díaz-Mas se rebela en tanto protagonista de “Los Ojos Malos” y que denuncia como escritora (*vid.* Díaz-Mas, 2003: 27-29, 34; Mazquiarán de Rodríguez, 1995: 21):

Todas las arengas que monitores y camaradas nos lanzaban en aquellos locales inhóspitos [...], donde cumplí a regañadientes el Servicio Social [...], se encaminaban, en definitiva, al mismo objetivo: a que aceptásemos con alegría y orgullo, con una constancia a prueba de desalientos, mediante una conducta sobria que ni la más mínima sombra de maledicencia fuera capaz de enturbiar, nuestra condición de mujeres fuertes, complemento y espejo del varón (Martín Gaité, 1996: 93-94).

El quinto y último capítulo, titulado “Memoria”, es un ensayo académico acerca de los orígenes, la restauración y la identificación de(l) personaje(s) retratado(s) en el cuadro y de su presunto autor, escrito en registro científico y tono autoritario. De nuevo, no es un género literario elegido al azar, ya que actualmente es la voz construida a través la escritura académica que se dota a sí misma de “veracidad”. Es justo sobre estos discursos, que “manipulan factores de neutralización” que caen las críticas hechas por Malcuzyński (2006: 26) que, con relación a ellos, recuerda: “La voz supuestamente neutra producto de una única verdad impersonal y monolítica es[...] un sofisma absurdo. Hablar nunca es neutro.”

Efectivamente, el texto se nutre de las prácticas discursivas “eruditas” que se legitiman a sí mismas en tanto “objetivas” y “científicamente comprobadas”. Aparte de alto registro, marcado por las formas impersonales, (“se procedió a continuación”), el uso del plural de la modestia (“vayamos a los rasgos”, “podemos aventurar ahora”) o el uso frecuente de los conectores discursivos, destacan las frases empleadas para confirmar la veracidad del texto, tales como: “las pruebas pusieron de manifiesto”, “claramente”, “como es bien sabido”, “muestra a las claras”, que se hacen más evidentes en el final mismo del capítulo: “el hallazgo fortuito del cuadro objeto de nuestro estudio nos ha permitido –con los medios científicos a nuestra disposición– reconstruir cabal y verazmente la historia anterior de la muchacha y de su familia” (Díaz-Mas, 1992: 221).

Es más, el texto incluye citas, referencias bibliográficas, datos históricos, opiniones contrarias sacadas de otros textos científicos y citadas para ser refutadas, premisas y conclusiones finales, así como mezcla los hechos reales –el matrimonio de Velázquez con Juana Pacheco, hija de su maestro– con personajes y hechos ficticios. En fin, como apunta Mañas Martínez (1998: 131), “la autora vierte todo su virtuosismo de falsificadora histórica y literaria” para construir el capítulo. Con ello, se puede concluir que tanto el estilo como el concepto subyacente en el texto están basados en la obra de José Luis Borges, gran virtuoso de falsificación de discursos, cuyos relatos, de igual manera que el capítulo analizado, se nutren de las prácticas discursivas de ensayo con tal de demostrar una aparente erudición del autor y borrar distinción entre discursos: literario, filosófico e histórico.

En relación con los lazos intertextuales internos, nos enteramos de que la restauración e investigación están provocadas por el empeño de su actual propietaria, en la cual reconocemos la niña de los Ojos Malos, en descubrir los orígenes del

retrato. Es ella quien explica el ocultamiento del cuadro bajo el tablero de una mesa, debido al esfuerzo llevado a cabo por su abuela durante la guerra civil, quien logró salvar diversos objetos religiosos de un convento. “Aunque el asunto religioso del cuadro no era más que producto de una reinterpretación muy tardía[...], lo cierto es que para sus antiguas propietarias representaba a la Virgen con el Niño, y una sin duda no excesiva prudencia les impulsaría a ocultarlo en esos tiempos azarosos” (Díaz-Mas, 1992: 208).

Asimismo, la autoría del retrato –adivinada a base de la técnica y una Z mayúscula, lo único que quedó en el lienzo de la firma de Zaide– se atribuye, en un tono que no admite objeciones, al pintor sevillano Bartolomé Zabala (1598-1670), un supuesto amigo y discípulo de Velázquez (en un juego intertextual el nombre alude a Bartolomé Esteban Murillo, la fecha de nacimiento de Francisco de Zurbarán), cuya pertenencia al canon del arte barroco se demuestra a través de la exposición de sus dos retratos en el Metropolitan Museum de Nueva York. “El lienzo objeto de nuestro estudio muestra a las claras las características de su mano, tanto en lo que se refiere a la técnica pictórica propiamente dicha [...] como el tratamiento del colorido[...] Si el estilo y la técnica pictóricas nos hacen pensar inmediatamente en Zabala, nuestra impresión se ve además avalada por el único trazo que se conserva de la firma, y que como ya hemos dicho corresponde claramente a la parte superior de la inicial del apellido del pintor” (Díaz-Mas, 1992: 213- 214). La figura del manumitido esclavo Zaide, quien se atrevió a aprender las técnicas de su maestro en contra de su voluntad, convirtiéndose así en el pícaro del mundo del arte, se ve, pues, condenada al olvido.

Acercas de personajes retratados, “Memoria” informa primero, adoptando el tono absolutamente autoritario, empleado para atribuirse superioridad intelectual, de que la dama fue convertida en la Virgen María “por el sencillo procedimiento de añadir una aureola dorada en torno a su cabeza” y de depositar un niño sobre su falda, procedimientos “fácilmente perceptibles a simple vista”. La veracidad del informe está puesta en cuestión cuando por debajo de una paloma mal pintada en el hombro izquierdo de Gracia se pretende descubrir “una mano derecha menuda y blanca, sin duda femenina por su tamaño y color” (Díaz-Mas, 1992: 209), inmediatamente identificada por los lectores con la mano de Pablos.

Así, en un intento, propio de la investigación actual, orientada hacia la reconstrucción de la historia olvidada o callada, el científico pretende descifrar el

juego de la presencia y ausencia, de lo dicho y lo callado, para confirmar que se trata de un retrato de las dos hijas del matrimonio Alfarache-Osorio, doña Ana y doña Rufina. Como se concluye a base de los documentos de Inquisición, el padre de las dos muchachas, don Baltasar de Alfarache, un rico mencader sevillano, “no sólo descendía de conversos, sino de penitenciados por la Inquisición” (Díaz-Mas, 1992: 215), sus abuelos –Luis San Vincente, y su esposa, Gracia de Mendoza– fueron acusados de y castigados por “judaizar en secreto y de no guardar las fiestas cristianas” (Díaz-Mas, 1992: 216).

El científico está convencido de que es la casta doña Rufina, la hija mayor de Alfarache, quien posteriormente se hizo monja, la que ve en el retrato; mientras que la ausente debe, por tanto, ser su hermana Ana, seducida, siendo todavía menor de edad, por el conde Villamayor, padre de su hijo ilegítimo, quien, según las misivas de la época, tras haberla traído a Madrid y haberle comprado una “buena casa en la calle del Pez”, murió en el duelo, dejándola “sola y casi niña”, “sin protección alguna”, “madre jovencísima de un bastardo” (Díaz-Mas, 1992: 220). De ahí que, según el informe, no dispongamos de ningunos datos acerca de la vida posterior de Ana Alfarache, que, sin embargo, debió de ser muy desdichada al tratarse de una mujer joven sin protección alguna. Tampoco contamos con imágenes de su famosa belleza, halagada en las misivas estudiadas. Así, pese a todo el esfuerzo orientado hacia la reconstrucción de la historia, el convencimiento previo, no fundado, como se pretende, en datos objetivos, sino en sus prejuicios, no le permite al científico reconocer en el retrato que tiene delante a su verdadera protagonista, convirtiéndola, una vez más, en una mujer casta y purificando así la historia del retrato. Eso le lleva a refutar, e inclusive tachar de “descabellada”, la teoría de otro estudioso, Raimund Volk, “quien ha querido relacionar a esta doña Ana de Alfarache con la famosa cortesana Gracia de Mendoza, que fue amante del mismo Felipe IV y protegida de la mejor nobleza madrileña” (Díaz-Mas, 1992: 220). Lleno de indignación, añade: “Volk supone [...] que la jovencísima e inexperta Ana de Alfarache[...] se habría asentado prósperamente en la Corte y habría adoptado el nombre de Gracia de Mendoza: ¡el de su antepasada condenada por la Inquisición casi un siglo antes!” (Díaz-Mas, 1992: 221).

Efectivamente, resulta que los protagonistas del libro no han sido los únicos que han incurrido en error, puesto que los lectores también se ven obligados a revisar, releer sus conclusiones acerca de la historia de Gracia y Pablos. En efecto, la

hipótesis proporcionada por Lord Aston, sobre la relación parental de ambos y la descripción de Pablos en términos de un joven hidalgo, descartada tras la lectura del primer capítulo, se corrobora con los testimonios encontrados al final, sin tampoco constituir una versión completa de su historia. Aunque el texto incluye pistas sobre el origen y el tipo de relación de la pareja retratada que funcionan como advertencias introducidas en el texto, sólo se perciben tras realizar la lectura completa del texto. Nuestras ideas preconcebidas no nos permiten, pues, descifrar estas advertencias que se hacen patentes en las lecturas posteriores, privadas de la sorpresa original.

Asimismo, la elección de los relatos de Borges como base para construir un intertexto fechado en 1992 podría, a primera vista, entenderse como una ruptura textual. En los cuatro capítulos anteriores las obras releídas y reinscritas por la autora remiten a la época de la cual, al mismo tiempo, fueron fruto y la que es elegida para el desarrollo de la acción. De esta manera, se produce un solapamiento temporal e intertextual a través del cual se establece un diálogo con la lógica cultural de la época y se apunta hacia los cambios sociales surgidos en ella. El último capítulo es también el único que no remite a la sociedad española, ni entra en un diálogo abierto con la conciencia histórica y social del presente, lo cual no deja de extrañar al tener en cuenta los profundos cambios experimentados por España en la época de la Transición, a la que nos referimos en el segundo capítulo, y en la que participó la niña de los “Ojos Malos” y la actual propietaria del retrato, mencionada en la “Memoria”.

No obstante, dicha ruptura es sólo aparente, puesto que a través de la figura de Borges, su precursor más eminente, remite al posmodernismo en tanto tendencia estética y filosófica, basadas en el pensamiento de corte posestructuralista al que nos referimos en el primer capítulo. Como confirma Eagleton, el postestructuralismo, cuyas implicaciones ideológicas analizaremos a continuación, augura “la imposibilidad de la verdad, la fragilidad del sujeto, la mentira del progreso” (2005: 63). Efectivamente, las tendencias filosóficas mencionadas, que, como se ha visto en el primer capítulo, comparten la visión sobre la lengua como un factor decisivo en el análisis de la organización social, de la significación, así como las relaciones del poder y de lo imaginario social, coinciden con las conclusiones acerca de la verdad histórica y veracidad del discurso historiográfico y científico que proporciona la lectura de *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas. Como se ha comprobado arriba, ninguna de las versiones acerca del origen, autoría y personajes del cuadro es, pues,

acertada, con lo cual se pone en tela de juicio los esfuerzos orientados hacia la reconstrucción, siempre imposible de verificar, de la historia, así como la veracidad del discurso.

Es más, al carecer de una conciencia social y histórica, la “Memoria” puede también concebirse como alusión a la lógica cultural posmoderna subyacente en la posmodernización de la vida social española, fenómenos que analizamos en el segundo capítulo y que vamos a relacionar más adelante. Cabe recordar que en vistas del cambio social experimentado por la sociedad española durante la Transición y la llamada post-transición (1975 a 1990), en el breve periodo de una década y media, durante el cual la población se ha insertado en la lógica posmoderna a un ritmo vertiginoso, mucho más acelerado que otras sociedades occidentales, se ha visto en la España democrática el paradigma de posmodernidad (*vid.* el capítulo 2).

Por otra parte, cabe insistir, con Bruner (2002: 359), que no sólo el último capítulo, sino el libro entero puede concebirse en términos de un homenaje rendido a Borges, dado el alto grado intertextualidad en tanto el recurso literario principal a base del cual se organiza toda la narración, así como el esfuerzo orientado hacia la reconstrucción de la historia y el discernimiento de la verdad y de la ficción, que caracteriza no sólo a los protagonistas de la novela, sino, necesariamente, a sus lectores. Esa conclusión se corrobora a través de la inserción al principio de la novela de un epígrafe ficticio, que se atribuye a Esteban Villegas, un auténtico poeta del siglo XVII (Bruner 2002: 359). La novela, en tanto una reinscripción de los clásicos, puede leerse también como imitación parodiada del esfuerzo artístico llevado a cabo por Pierre Menard en su “reinscripción”, enriquecida con nuevos significados, del *Quijote*, que toca el tema de la verdad histórica en el cruce de las perspectivas históricas y contemporáneas:

Cervantes [...] por ejemplo, escribió [...] *la verdad, cuya madre es la historia, emula del tiempo, deposito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*. Redactada en siglo diecisiete, redactada por “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard en cambio escribe: *la verdad, cuya madre es la historia, emula del tiempo, deposito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*. La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard [...] no define la historia como una

indagación de su origen. La verdad histórica para el, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió (Borges, 2005: 449).

El texto narrativo, como afirma la autora y como se ha visto a lo largo del análisis, plantea e incorpora, pues, como central la pregunta “hasta qué punto, cuando investigamos, por ejemplo, la historia, logramos llegar a una visión veraz de esta época o nos estamos equivocando absolutamente al interpretar el pasado” (Díaz-Mas en: Bruner, 2002: 355), “inventando” la historia, que funciona luego como madre de nuestra verdad.

El sueño de Venecia not only refers to but also enacts, through the presence of intertexts, the ongoing process of construction and reconstruction of story and its counterpart, history, that depends on the ever-changing compilation of texts before us, new ones being added and old ones being discarded, as well as upon our changing perception of or attitude toward them (Bruner, 2002: 361).

De ahí que insistamos en el análisis de cada capítulo en la suma importancia, injustamente obviada en los textos críticos, del género literario aludido –la confesión, el libro de viajes, la novela realista, la autobiografía ficticia y el ensayo académico– (erróneamente) considerados como hemos comprobado, en la época evocada como el mejor método disponible de “llegar a la verdad”. Todos los esfuerzos, independientemente de la prácticas discursiva evocada, fallan al intentar desvelar la verdad de la representación del cuadro, ni siquiera la confesión hecha por Pablos, no-consciente de la condición incestuosa de su relación con Gracia, llega a revelar lo sucedido. Sin embargo, es en el último capítulo, es decir, en la época contemporánea, que se intenta re-descubrir la historia perdida y olvidada.

Ahora bien, tras adentrarnos en el análisis del texto, cabe plantear *El sueño de Venecia* en relación con lo carnavalesco en términos bajtinianos, que se genera a través del alto grado de intertextualidad e interdiscursividad. En efecto, como afirma Bajtín (1986: 152), los géneros carnavalescos se definen a través de tres rasgos esenciales. Para empezar, siempre parten de y se orientan hacia la actualidad. Segundo, se fundamentan conscientemente en la libre invención; de ahí que no consagren a la tradición ni se consagren en ella, sino todo lo contrario: “su actitud

hacia la tradición [...] es profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora”. Finalmente, les caracteriza “una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces”, vista en “la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo”. “Junto con la palabra que representa, aparece la palabra representada: en algunos géneros, el papel principal le pertenece al discurso bivocal” (Bajtín, 1986: 153). En resumen, los géneros carnalescos se definen, a parte de su carácter intertextual, también a través de su actitud crítica y transgresora.

Asimismo, cabe destacar que los textos caracterizados por un alto grado de intertextualidad potencial, como es, indudablemente, el caso de *El sueño de Venecia*, se adhieren a las reglas de uno de los dos géneros: a la parodia o al pastiche. Las particularidades de géneros carnalescos que acabamos de enumerar favorecen, a nuestro parecer, no sólo la diferenciación entre los dos, sino que permiten captar la significación de la novela que nos incumbe. La distinción entre ambos es, a su vez, tal y como demuestra Jameson (1991), crucial desde el punto de vista ideológico. Así, como afirma Hutcheon (1985:6; 2002: 3, 101), la parodia, que recalca lo diferente frente a lo parecido, se fundamenta sobre el mecanismo de la repetición crítica y, como tal, se reinscribe los textos del pasado desde la distancia para revisar la lógica cultural reflejada en ellos. Más aún, dado su carácter autorreflexivo, crítico e irónico, la parodia conscientemente revela que todas las formas de representación son ideológicamente implicadas en una compleja red de relaciones sociopolíticas y que guardan una relación con los aparatos del Estado (Hutcheon, 2002: 3). El pastiche, en cambio, es propio de la superficialidad cultural posmoderna denunciada por Jameson (1991); tal y como apunta este teórico,

El pastiche, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico. El pastiche es, pues, una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas (Jameson, 1991: 36).

Así, solamente la parodia, en el sentido del término expuesto arriba, corresponde a la definición del género carnalesco como lo concibe Bajtín (1986: 152-3), que cabe diferenciar de su definición de la parodia en tanto género muerto. Y, como se puede constatar a partir de lo dicho, es solamente en términos de la parodia que se puede

concebir la excelente novela de Paloma Díaz-Mas. Es más, la reinscripción –crítica y transgresora– de los textos del pasado, que se realiza aquí, activa los dos niveles, intertextual e interdiscursivo, con lo cual consigue crear una relación dialógica, mientras que el pastiche, que dista de la crítica y de la transgresión, se realiza en la superficie de una repetición mecánica y vacía.

En este sentido, *El sueño de Venecia* corresponde a la definición de la parodia proporcionada por Jameson (1991), ya que establece una relación dialógica con las voces codificadas en los textos del pasado y realiza una relectura y reinscripción críticas de la ideología expresada en los mismos. Aunque está, como cada texto, generada por su propia cultura y la (re)produce, se construye, a su vez, a raíz de otros textos o discursos (ideológicos), divergentes o antagonistas entre sí. Por ello, no debe concebirse en función de un mero juego de convenciones literarias que se queda en la superficie, propio del pastiche, ya que, a través del uso del intertexto y de una nueva lectura crítica arraigada en el presente, revisa, refiere al y entra en el diálogo con la lógica cultural del pasado.

Por otra parte, la parodia en tanto un género altamente intertextual refiere a y, a la vez, necesita de un conocimiento muy específico de procesos comunicativos, es decir, de la denominada “experiencia textual”, adquirida por los integrantes de una comunidad lingüística, ya que se realiza a través de una operación mental activada durante cada lectura. En otras palabras, mientras que los lazos intertextuales están codificados en el texto, forjando un potencial intertexto, este intertexto, como cada signo, debe ser entendido, es decir, descifrado. De ahí que en actos concretos de la lectura el funcionamiento del intertexto dependa del conocimiento específico del lector que puede reconocerlo en un mayor o menor grado. Si algunas relaciones intertextuales, algún potencial comunicativo se pierde, podemos hablar de un acto comunicativo (parcialmente) fallido (Duszak, 1998: 221). Como apunta Hutcheon (1985: 32-93) y como se ha visto a lo largo de este análisis, la parodia necesita, pues, de un lector activo y culto, un lector cómplice, coautor de la parodia, capaz de descifrar la intertextualidad, de reconocer los hipotextos y de captar la ironía, cuya significación y cuyo humor no se inscriben en el texto en sí, sino en el intertexto que queda por decodificar.

La lectura crítica de hipotextos reinscritos en la novela, complementada por la actitud interpretativa de los personajes con respecto al retrato de Gracia, así como por la marginación de “otros”, que a lo largo de la narración quedan mistificados y

desvirtuados (Gracia y Pablillo) o totalmente silenciados (Zaide) fomenta una actitud interpretativa “de resistencia” (Zavala, 1993). Permite, pues, desmitificar y desenmascarar el supuesto grado cero de ideología en las prácticas literarias, críticas y científicas y relacionar la escritura y la lectura con la lógica cultural. En otras palabras, al apuntar hacia la dimensión ideológica de la literatura y del arte, evidencia hasta qué punto la creación, percepción y la interpretación de un texto están determinadas por la matriz ideológica que la origina. Como señala Cros (2002),

[...] ninguna lectura, en efecto, es inocente en la medida en que cualquier lectura o cualquier análisis se hace a partir de un punto ubicado en el tiempo y en el espacio. Tampoco existe una inminencia del sentido, o sea, un signo inmutable y estable que se abre a una interpretación que vendría a ser la única aceptable [...] Las lecturas que hacemos de los textos están siempre datadas y siempre remiten a un campo sociocultural determinado (Cros, 2002: 103).

Concluyendo, el análisis del discurso narrativo, en el cual la forma intertextual e interdiscursiva de la novela basada en lecturas y reinscripción de textos literarios se solapa con el contenido, centrado en lecturas y reinscripciones del retrato de Gracia. De este modo, realiza el *monitoring* de los textos del pasado, poniendo en tela de juicio los mecanismos subyacentes en la creación, circulación e interpretación de textos culturales aludidos. Asimismo, demuestra como el proceso de la interpretación de los textos culturales ofrece herramientas para sacar a la luz y cuestionar el poder y la ideología dominante (hegemónica) de los textos, apuntando hacia su modo legitimador. Como se ha visto, el texto narrativo y el texto visual son sujetos al mismo proceso de interpretaciones y reinscripciones; ambos remiten a la problemática de la representación (o discurso referencial) y a la ideología al apuntar, como bien señalan Drinkwater y Macklin (1998: 319-320), hacia la distancia que separa a la obra del arte en tanto un objeto material y en tanto un objeto estético surgido en forma de una representación mental.

3.2 La “individualización” y el “amor líquido”

Para empezar el análisis semioideológico de las novelas premiadas, recalcamos el sentimiento generalizado de ensimismamiento, que se desprende de todos los textos, así como la precariedad del compromiso en todos los sentidos de la palabra y a todos los niveles de “la vida líquida” (Bauman, 2006a). Así, la voz que nos trasmite *Las últimas noticias del paraíso* pertenece a un adolescente llamado Fran, cuyo ensimismamiento se potencia por la imagen de su familia desintegrada, compuesta por un padre siempre ausente y una madre que “se desentiende de él”, y el posterior divorcio de éstos. De este modo, el análisis del discurso narrativo, sobre todo el relato que construye Fran acerca de la desintegración de su familia y una aventura amorosa –corta y vacía– de su madre con un instructor de deporte, a quien se refiere como Míster Piernas, saca a la luz la precariedad del compromiso que se podría denominar “peso derivado de una relación seria” (Bauman, 2005). En efecto, en su representación de las relaciones íntimas y familiares, que se vuelven cada vez más líquidas, el texto pone de manifiesto la ideología actual proyectada sobre la experiencia familiar y amorosa en el seno de la sociedad posmoderna, sumergida en plena crisis de lo sólido y lo comprometido:

Al materializarse mi padre cada equis tiempo en nuestra casa, mi madre tenía que hacer como si en su vida no ocurriera absolutamente nada mientras él estaba ausente. [...] Era como si la casa de repente se hubiera vuelto demasiado pequeña para tres. No sé, me parecía que las casas no estaban hechas para los hombres, tan sólo para las mujeres y los hijos hasta que madurábamos lo suficiente como para no estar en ellas [...] Se acabó la esclavitud, en cuanto mi padre se marchó de nuevo con todo el dolor de su corazón según decía (Sánchez, 2000: 25- 26).

Lucía, “la hija del caníbal”, debe afrontar una crisis provocada por la inexistencia de los vínculos “sólidos”, asumida, pero no provocada, por la desaparición de su marido. Es entonces cuando se da cuenta de que su matrimonio no era más que institucionalización de una rutina diaria compartida. “No es que es que echara exactamente de menos a mi marido –admite–: ya que estábamos acostumbrados a ignorarnos. Pero llevábamos una década viviendo a dos, y eso crea

una relación especial con el espacio” (Montero, 1997: 23) y cuando llega a la conclusión de que no tiene amigos: “No había más remedio que reconocerlo, aunque resultara una constatación amarga: más que amigos eran conocidos, parejitas con las que cenar una vez al mes, relaciones puramente sociales” (Montero, 1997: 25). En plena crisis, se presenta de una forma más aguda la falta de amor y de respaldo que no saben prestarle sus padres que “Después de no haber(le) hecho el menor caso durante toda (su) infancia” tardan en ofrecerle ayuda incluso en la situación crítica que se presenta: “Estaba convencida de que, si no habían venido antes, era porque uno y otro habían esperado a terminar sus planes de Navidad. Mi Padre-Caníbal, sus vacaciones en Roma. Mi madre, sus fiestas de Reyes con sus amigos” (Montero, 1997: 100).

Es más, a lo largo de la narración, Lucía se declara incapaz de prolongar una relación seria de pareja, porque no sabe ir más allá de la primera etapa del enamoramiento, bien diagnosticada en el texto por medio de los siguientes síntomas corporales: “palpitaciones, estrangulamiento del estómago, sudores de agonía, éxtasis seráficos al escuchar su voz al otro lado del teléfono” (Montero, 1997: 312), que identifica con el amor. Cuando se acaba la pasión, lo cual es inevitable por la misma lógica de ésta, Lucía no sabe forjar una relación más sólida. Por lo tanto, cree que el amor, o más bien la pasión, deben necesariamente desembocar en la rutina y el desdén:

Siempre me sucede lo mismo: es una catástrofe repetitiva e inexorable. Al cabo de un par de años o algo así envío a mi pareja al espacio exterior, o tal vez sea yo que se marche mentalmente a la Luna. A partir de entonces el embeleso se deshace y El Hombre se trasmuta en un hombre cualquiera con el que de repente me descubro durmiendo. Es una decepción ese descubrimiento (Montero, 1997: 312).

Ana, la protagonista de *Mandala*, “(h)a perdido trabajo, marido y amiga en un solo día” (Roma, 2000: 552), el día, que constituye el tiempo real de la novela y surge el flujo de conciencia que trae los recuerdos de la India²⁰. La explicación que le da su amiga subraya el cinismo y la precariedad de lealtad:

²⁰ Tanto en su estructura como en su contenido, *Mandala* alude a la famosa novela de Virginia Woolf *La señora Dalloway* (1975).

[...] no quiero ser yo quien rompa tan feliz matrimonio [...] si quieres saberlo, no ha sido más que un lígúe tonto, el típico fin de fiesta, para qué querría yo a Juan si ya tengo un novio, además, gracias a Juan lo he visto claro [...] hasta qué punto eres una ilusa, irreal, y es verdad que no te enteras. (Roma, 2000: 540).

Sin embargo, el hecho de que su marido la engañe con su amiga no es más que una punta de iceberg en un mar de traiciones y decepciones prolongadas que le producen un sentimiento de soledad inaguantable, a raíz de la cual, en un acto de desesperación, decide dejar su vida actual y volver a la India. La precariedad de los lazos afectivos se acentúa en la ausencia de contacto entre ella, sus padres y su hermano, en los que ni piensa el día más crítico de su vida. De hecho, las relaciones con los padres constituyen lo no-dicho de la novela, mientras que su hermano queda nombrado en un recuerdo lejano de la feliz época de la Transición.

Mientras vivimos codifica la imagen del “amor líquido” (Bauman, 2005) y el consecuente sentimiento de ensimismamiento a través de las palabras y experiencias de todos sus personajes, independientemente de su sexo o edad. Regina, la protagonista que al final de la novela se autoidentifica como autora de ésta, confiesa ser incapaz de mantener relaciones afectivas sólidas de una manera que se asemeja a la declaración hecha por Lucía: “El desastre llegaba siempre al final del primer año de convivencia, como si los individuos de quienes se enamoraba llevaran incorporado un macrocosmos biológico de duración limitada. Doce meses, fin de estímulos, adiós.” (Torres, 2000: 49). Es más, proyecta la misma lógica amorosa y las mismas pautas de comportamiento que ha observado y criticado en sus compañeros varones: busca a una pareja que no se interponga en sus proyectos ni le haga cambiar el rumbo de su vida individualmente escogido, es decir, que alguien satisfaga sus necesidades emocionales sin que ella tenga que ofrecer nada a cambio. Esa actitud no concierne sólo a sus antiguos o potenciales novios: se presenta igual de egoísta en relación con otras mujeres con las que nunca llega a compartir nada sólido. “Uno de los secretos mejor guardados de Regina Dalmau era que no tenía amigas y nunca las había tenido. Tuvo una maestra, Teresa [...] luego tuvo compañeras de juergas” (Torres, 2000: 129).

A través de la descripción de las relaciones con –y entre– sus padres se codifica una crisis muy profunda por la que atraviesa la familia actual. Como

veremos en la cita, las relaciones de sus padres, María y Albert, se parecen más al odio que al amor; Regina, a su vez, no sólo no siente ningún tipo de afecto hacia su madre, es más, tiene dificultad a la hora de referirse a ella como “madre”, en vez de emplear este término que cree más propio para referirse a Teresa, su maestra, la llama por su nombre propio de María:

Regina había entrado en el dormitorio de María y se habían sentado en la cama, tratando de descubrir en aquel ser del que había nacido alguna prueba de su parentesco, pero su cuerpo embutido en el camisón era como una pared que, al arrojarle la palabra madre, sólo le devolvía un nombre: Teresa. La mujer le había dirigido una mirada astuta. ¿Me has quitado mi bastón? –Está aquí, como siempre [...] María lo empuñó al tiempo que gritaba: Albert, ven aquí, te estoy esperando, no te escondas, hijo de puta. La había besado en el cabello, disimulando su repugnancia, ante de abandonar para siempre el piso del Eixample. María pasó los años que le quedaban en una residencia de lujo. Su hija no la volvió a ver viva. (Torres, 2000: 187).

Gramática Griega (Fernández, 2001) codifica igualmente el sentimiento de ensimismamiento y de una crisis del individuo; aunque Teresa, la protagonista principal de la novela, sea hija única, porque, en palabras de su padre, “Dios lo había querido así” (Fernández 2001: 80), no mantiene contacto cercano con sus padres, ni siquiera en la situación más crítica de su vida, cuando, tras ser detenida por la policía bajo la acusación de tráfico de drogas, sale de la cárcel. Se trata, pues, de una situación traumática –de hecho, Teresa menciona tres veces su salida de la cárcel antes de que se explique que estuvo allí quince días por estar comprometida con Javier que resultó ser un traficante. Así, su madre aparece sólo de dos veces a lo largo de toda narración –con relación a la preparación de la boda con Javier y cuando la llama para comunicarle que el chico se mató en un accidente. Aunque el padre tiene más protagonismo –con lo que se marca la existencia del orden patriarcal entre las generaciones crecidas bajo el franquismo– sus relaciones también son escasas. Sin embargo, le propone que, después de salir de la cárcel, pase una temporada fuera para “cambiar de aires”, “reciclarse” y decide financiarla con su “dote”, dinero que quería regalarle el día de su boda. Así, pese a la “liquidación de los vínculos familiares” el padre quiere apoyarla desde su posición de la cabeza de familia: “Me

dijo que no había trabajado toda su vida por mi madre y por mí para que yo acabara vendiendo anuncios de las páginas amarillas por teléfono” (Fernández, 2001: 81).

Asimismo, nos enteramos de que Teresa ha pasado siete años de su vida viviendo con un chico sin realmente conocerlo, con un desconocido metido en un procedimiento ilegal, con quien casi acaba casándose. Lo caracteriza de esta manera: “Era muy propio de Javi decir una cosa así, pensarla incluso, aunque a los diez minutos se hubiera olvidado del asunto. No era tan raro como creía Olimpia que me hubiera enamorado de él. Pese a todo, Javi tuvo siempre muchísimo encanto” (Fernández, 2001: 41). La liquidez de las relaciones humanas roza aquí los límites de lo absurdo –resulta, pues, que su novio, traficante y adicto a cocaína y alcohol, que no acabó sus estudios de cinematografía, ni encontró empleo, era, sin embargo, un buen candidato para intentar fundar una “familia sólida” con él, ya que, a pesar de todo, tuvo su encanto. En fin, como dice la protagonista, “Haciendo un balance imparcial se puede llegar a la conclusión de que, en siete años, Javi [le] enseñó a conducir, a beber whisky, a manejar el ordenador, a fumar petas sin quedar[se] dormida y a hacer paella” (Fernández, 2001: 42).

Azul (Regás, 1994) empieza en los últimos momentos de un crucero placentero durante el cual no ha habido “tensiones, ni peleas, ni accidentes”, pero sí ha habido buen tiempo (Regás, 1994:16), realizado por un grupo de amigos: Leonardus, una magnate de televisión y dueño del barco de recreo donde se encuentran, su joven compañera de viaje Chiquí, Martín Urés, un joven y famoso director de series televisivas, Andrea, mujer de Martín y amiga de Leonardus, periodista que dejó su profesión por la vida social agitada y los numerosos encargos de su marido, y Tom, un navegante contratado por Leonardus. Justo a finales del viaje, el barco sufre una avería en cercanía de una pequeña isla griega: Castelhorizo. El tiempo real de la novela, que coincide con los dos días de espera para que el barco esté reparado, demuestra la profundidad de la crisis, soledad y desconocimiento mutuo en que se encuentran los protagonistas unos respecto a otros. A lo largo de estas cuarenta y ocho horas en un calor insoportable, los personajes principales –Martín y Andrea– a través de una rememoración obsesiva de su pasado que, una vez los dos hayan perdido el control, se convierte en un brutal ajuste de cuentas con sus respectivas vidas y una comprensión, tan inesperada como dolorosa, del verdadero estado de sus resentimientos.

La historia de la relación de Martín y Andrea se nos revela, pues, de manera retrospectiva. Nos enteramos de que su historia común empezó como una relación clandestina y muy intensa que duró un año –un año que Martín recordará como el año más feliz, más logrado de su vida, identificando, como lo hacen Lucía, Regina y Beatriz, la pasión de los primeros meses con el único sentimiento verdadero, auténtico:

No hay más complicidad que la de la madre con su hijo en los primeros meses y la de los amantes durante ese periodo en que no es posible dilucidar dónde empieza la piel de uno y termina la piel de otro, o el calor, y donde se funden los personajes y adquieren alternativamente el papel uno del otro y a veces ambos el mismo confundiendo en la añoranza del que han dejado desistido y sin ropaje. Todo lo demás son transacciones (Regás, 1994: 96-97).

Transcurrido un año, Martín se va a Nueva York, donde ella lo visita una vez para volver dentro de unos meses y declarar que ha dejado a su marido, sus hijos y su posición privilegiada para estar con él. En los nueve años que siguieron

[...] se mezclaron y confundieron las horas vacías, los proyectos dejados a medias y las desavenencias y reconciliaciones y su complicada evolución sustituidos día a día por otras que borraban las anteriores sin dejar apenas más rastro que el de ir avanzando en el inexorable camino hacia la rutina y el reproche, sin comprender tampoco cómo iban llegando a él (Regás, 1994: 95).

Sin embargo, la relación se basa en una mentira, un falso sacrificio por parte de Andrea, que huye a Nueva York tras un escándalo y su fracaso matrimonial, provocado por una aventura amorosa con Leonardus. Martín no es consciente de ello hasta el momento de la pelea que ocurre en el barco, no se da cuenta de nada a pesar del hecho de que era Leonardus quien, tras la vuelta de la pareja a España de Nueva York, le ofreció un puesto muy ventajoso tan poco exigente de trabajo, y a pesar de que los dos “vivieron, viajaron y trabajaron con Leonardus” (Regás, 1994: 166). Andrea le impone la vida que no le proporciona ningún tipo de satisfacción ni sentido de vida, no porque se preocupe por él, como siempre ha mantenido, sino para satisfacer sus propias necesidades. Su única rebeldía, hasta el crucero, han sido los ligues con otras mujeres, con las que ha pretendido hacer sufrir a su mujer para poder

sufrir y reconciliarse con ella, estableciendo algo “común”, en un intento, siempre fallido, de entrar en un acto comunicativo auténtico con el otro y, a través de esas situaciones límite volver a sentir algo cercano al afecto, restableciendo el vínculo emocional experimentado al principio de su relación:

Aunque el día siguiente ella amenazó con irse, la reconciliación que siguió fue tan esplendorosa que se convirtió en una pauta, un modelo de comportamiento al que él habría que recurrir ávido no tanto para desterrar el remordimiento y alcanzar el perdón por las infidelidades a las que se lanzaba cuando parecía de nuevo el fantasma de la duda que no había de dejarlo en paz, cuanto por recobrar la seguridad y disponer una vez más de la confirmación de su amor que en esas ocasiones desbordaba la plenitud de los primeros tiempos y aun superaba los espectaculares paraísos que había construido en las quimeras de añoranza (Regás, 1994: 154).

Así, Martín le declara repetidamente que no quiere a nadie sino a ella, que no sabe –ni quiere– vivir sin ella, porque con ella empieza y termina su vida, sabiendo que éstas son palabras vacías. La vaciedad de las declaraciones de amor y la falta de vínculos reales se hace patente en el momento del accidente, cuando, después de la pelea, Andrea cae al mar y Martín no hace nada para rescatarla. “Ella va a morir. Volvió a la realidad. Tengo un minuto para pedir auxilio. Tengo que hacerlo. Ahora, ahora mismo. Si no lo hago, seré asesino. Ahora. Ahora. Pero no se movió. Permaneció esperando un desdoblamiento de sí mismo que le incitara a gritar” (Regás, 1994: 220). Es Leonardus quien, al darse cuenta de su desaparición, le salva la vida a Andrea, no su marido.

El personaje de Leonardus, en cambio, el portador de gran capital material y simbólico de quien estaba enamorada Andrea, es, como veremos, el paradigma de la disolución de todo tipo de sólidos y compromisos, ya que simboliza las peores facetas de la “modernidad líquida”. En plan afectivo, está caracterizado como alguien “capaz de traicionar a su mejor amigo sin que se enterara”, que “podía conocer las más recónditas intenciones de sus oponentes”, que “mantenía a mujeres e hijos esparcidos por el planeta”. La familia, de la que no se supo nada y que no tuvo gran impacto sobre el estilo de vida que llevaba, le cubría algunas necesidades o servía a sus intereses, ya que “como el propio Leonardus gustaba de repetir, siempre hay una

solución para todo, una solución perfecta que hay que saber encontrar o en su defecto, inventar”. Así, la familia no juega ningún papel afectivo en la vida de Leonardus quien “Saltaba siempre de una ciudad a otra, de un hotel a otro, con una mujer al lado, nunca la misma, y aunque sabía que tenía una familia que vivía en Pérgamo a la que visitaba muy de tarde en tarde” (Regás, 1994: 19).

Melocotones helados (Freire, 1999) también empieza cuando el sujeto atraviesa una crisis en la que se encuentra solo y abandonado. Cuando Elsa grande, la protagonista de la novela, recibe cartas blancas y llamadas anónimas, que desembocan en amenazas, decide abandonar su ciudad y esconderse en casa de su abuelo, puesto que “Con las cartas apareció la preocupación. Las llamadas trajeron el miedo” (Freire, 1999: 26). Cuando huye de las amenazas que llevan las cartas y las llamadas inexplicables, su novio, Rodrigo, se niega a acompañarla, pese a su estado mental y el peligro que debe afrontar, “en realidad, quería decir: demuestra que me amas, sácame de aquí, sé mi héroe” (Freire, 1999: 44). El chico, de acuerdo con la lógica de “individualización”, no está dispuesto para –o capaz de– realizar ni el más mínimo esfuerzo que le alejaría, aunque fuese para un corto periodo de tiempo, de sus objetivos, que cambiaría, incluso mínimamente, su rumbo de vida.

Después de esta experiencia, está claro que Rodrigo se siente feliz con Elsa y quiere establecer una relación “a largo plazo” con ella sólo “para bien”, es decir, bajo la condición de que no suponga ningún obstáculo en su trayectoria. Parece muy sintomático que Elsa, igual que Martín (*Azul*), Teresa (*Gramática Griega*), Lucía (*La hija de caníbal*) y Ana (*Mandala*), experimenta una revelación (“epifanía”) dolorosa en el momento de una gran crisis en la que se sumerge al captar la “superficialidad” de la relación que forma y la “liquidez” de vínculos y compromisos con el otro. Al mismo tiempo, cabe destacar que los sentimientos negativos –de la decepción que gradualmente desemboca en el rencor y el rechazo– que experimenta Elsa con respecto a la actitud de su novio, a quien silenciosamente pide que le demuestre su amor y valentía, y a quien juzga por su falta de compromiso y superficialidad, no concuerdan con su propio comportamiento durante el noviazgo, que difícilmente se podría llamar como profundo o comprometido:

Pese a su intachable reputación, y al compenetrado noviazgo, ella había tenido sus aventuras, por supuesto. Un fotógrafo amigo de Blanca, forastero en la ciudad, que las había visitado hacía dos años. Un compañero de su

hermano Antonio, arquitecto, como él, a quien no había vuelto a ver, temerosa de enamorarse. Otro chico de quien no sabía nada, también bajo la complicidad de Blanca, en una noche en la que las dos habían salido a divertirse juntas. Los recordaba con cierta altivez; habían cedido con facilidad en cuanto ella se había despojado de su falsa displicencia y había accedido a mostrarse dulce, un poco frívola y superficial. Algo que jamás había funcionado con Rodrigo (Freire, 1999: 238).

Por otra parte, la novela de Freire (1999) pone de manifiesto el “carácter opcional” de la familia posmoderna, cuya forma depende únicamente de la voluntad, o más bien falta de voluntad, por parte de sus “integrantes”. De hecho, la familia, tal y como quedó codificado en los textos, se parece cada vez más a una organización o asociación voluntaria, más que a una comunidad a la que sus miembros simplemente pertenecen. Mientras que Elsa grande tiene unas relaciones ejemplares con sus padres, su prima hermana, Elsa pequeña, se desentiende de ellos por completo. Ensimismada, prefiere buscar apoyo y comprensión entre los miembros de una secta, que acaba matándola, que entre los miembros de su propia familia. El mismo carácter opcional de las relaciones familiares se revela a base de las relaciones existentes entre los padres de las dos Elsas: siendo hermanos, Miguel y Carlos apenas mantienen el contacto: “Se trataban poco. De no haber sido por sus mujeres, que se llevaban bien y tomaban un café juntas una o dos veces al mes, hubieran perdido todo contacto” (Freire, 1999: 33). Es gracias al esfuerzo de las mujeres, no relacionadas entre sí por los lazos de sangre, que aún se conserva la apariencia de unidad.

Sin embargo, la crisis familiar codificada en *Beatriz y los cuerpos celestes* (Etxebarría, 1998) no se desprende de la “posmodernización” de la familia española ni la “liquidez” de los lazos familiares. La falta de entendimiento entre Beatriz y su madre se debe, más bien, a la “coincidencia de la no-coincidencia” a la que nos referimos en el capítulo anterior, o, en otras palabras, al conflicto cultural entre las dos Españas o dos órdenes, el feudal y el posmoderno. Así, la madre de la protagonista, crecida en la época del franquismo, cuyos ideales interiorizó en su temprana edad, no sólo se siente infeliz a causa de las restricciones y prejuicios que mantiene en tanto estructuras interiorizadas del poder, sino que, en plan general, se niega a aceptar la transformación que ha ocurrido en el país, en plan privado, rechaza

a su hija cuando esta no actúa acorde con los ideales fascistas de la mujer: “Sí, mi madre era el orgullo de la Sección Femenina, la santa patrona de la abnegación y el sacrificio. Cosía, zurcía, planchaba, limpiaba, hacía punto y cuadros de *petit point*. A diferencia de todas sus amigas, nunca había necesitado asistenta” (Etxebarría, 1998: 84). Beatriz, en cambio, rechaza a su madre sin más, no se esfuerza en comprenderla ni compadecerla, porque con ella rechaza el sentimiento de inferioridad en tanto ciudadana de segunda clase, que ve inculcado en ella, así como la época de la dictadura: “No quería ser mujer. Elegía no limitar mis decisiones futuras a las cosas pequeñas, y no dejar que otros decidieran por mí en las importantes. Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre” (Etxebarría, 1998: 36).

Los conflictos que estallan entre ellas conciernen a todos los aspectos de la vida, desde la posición social de la mujer, pasando por el tema de la sexualidad, hasta la imagen física, que, para las dos, se convierte en una arma ideológica a través del cual expresan sus maneras de ver el mundo: “Acto seguido –cuenta Beatriz después de reunirse con su familia– pasamos a su disertación habitual, la que constituye su monotema desde hace años: mi aspecto. De hecho, me sorprende que haya tardado tanto en sacarlo a relucir. Estoy demasiado delgada, opina, y no me sienta bien el pelo tan corto. ¿Por qué me empeño en raparme de esa manera? Y, ¿es necesario que lleve siempre esas botas de pocero tan poco femeninas?” (Etxebarría, 1998: 33).

Asimismo, el texto inscribe su relación como una relación tóxica, causada por una actitud posesiva y sobreprotectora de la madre que, tras el fracaso matrimonial, encontró en la relación madre-hija el único objetivo de su vida y se agarra a ella, interpretando, desde la infancia de la niña, todo anhelo de independencia que observa en su hija como un rechazo hacia ella, un rechazo que socava el sentido, tan cuidadosamente construido, que pretendió dar a su vida. Recuerda Beatriz: “Mi madre me quiso mucho, cuando yo era muy pequeña. Pero de repente, de la noche a la mañana, crecí, y aquello fue el fin de todo. Mi madre me entendía como una parte de su ser y no estaba dispuesta a aceptar el hecho de que no constituíamos una unidad, de que cada una de nosotras existía por sí misma” (Etxebarría, 1998: 99-100). Beatriz, como Teresa, decide aceptar el consejo y apoyo prestado por su padre, quien ve en su traslado al extranjero la mejor manera para solucionar conflictos y abandona Madrid, su ciudad natal. Ella, en cambio, no se va a Grecia como Teresa,

ni a la India como Ana, ni a China, como Fran, sino que comienza estudios en Edimburgo.

De esta manera, a través de los protagonistas que acabamos de enumerar, se (re)produce la manera posmoderna de hallar soluciones a conflictos más inminentes: la huida. Dicho esto, cabe notar que el conflicto generacional tipo “coincidencia–no coincidencia”, era muy frecuente entre generaciones anteriores, no a finales de los años noventa, cuando, como vimos en el capítulo anterior, en términos generales, no se producen enfrentamientos entre los padres y sus hijos adolescentes provocados por las divergencias entre los sistemas de valores profesados por ambos grupos. Así, a partir de los estudios sobre la familia a que nos referimos anteriormente, suponemos que el conflicto codificado en la novela corresponde a la experiencia generacional, y, como podemos concluir con base en sus intervenciones públicas, a la experiencia personal de la autora, perteneciente a la generación nacida en los años sesenta, cuya transición a la vida adulta coincidió con la transición política. Asimismo, ninguna de las dos amigas de Beatriz, ni Mónica ni Cat, ha podido disfrutar de una vida familiar equilibrada. Mónica tiene una madre soltera muy moderna –redactora jefe de una revista de moda– contra la cual se rebela, recurriendo a la promiscuidad y la droga porque su madre, igual que la madre de Fran al principio de la novela, ha abandonado totalmente la educación y el cuidado de su hija a fin de ocuparse sólo de sí misma.

En Edimburgo Beatriz entra en una relación amorosa con Cat, de la que se distancia a causa de sus temores e inhibiciones internas, que la hacen percibir el amor como un sacrificio innecesario y dañoso, una exagerada apertura hacia el otro, en cuya consecuencia podría perder “demasiado”, es decir, estaría obligada a sacrificar su libertad e independencia, dos valores clave de la modernidad líquida. En este sentido, la manera en la que Beatriz verbaliza sus temores y su incapacidad de arriesgarse o entregarse, capta perfectamente la actitud posmoderna hacia el amor, o, en términos baumanianos, el “amor líquido” (Bauman, 2005):

Tuve miedo al advertir que, al contrario que Mónica en su día, Cat esperaba algo de mí. Y me aterró, porque no quería perderme a mí misma. Consideraba nuestra intimidad un tesoro, pero empecé a pensar que lo estaba pagando demasiado caro. [...] en seguida empecé a distanciarme e hice todo lo posible por no quererla, y a veces me pregunto si de verdad la quise mientras viví con

ella. Pero recuerdo que la amé, o casi la amé, si esa palabra tiene algún significado, durante los primeros días [...]. Si Cat hubiese sido lista, habría aprovechado aquel momento. [...] Pero no lo hizo. No hubiese sabido. Ella era demasiado buena persona. Y me perdió (Etxebarria, 1998: 40).

Cielos de barro, una novela histórica de Dulce Chacón (2001) que se desarrolla a lo largo del siglo XX en España, llegando a la actualidad, codifica la crisis de la familia protagonista también en términos del paso del sistema feudal a la posmodernidad. Leonardo, el padre de la familia a la que pertenece el cortijo donde se desarrolla toda la narración, no puede adaptarse a los nuevos tiempos; sufre no sólo a raíz de la anunciada pérdida de su cortijo, sino a consecuencia de la pérdida de su mundo, del declive de la lógica cultural en la que creció: “Leonardo se limitó a observar cómo su hijo se hacía cargo de las propiedades de Victoria. Y desdeñando sus protestas, y las de Aurora, solicitó las subvenciones para arrancar los olivos. Y los arrancaron, sin que Julián sintiera que algo se le quebrara por dentro, como a él, como a Aurora” (Chacón, 2001: 291). Asimismo, menciona el dinero como el único valor que sustenta y rige la vida de los jóvenes. De hecho, tanto su hijo como su yerno le faltan al respeto, con lo cual el texto alude al declive del respeto hacia la gente mayor: “-¿Y ya habéis dicho a Carlos que le vais a dar la patada en el culo, lo mismo que hicisteis conmigo? -Nadie te ha dado una patada, papá. Recibes la renta más alta que has conseguido en tu vida. - Dinero. Dinero. De eso es de lo único que sabes hablar [...] -Ya está bien, papá. Cierra la boca de una puñetera vez” (Chacón, 293-294).

Como el texto revela al final, la coincidencia de lo no-sincrónico, el declive del orden feudal y de la familia moderna con el siguiente advenimiento de la posmodernización de la vida social y familiar desembocan en un trágico ataque de ira contra el nuevo orden. Leonardo mata a su esposa, su hijo y su yerno, a los que acusa de ser “iguales”, es decir, de sacrificar todos los valores tradicionales –el amor familiar, el apego a la tierra, el respeto a los padres– en busca de dinero fácil:

Julián seguía retando a su padre con la mirada. Victoria y Manuel permanecían de pie junto a él. Y antes de que el abogado llegara a comprender qué pasaba, escuchó un disparo. Y luego otro, y otro. Las manos temblorosas de Aurora

sujetaron el arma, su padre le había puesto en las manos pidiéndole que lo usara contra él. Y la boca de la escopeta volvió a tronar (Chacón, 2001: 295).

Sin embargo, de acuerdo con la lógica feudal, es el nieto de los criados quien se ve obligado a pagar por la matanza.

Concluyendo, cabe destacar que en el año 2002 se elaboró un estudio sobre la capacidad educadora de las familias (nucleares) en la España actual, que distingue cuatro tipos de familias, dos de los cuales se caracterizan por una escasa o nula capacidad educadora, lo que constituye el modelo mayoritario. La denominada “familia nominal” (43% de las familias) lo es sólo de nombre, porque ambos padres –como la madre de Mónica en *Beatriz y los cuerpos celestes* (Etxebarría, 1998), los padres de Fran en *Últimas noticias del paraíso* (Sánchez, 2000), los de Elsa pequeña en *Melocotones helados* (1999), y, menos típicamente, dada la diferencia generacional, inclusive los padres de Lucía en *La hija del caníbal* (Montero, 1997)– han abandonado la educación de sus hijos. “Es el liberalismo familiar del *laissez faire, laissez passer*, dejar hacer y mirar a otro lado si algo no gusta. Cada cónyuge acusa al otro de no ocuparse de los hijos y de dejarles hacer lo que quieran, y ambos acusan de lo mismo a la escuela” (Elzo, 2006: 33). Tal y como lo codifican los ejemplos enumerados, la capacidad educadora y socializadora de este tipo de familia es, efectivamente, inexistente. Las cifras son todavía más alarmantes si tomamos en cuenta que los padres con educación universitaria constituyen la mayoría entre este grupo. Efectivamente, “Si los padres y madres de las elites abandonan la crianza y educación de sus hijos, por mor de sus expectativas de bienestar social, las señales de alarma para la familia se han puesto en rojo” (Elzo, 2006: 39).

El segundo tipo, la “familia conflictiva” (15 %) denota aquella familia en la que los hijos y los padres están en conflicto permanente. De este tipo de familia provienen las protagonistas de *Mientras vivimos*, (Torres, 2000) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (Etxebarría, 1998); en este caso, como se ha visto, la socialización equivale a la “contrasocialización”, con los hijos asimilando valores y conductas basadas en el rechazo, es decir, antitéticos con respecto a los de sus progenitores.

[...] en muchos casos, no en todos –si en el caso de Beatriz y su madre– la causa está en la impotencia de los padres para entender el cambio social, el miedo ante las derivas de algunos jóvenes (drogas, alcohol, robos, etc), de tal suerte que ante la primera manifestación en este sentido de un hijo suyo reaccionan fuertemente, ahondando una distancia que –quizá al inicio– era pequeña (Elzo, 2006: 33).

El tercer tipo de la familia, la llamada “familia familista endógamica”, que cubre 24 % de las familias españolas, es una familia enfocada en sí misma, caracterizada por unas relaciones excelentes y una escasez de conflictos, que es una buena transmisora, en mayor medida inconsciente, de valores. El riesgo que conlleva este tipo de educación es que puede desembocar en una sobreprotección, con los hijos no preparados para transformaciones sociales, ni conscientes de sus valores o objetivos. No obstante, cabe señalar que es tipo de familia se fundamenta más frecuentemente sobre la división tradicional de roles, es decir, sobre la figura de la madre protectora, ama (corazón) de casa y la figura del padre, cabeza (cerebro) de la familia.

Curiosamente, entre modelos de familia que se hallan en la narrativa analizada, este tipo de familia no está representado. Sólo los padres de Teresa de *Gramática Griega* tienden en esta dirección, pero no consiguen establecer una relación tan cercana con su hija como la que se desprende de la definición. Por fin, el estudio enumera el cuarto tipo, la denominada “familia adaptativa”, que remite al 18% de las familias, codificadas en la narrativa galardonada a través de las relaciones que mantiene Elsa grande con sus padres, y después de una fase difícil, logra establecer Fran con su madre. Partiendo de una buena comunicación entre padres e hijos, así como entre esposos, los miembros de la “familia adaptativa” desarrollan una buena capacidad de colaboración y adaptación común a nuevas circunstancias. Podríamos decir que se trata de una familia “dialógica” en el sentido bajtiniano, responsable y respetuosa con el otro, “fundante”, pero no “fundada” que, en los tiempos que corren, debería usarse como modelo a seguir (Elzo, 2006: 32- 39).

En efecto, en su representación de las relaciones íntimas y familiares, que se vuelven cada vez más líquidas, las novelas premiadas ponen de manifiesto –cristalizan– la ideología actual proyectada sobre la experiencia familiar y amorosa en el seno de la sociedad posmoderna, sumergida en plena crisis de lo sólido y lo

comprometido, una crisis que se manifiesta en el primer tipo de la familia, la “familia nominal” que podríamos, como manifiesta la lógica cultural (re)producida en la narrativa, extender a las relaciones de pareja. Dicha crisis contribuye a que tanto las relaciones de familia, como las relaciones amorosas y las de amistad, se vivan como líquidas y no-comprometidas, que, como declara Beatriz, no conlleven el “riesgo de compromiso”, que no nos “pidan demasiado”. En fin,

Es difícil encontrar actualmente en el Occidente un deseo más extendido que el de vivir la propia vida [...] Al amor, al matrimonio, al ser madre o padre se les exige que unan, y mantengan unida, la historia vital centrífuga del individuo. No sería muy exagerado afirmar que la lucha diaria por una vida propia se ha convertido en la experiencia colectiva del mundo occidental. Expresa lo que queda de nuestro sentimiento comunal (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 69).

Asimismo, basándonos en el análisis de las novelas premiadas, vemos cómo tener hijos o cuidar de los padres envejecidos, o sacrificar algo por el bien de tu pareja, implica todo un desafío para el individuo posmoderno que no está acostumbrado a tener compromisos ni a trazarse metas a largo plazo, y menos aún, a tener en cuenta el bienestar del otro en su política de la vida, a sacrificar, por fin, sus propias metas y decisiones individuales por un bien común. Así, en la plena vida líquida, un compromiso a la larga que conlleva la responsabilidad por el otro, más débil y desamparado, que requiera sacrificios y lealtades jamás experimentados, puede convertirse en una experiencia traumática. De ahí que, en relación con la “liquidez” de los lazos afectivos, que, como se ha visto, encontramos codificada en cada una de las novelas analizadas, valga insistir que tiene sus raíces en el proceso de la individualización y el “proyecto reflejo (reflexivo) de yo”, que determinan nuestra política de la vida.

En este sentido, Beck y Beck-Gernsheim (2003: 70) hacen hincapié en el surgimiento de la “ética de la realización personal”, la tendencia más poderosa de la sociedad moderna de individuos “elegidores, decididores y configuradores”. Ya que la sociedad posmoderna “no los integra como personas completas en sus sistemas funcionales, sino que, antes bien, se basa en el hecho de que los individuos no están integrados, sino sólo parcialmente y temporalmente ocupados en su deambular por diferentes mundos funcionales”, intentan llenar el vacío de sus vidas, con

incompatibilidades y ruinas de tradiciones. Pese a la *doxa*, las vidas posmodernas están estrechamente vinculadas a las instituciones que les inculcan la autoorganización y autotematización de sus biografías. Estas se convierten, pues, como lo demuestran las biografías de los protagonistas (que, como se ha visto, atraviesan una crisis) en biografías electivas y al mismo tiempo biografías de alto riesgo, ya que en un mundo cada vez más complejo y variado, y bajo el lastre de la inculcada responsabilidad individual cada vez mayor, falta la seguridad y reina la contingencia. Esta contingencia y falta de rumbo fijo están perfectamente simbolizadas por el crucero en *Azul* (Regás, 1994), durante el cual Martín no entiende la jerga marinera en la que se comunican Tom y Leonardus, ni se da cuenta cuándo han llegado a un destino, porque desconoce cuál es el destino o el objetivo mismo de navegar –una metáfora de la vida posmoderna–, se deja llevar por las circunstancias, por la contingencia, acepta encargos y fama que se deben a contactos de su esposa, sacrificando sus proyectos artísticos, felicidad personal, orgullo por bienes materiales y un tipo de vida que en el fondo detesta.

Asimismo, en el análisis del corpus se subraya frecuentemente la contingencia y la falta de seguridad. Como hemos visto, las novelas *Azul*, *Gramática Griega*, *Melocotones helados*, *La hija del caníbal* y *Mandala* presentan a las protagonistas sumergidas en graves crisis y en situaciones violentas: chantajes, accidentes, encarcelamiento, pérdida de trabajo. Siendo así las cosas, Teresa deja de hacer fotografía porque no quiere reflejar el mundo que no comprende: “ni siquiera entendía a Javi, que era lo que mejor había creído conocer de este mundo. Desde que lo descubrí, la realidad se había vuelto chata y polvorienta, y me asustaba pensar que siempre sería así” (Fernández, 2001: 83). En fin, no quiere reflejar un mundo en el cual reina la contingencia a todos los niveles de la organización social:

[...] si Javi hubiera sido más normal, si me hubiera podido matricular de alemán en vez de griego, si los periódicos no sufrieran problemas de liquidez por culpa de la subida de precio de papel, de la crisis de la publicidad, de la estupidez de sus gerentes, de los criterios de convergencia europea o de sabe Dios qué, nunca habría ido a Grecia con esa falsa dote que era un tributo resignado a mi incompetencia para hacer las cosas como Dios manda (Fernández, 2001: 91- 92).

Así, “la ideología de mercado neo-liberal pone en práctica la atomización con toda su voluntad política” (Beck, Beck-Gernsheim, 2003: 72), tachando cada fracaso de personal; las desgracias no se viven más como una experiencia común de clase, lo cual fue la base de una actividad política colectiva. Lejos de ser una experiencia individualmente escogida, la política de la vida con su autorresponsabilidad impuesta es, de hecho, estructural, ideológica y culturalmente vinculante. A través del mecanismo ideológico de la política de la vida se forja una imagen de sociedad y un modo de vivir en ella, puesto que se niega la existencia de una matriz generadora que necesariamente subyace el modo de ver y de vivir el mundo para cada individuo al presentarlo como una entidad libre, configuradora activa de su propio destino, como si fuera independiente de sus circunstancias sociales y su lógica cultural. En consecuencia, en las biografías que construimos en el seno de las sociedades individualizadas resaltan los logros o derrotas individuales, nuestras decisiones, capacidades, e inclusive nuestra manera de pensar más o menos positivamente, obviando cada vez más los factores externos y adscribiéndose a uno mismo los éxitos, pero igual las derrotas de uno.

De ahí que las relaciones amorosas hayan de ser consumidas y olvidadas, las familiares y de amistad “nominales” y controladas, sin que, como se ha visto, interrumpan nuestro ritmo de vida ni repercutan en su rumbo, el cual no es rígido ni fijado de antemano, sino que se adapta a los cambios veloces de las circunstancias, nunca antes más líquidas. En fin, tal y como queda codificado en las novelas, parece cada vez más utópico planificar un futuro común que abarque la vida entera de dos individuos “libres” y “flexibles”. Es por ello que hemos abordado la crisis de la familia junto con la crisis de las relaciones amorosas; ambas refieren, pues, a la misma causa. Este tipo de conducta, más frecuente –tanto en el plano de la pareja como en la relación entre padres e hijos– en los individuos de la sociedad líquida, no sólo en España, sino en todo el mundo “posmodernizado”, constituye, según el sociólogo Javier Elzo (2006, 1999), el cambio más profundo de la nueva familia española, cuyas consecuencias pueden ser terribles para las generaciones futuras:

[...] hay un cambio más soterrado, menos visible, pero no por ello menos profundo. [...] las familias nucleares son cada vez menos las que educan, [...] las parejas y promoción social son cada vez más importantes que las familias como unidad social, e incluso en las parejas los individuos buscan más su

propia promoción y desarrollo personal que el de la pareja, origen –aunque no sea más que cronológico– de la familia futura. Esta sí, esta es la gran revolución de la familia española. [...] Mucho más importante es, a nuestro juicio, que los padres dejen de serlo que las parejas, ya irremisiblemente rotas, busquen una nueva oportunidad (Elzo, 2006: 32).

Para explicar la reciente transformación social y describir las relaciones de pareja, Anthony Giddens (2004) aplica los siguientes términos: “la sexualidad plástica”, “relación pura” (pura, es decir, sin la “carga del compromiso” o “amor confluyente”). Giddens nos recuerda asimismo que las relaciones personales, con los ideales del amor, de profunda experiencia emocional y realización personal, nos otorgan la posibilidad de experimentar el sentimiento de intimidad y expresión del yo impensables en las épocas anteriores de la familia preindustrial o tradicional burguesa. No obstante, dado su carácter emocional, individual y opcional, las mismas relaciones conllevan a la vez un riesgo y un potencial conflictivo mucho mayor que antaño.

“El amor se hace más necesario que nunca antes y al mismo tiempo imposible. Lo delicioso, el poder simbólico, lo seductivo y lo salvador del amor crece con su imposibilidad” (Beck, Beck- Gernsheim, 2001: 16). Así, la pérdida de las identidades y las seguridades sólidas, en el ámbito público y privado, desemboca en la búsqueda del amor como factor salvador, el lugar del culto, que es cada vez más mitificado y vinculado al “proyecto reflejo del yo” (Giddens 1995) y cada vez más efímero y huidizo. Mientras las esperanzas puestas en él siguen creciendo, aumenta también la decepción y traición de ideales, evidenciadas por el aumento de los índices de divorcios:

Las personas se casan y se divorcian por amor. La relación amorosa se practica de manera intercambiable, y no para deshacerse del peso del amor, sino porque lo pide así la ley del amor satisfactorio. Esta construcción tardía de la torre de Babel, edificada por las cuotas de divorcios, constituye un monumento al amor decepcionado e idolatrado (Beck, Beck- Gernsheim, 2001: 16).

De hecho, el amor-salvación y el sentido de la vida tienen claras connotaciones religiosas. Es más, en su mitificación se refleja el vacío y el sentimiento generalizado de ensimismamiento, provocados por el orden moderno. “Si no hay Dios, ni cura, ni clase, ni vecino, entonces queda por lo menos el Tú. Y la magnitud del tú es el vacío invertido que reina en todos los demás.” (Beck, Beck- Gernsheim 2001: 57). Cuanto más sólidos se diluyen en los tiempos de la modernidad líquida, más se espera del amor-salvación en tanto una herramienta de otorgarle sentido y arraigo a nuestra vida.

Sin embargo, como demuestran las decisiones vitales de los y las protagonistas de las novelas premiadas, que se separan de sus respectivas parejas, el arte del amor de la modernidad líquida consiste mucho más en saber cómo romper las relaciones, salir de ellas ileso, sin daños colaterales, que en aprender a construir relaciones duraderas, salir fortalecidos de una crisis. Efectivamente, tal y como apunta Zygmunt Bauman (2005: 19),

[...] la definición romántica del amor —“hasta que la muerte nos separe”— está decididamente pasada de moda, ya que ha trascendido su fecha de vencimiento debido a la reestructuración radical de las estructuras de parentesco de las que dependía y de las cuales extraía su vigor e importancia. Pero la desaparición de esa idea implica, inevitablemente, la simplificación de las pruebas que esa experiencia debe superar para ser considerada como “amor”. No es que más gente esté a la altura de los estándares del amor en más ocasiones, sino que esos estándares son ahora más bajos: como consecuencia, el conjunto de experiencias definidas con el término “amor” se ha ampliado enormemente (Bauman, 2005: 19).

En el ámbito ideológico, el cambio monumental de actitud hacia la familia, el amor y el sexo, codificado en las novelas analizadas, nos sirve para demostrar que, mientras que la modernidad imponía las obligaciones familiares y controlaba el amor y el sexo como medios para inculcar el orden, las reglas, las obligaciones y la conformidad con el orden social, la posmodernidad convierte el amor y el sexo en herramientas para potenciar el deseo de acumular nuevas experiencias, el culto al cuerpo, el hedonismo, y, ante todo, la preponderancia de las necesidades individuales. Dicho de otro modo, el cambio forma parte integral de una amplia

transformación social cuyo objetivo principal consiste en sustituir la ideología del deber por la ideología del placer (Bauman, 2001, 2003, 2005). “Como antes, el sexo tiene una función; como antes, es fundamental; sólo que la función ha cambiado, al igual que la naturaleza del proceso en el que el sexo reorientado desempeña su papel fundamental” (Bauman, 2001: 183). De ahí que “Las agonías actuales del *homo sexualis* (sean) las del *homo consumens*. Nacieron juntas. Y si alguna vez desaparecen, lo harán marchando codo a codo” (Bauman, 2005: 71).

Al mismo tiempo, *Cielos de barro* (Chacón, 2001) y *La hija del caníbal* (Montero, 1997), al ser parcialmente novelas históricas y representar las relaciones extramatrimoniales de los hombres y la castidad impuesta sobre las mujeres, recuerdan que la sexualidad y el amor en los órdenes feudal y moderno tampoco han respondido a la definición romántica del amor de “hasta que la muerte nos separe”. Los textos refieren, pues, a la doble moral que ha existido siempre en el seno de la sociedad patriarcal, según cuyos preceptos los hombres pudieran tener múltiples relaciones sexuales fuera del matrimonio, sin que eso influya negativamente en su percepción o posición social, mientras que el mismo comportamiento entre las mujeres no sólo constituyó la pérdida de la honra, sino que fue tratado y juzgado como delito en tanto “una ruptura imperdonable de la ley de propiedad” así como de la “idea de la descendencia hereditaria” (Giddens, 2004: 17). Es más, mientras la reputación social de las mujeres y su “honor”, codificado como “honra”, dependían exclusivamente de su resistencia a la conquista masculina, la reputación y el “honor” masculino descansaban sobre sus conquistas a las que, una vez logradas, despreciaban. Así, las relaciones íntimas enfrentaban a los dos sexos, creando la política de desconocimiento y desconfianza, convirtiendo las prácticas discursivas amorosas en un potencial espacio de combate y desprecio mutuo.

3.3 *Generación X o los futuros mileuristas*

Como afirma Antonio Gutiérrez Resa (2003) en su estudio *Sociología de valores en la novela contemporánea española (La generación X)*, hay una relación significativa –que nosotros identificamos como “mediación”– entre lo que reflejan los estudios sociológicos sobre la juventud española y la escritura de y sobre los jóvenes. Se trata, pues, de la codificación de los valores y conductas de jóvenes españoles en la

narrativa actual en tanto una “estructura estructurada y estructurante” (Bourdieu, 1997). El análisis que pretendemos aquí tiene como objetivo buscar el significado de las acciones de los sujetos sociales (colectivos) –pertenecientes a la llamada generación X, es decir, la juventud de los años noventa, posteriormente trasformada en los “milleuristas” (Gutiérrez Resa, 2003: 46; Freire, 2006)– en tanto que personajes de las novelas del periodo acotado, indagando en su relación con la matriz ideológica y la situación social de los noventa.

En este sentido, cabe analizar la figura del adolescente, Fran, protagonista de *Últimas noticias del paraíso* en función del paradigma de la sociedad posmoderna, a la que Moral y Ovejero (2004) denominan “la sociedad adolescente de adultos”. Así, Fran experimenta las ansiedades y los sentimientos tradicionalmente asociados con la adolescencia, tales como la incertidumbre acerca de su futuro, inclusive el más inmediato, la conciencia de la contingencia, ambigüedad y ambivalencia en tanto estados imperantes en cada esfera de su vida, sea en la destrozada vida familiar a la que nos referimos antes, sea en la vida profesional que no tiene ningún rumbo, puesto que, tras terminar la escuela secundaria, el chico se siente incapaz de tomar cualquier decisión vinculante acerca de su futuro profesional (por puro azar, empieza a trabajar en el alquiler de los videos), sea en su caótica vida sentimental. Su vida está marcada por las contradicciones, la disolución de los sólidos valores tradicionales, el egocentrismo, el hedonismo, el pasotismo y, más aún, la búsqueda incesante orientada hacia una redefinición de la identidad. Dichos conceptos: la contingencia, la ambigüedad, la liquidez de la vida, el hedonismo, etcétera, como se ha visto en el apartado anterior, definen perfectamente la conciencia posmoderna (*vid.* Moral, Ovejero, 2004; Giddens, 2000; Gil Villa, 2001; Lipovetsky, 2003; Bauman, 2003; 2006 a, entre otros).

Asimismo, mientras la carga de modernidad en su fase sólida, con su enfoque en el futuro y el desdén por la tradición, la sobrevaloración de lo nuevo –lo moderno– frente a lo antiguo, socavó el rol tradicional del adulto como fuente de la sabiduría, en los tiempos de la modernidad líquida el valor social otorgado actualmente a la edad se ha invertido completamente. Así, de la misma manera que en la pre-modernidad se esperaba ansiosamente la madurez como punto de partida para un futuro desarrollo individual, hoy se pretende ser eternamente joven: la figura del adolescente encarna, pues, el deseo siempre frustrado de invertir el orden natural de las cosas, el deseo generador de una profunda sensación de ansiedad, representada

en los textos, como veremos a continuación, a través de la obsesión enfermiza de las protagonistas por conservar la juventud.

De ahí que el nombre de “la sociedad adolescente de adultos” otorgado a la sociedad actual denote perfectamente la ideología que nos interpela, puesto que, como apuntan Moral y Ovejero (2004: 76), “La búsqueda y redefinición incesante de identidad caracterizan al postadolescente actual, cautivo en la adolescencia [...], en un permanente momento de tránsito influido por los imperativos de la sociedad contemporánea, en donde se tiende a un permanente diálogo sobre el sujeto ante una renovada búsqueda de sí mismo”. Si bien es cierto que cada época ha producido muestras de su propia ambigüedad e inestabilidad (Gil Villa, 2001), hoy en día el vértigo originado por estos sentimientos ahora está más extendido que nunca y forma parte integral de lo imaginario social.

Ahora bien, cabe retomar el concepto de la “literatura joven”, a la que nos referimos en el segundo capítulo, lanzado por la industria editorial española de los noventa y basado en la edad del autor como el único criterio de diferenciación. En este caso, los narradores no sólo crean “representaciones simbólicas” de la Generación X, es decir, de los jóvenes nacidos en los años sesenta y setenta, sino que ellos mismos pertenecen a ella. Dentro de esta corriente destacan escritores como Ray Loriga y José Ángel Mañas, cuyos lectores suelen apreciar el “realismo” de los textos porque dicen reconocer en ellos su propia vida y la de sus compañeros. Entre las escritoras galardonadas, dos autoras: Lucía Etxebarria (1966) y Espido Freire (1974) conforman este grupo generacional. Analizaremos, pues, valores y valoraciones codificados en sus novelas a través del sentido otorgado a las acciones y los pensamientos de sus jóvenes protagonistas.

Como ya se ha dicho, es frecuente que los lectores jóvenes españoles digan que Lucía Etxebarria ha escrito novelas “realistas” y que, como lectores, se reconocen en sus mundos narrados (*vid.* el capítulo 2). Ahora bien, el trasfondo social y económico de *Beatriz y los cuerpos celestes* es la España próspera y democrática de hoy en la que los jóvenes se dedican a lo suyo, que parece ser disfrutar lo máximo posible. Ningún personaje, en ningún momento, hace alusión a preocupación alguna por la sociedad española, o por la supervivencia o el bien de su familia o incluso de ellos mismos. Si algún problema llegan a tener es el de que la vida entregada sólo a los placeres se vuelve aburrida y solitaria, y les hace sentirse

insatisfechos. El exceso de placer y la total ausencia de obligaciones provocan una sensación de vacío, que podríamos llamar “vacío espiritual”.

La estética del mundo narrado por Etxebarria (1998) está centrada en los valores “jóvenes”. Ser joven y guapo, entrar en el “país de Nunca Jamás” con el visado de juventud eterna, “sin fecha de caducidad”, se convierte así en el valor mayor en la escala general de valores y el rasgo más codiciado:

Aquella chica había conseguido, de alguna manera milagrosa, congelar en su cuerpo ese momento inaprensible en el que la infancia confluye con la adolescencia; y se mantenía en un presente inmóvil, en un territorio propio, ajeno al lento fluir de los minutos y al inevitable deterioro que éstos traerían consigo. Me pareció la visión más erótica que había visto en la vida. Ahora me miro en el espejo y me doy cuenta de lo mucho que aquella desconocida y yo nos parecemos, eternas adolescentes, cuerpos andróginos, permiso de residencia en el país de Nunca Jamás, visado sin fecha de caducidad (Etxebarria, 1998: 35-36).

En nombre de este ideal se buscan la belleza exterior y el placer corporal, se experimenta la velocidad y la música. Como se puede observar en la cita, se crea una estética narcisista y egoísta, ya que Beatriz, igual que muchos jóvenes de su generación, se coloca a sí misma en el centro de su propio sistema de valores, forjando el omnipresente sentimiento del vacío ético, en cuya consecuencia la estética ocupa el espacio de la ética. También podríamos hablar de una ética basada en una estética, que deja fuera a todos los que no pertenecen al grupo de compañeros como los ancianos, los niños, los feos, los gordos, los pobres, los enfermos o los extranjeros.

Beatriz, así como sus amigas, Mónica o Cat, vive en el momento y se guía por criterios estéticos. Al analizar la “novela joven”, Gutiérrez Resa (2003) destaca, tal y como lo hace Bauman (2003) en relación con la lógica cultural de la modernidad líquida, que la ideología actual pone énfasis en lo “inmediato” y en la intensidad de la emoción y de la experiencia; no fomenta la reflexión, sino la emoción, en un contraste muy agudo con la modernidad sólida o el arte clásico que requieren esfuerzo, reflexión y paciencia. Esta valorización del “momento”, de la

droga, de lo físico y de la música *techno* se combina con y se fundamenta sobre una minusvaloración de la cultura y del pensamiento:

[...] me metía un éxtasis y me lanzaba a la pista a diluirme en techno y en MDMA. Baila, olvídate de todo, deja de ser persona, fúndete en esa masa que baila contigo. Deja de existir como individuo, deja de pensar por tu cuenta y dejarás de sufrir, mientras el tiempo sigue desangrándose minuto a minuto. En aquellos momentos entendía por qué los hombres y las mujeres de todo el orbe, pese a todo, se empeñan en creer en poderes superiores a las manifestaciones humanas (Etxebarría, 1998: 177).

En efecto, la novela describe con detalles las maneras de conseguir y consumir la droga, (re)produciendo la imagen de una juventud cosmopolita que nunca se cuestiona a sí misma, puesto que toma sus propias conductas por “naturales”, propios de la cultura joven en el ámbito mundial: “En Madrid y en Edimburgo la gente baila la misma música y alucina con las mismas drogas, y busca lo mismo: sexo, amor, razones para aguantar una noche más” (Etxebarría, 1998: 183). Con ello, se crea la imagen de un “nuevo orden mundial”, joven y rebelde, y un “nuevo modelo de mujer” que supuestamente no acepta las reglas sociales preestablecidas: “Vendí éxtasis en Madrid, mi novia los vendía en Edimburgo: la ciudad es siempre la misma, la llevas contigo. Allí donde yo fuera acababa enredada en historias de negocios clandestinos, y atraída por mujeres que demostraban un desprecio arrogante hacia leyes en las que no creían” (Etxebarría, 1998: 175). Sin embargo, como se ha visto, se trata del enaltecimiento de drogas y una falsa rebeldía: los jóvenes presentados en la novela, con su énfasis en lo exterior y lo inmediato, se ajustan, como pocos, a las reglas establecidas por una sociedad de consumo. Es más, en realidad Beatriz y Mónica arriesgan su vida, su salud e integridad psíquica, dejándoles a los traficantes de drogas aprovecharse de ellas.

En consecuencia de una despreocupación por la duración eterna, el ideal de la inmortalidad está ceñido a la inmortalidad de experiencia que sólo alude a sí misma, a un *carpe diem* intenso, fugaz y eterno a la vez, dada su propia falta de una perspectiva temporal extendida en el tiempo. La búsqueda insaciable de las nuevas sensaciones y experiencias sin consecuencias, que ha ocupado el lugar de los sueños de inmortalidad y los planes a largo plazo, está realizada a costa de la

responsabilidad que uno, al vivir el instante, no quiere asumir. Como comenta Bauman (2003):

Es difícil concebir una cultura indiferente a la eternidad, que rechaza lo durable. Es igualmente difícil concebir una moralidad indiferente a las consecuencias de las acciones humanas, que rechaza responsabilidad por los efectos que esas acciones pueden ejercer sobre otros. El advenimiento de la instantaneidad lleva a la cultura y a la ética humanas a un territorio inexplorado, donde la mayoría de los hábitos aprendidos para enfrentar la vida han perdido toda utilidad y sentido (Bauman, 2003: 137).

Efectivamente, en el universo narrativo poblado por Beatriz y sus amigos no se habla de responsabilidad, lealtad, ni de la moral. De hecho, en uno de los momentos clave de la narración Mónica –su mejor amiga y su “amor” – y el novio de Mónica, de quien se sabe desde el principio que es un traficante de drogas, le encargan a Beatriz que venda sustancias y armas ilegales, hecho por el cual sufre dos intentos de violación por parte de uno de los clientes y, en defensa propia, recurre a la violencia:

Tenía la navaja fuera. Mi brazo me caía al costado, paralelo al cuerpo. Me esforcé por repetir en la memoria las palabras de Coco. Aprietas este botón, así, y la hoja sale disparada. Entonces atacas, sin miedo, con el filo hacia arriba, y sobre todo con seguridad, sin dudar, hundiendo la navaja hasta el fondo. Sin pensarlo. Le clavé la navaja en el costado con todas mis fuerzas. La sangre brotó a borbotones extendiéndose sobre su camisa. La sentí, viscosa y caliente, escurriéndose por mis dedos. Se le escapó un agudo grito de dolor, pero no me soltó. Apuñalé una segunda vez, sin llegar a sacar la navaja del cuerpo. Él se dobló sobre sí mismo y cayó al suelo, retorciéndose en posición fetal (Etxebarria, 1998: 103).

Sin embargo, pese a estas experiencias traumáticas, Beatriz no introduce ningún cambio en su estilo de vida o sus valores, ni le guarda rencor a Mónica, a quien sigue recordando como el gran amor de su vida. Como hemos comprobado antes, no conoce el significado de la palabra amor, no sabe lo que realmente siente para y espera de Cat, ni sabe establecer relaciones amistosas con sus padres. Es más, tanto Beatriz como Mónica se imaginan y se cuentan maneras para matar a sus madres:

Algunas veces he pensado en cargarme a mi madre con una sobredosis de valium –prosiguió Mónica–. Se mete tantas píldoras que nadie sospecharía. – ¿Y cómo se las ibas a meter? ¿Con un embudo? La pregunta que le formulé me la había hecho muchas veces a mí misma. Yo también fantaseaba a menudo con la posibilidad de hacer desaparecer a mi madre. Por el mismo método (Etxebarría, 1998: 103).

Por ello, como señala Gutiérrez Resa (2003), la comparación con la novela antiutópica permite identificar en las novelas de Etxebarría algo más profundo que el “realismo” que han encontrado en ellas algunos lectores jóvenes, es decir, una perspectiva filosófica y política hedonista y nihilista que, en su actitud antisocial y su parasitismo, recuerda el ambiente cultural preconizado por los totalitarismos. Efectivamente, en *Beatriz y los cuerpos celestes* encontramos, pues, los elementos presentes en la novela antiutópica: malas relaciones personales, deprecio por los personajes que son distintos de los protagonistas, drogas, sexo fácil y violencia. Lo que ha cambiado es que ahora la droga y el sexo no son medios propuestos por el Estado para asegurarse de la sumisión de los ciudadanos, sino algo “elegido” por los propios protagonistas, de acuerdo con la lógica del consumo y la ideología del “presentismo”. Hay también ejemplos en la novela de violencia contra otros y contra sí mismos, como el uso de la navaja en defensa propia, intentos de violación o la sobredosis de Mónica.

En fin, para caracterizar la novela según la terminología de la crítica literaria, parece legítimo concebirla en términos de un *Bildungsroman* negativo, escrito, como se ha visto, a partir de expresiones típicas del ambiente joven que, al carecer de distancia crítica o elaboración estilística, aparentan transcripciones directas de muestras de los diálogos más triviales, recogidos en la calle. En otras palabras, como afirma Echevarría (1999) en su artículo sobre la “narrativa joven”, casi no se trata de textos novelísticos, sino de reportajes, quizá “autorreportajes” o diarios de unos jóvenes supuestamente provocadores.

En términos sociológicos, en cambio, los personajes de la novela remiten, en casos extremos, al grupo de jóvenes llamado “anti-institucional”, que representa apenas 5% de la población juvenil española de los noventa, caracterizado por el uso y la justificación de la violencia y de las drogas, y poca confianza en todo tipo de

instituciones, así como en su propio futuro. En casos menos extremos, el texto reinscribe los valores, pensamientos y conductas del grupo denominado como “libredisfrutador”, que corresponde a 24,68% de la juventud española. Bajo esta denominación se esconde el colectivo de los consumidores máximos de drogas y de alcohol los fines de semana y de máximos disfrutadores del ocio, orientado hacia el “presentismo” y “diversión” en tanto metas más importantes de su vida actual, que, sin embargo, en clara diferencia con respecto al colectivo anterior, rechaza el uso de la violencia y concibe su estado actual como transitorio y vinculado al hecho de “ser joven”. Concluyendo, los personajes retratados corresponden, en su conjunto, a sólo 28% de los jóvenes españoles, dejando fuera a los “altruistas, comprometidos” (12,22%), retraídos sociales (28%) y, finalmente, los institucionales, ilustrados (29%) (*vid. Jóvenes españoles 1999* de Javier Elzo, 1999).

La novela de la segunda representante de la Generación X, Espido Freire, es muy distinta en su retrato de las posturas de jóvenes, pero no por ello menos arraigada en la problemática social actual. Para empezar, *Melocotones helados* refleja la importancia de la familia, que genera la propia trama. Las relaciones difíciles, la desmitificación de la convivencia familiar va a la par con la codificación de la familia como refugio y la única garantía del bienestar. Cabe señalar, asimismo, que la novela, al reinsertar las antiguas creencias y los elementos míticos, se fundamenta sobre un intento de combatir el olvido, al reivindicar la comunidad y el recuerdo de los antepasados, contradecir la “política de la vida” (Giddens, 1995), preconizada por la modernidad líquida. “Existen muchos modos de matar a una persona y escapar sin culpa (...) Existe también una forma antigua y sencilla: la expulsión de la persona odiada de la comunidad, el olvido de su nombre” (Freire, 1999: 12).

El hecho de que Elsa la grande se esconda en la casa rural de su abuelo simboliza la nostalgia y deseo de volver al mundo premoderno (preindustrial), y de escapar de la contingencia y la falta de seguridad experimentada con el advenimiento de la posmodernidad. En efecto, el miedo individual y las angustias generalizadas se convierten en el principal estado de conciencia en todos los ámbitos, que quedan reflejados y mezclados en el discurso como en un espejo roto: se transmite el temor provocado por el olvido de los muertos y la represión de la memoria, la aparición de las niñas –de Elsa pequeña en actualidad y la niña Elsa en el recuerdo familiar–, el miedo a las sectas, simbolizado por la secta de Santo Grial que ha capturado a Elsa

pequeña, a la atracción fatal (la relación desdichada del abuelo), a la maldición de la familia, a los extranjeros y la ola de inmigración:

[...] los otros, los forasteros, comenzaron a estorbar. –Yo he perdido la confianza al salir a la calle– decían las señoras que merendaban en las pastelerías. –Da asco ver cómo se está poniendo todo–. Y, en otro tono, sus maridos opinaban algo similar, y estaban de acuerdo en que había que tomar medidas (Freire, 1999: 34-35).

Así, la novela codifica de manera magistral la angustia provocada por la falta de seguridad, la incertidumbre y la contingencia, que afectan de manera especial a los jóvenes, no integrados en el sistema laboral. Los protagonistas de la novela de Freire experimentan la “incertidumbre ante el futuro, la fragilidad de la posición social y la inseguridad existencial acompañantes de la vida en el *moderno mundo líquido*”, cuyas causas se ubican en el sistema social del trabajo, fuera del control individual y que tiende, por lo tanto, a concentrarse en “los blancos más próximos”, más concretos, –los extranjeros, las sectas, el cuerpo– y a canalizarse en la preocupación por la seguridad personal (Bauman, 2005: 143-144).

El avance tecnológico y científico, el progreso y la racionalización económicos ya no conllevan, pues, más empleo ni esperanza de una igualdad de condiciones, sino más inseguridad, más contingencia y el desempleo estructural. Lo que traen es el incremento del número de los desempleados que, según el pensamiento dominante, viven a costa de los verdaderos contribuyentes, que no benefician al sistema como productores, que son inútiles como consumidores, pero cuyo despido lejos de ser fácilmente atribuible a su falta de competitividad o eficacia económica es secuela de la condición actual de la contingencia en la que vivimos (Bauman, 2001: 195, 2003, 2006a, entre otros), la contingencia que provoca en Elsa pequeña la incapacidad de tomar decisiones vinculantes acerca de su futuro profesional y que, más adelante, la atrae a la secta del Orden del Grial:

Cuando abandonó los estudios había aprendido a cortar patrones, coser y bordar; había dado clases de expresión corporal en un gimnasio, seguido de varios cursos de cocina avanzada y logrado un diploma que la capacitaba para ser practicante y hacer curas en cualquier hospital. Podía conducir

cualquier vehículo, salvo camiones de gran envergadura, y tocaba la guitarra estupendamente (Freire, 1999: 167).

Otra protagonista perteneciente a la Generación X: Teresa, de *Gramática Griega*, es consciente de la precariedad laboral en tanto un problema agudo entre los jóvenes. De hecho, está en paro cuando decide irse a Grecia gracias al dinero que le regala su padre. Durante un mes ha trabajado en una empresa de telemarketing, lo cual, dadas las circunstancias laborales, se considera como “suerte”, marcando de este modo la precariedad así como la contingencia que determina el mundo laboral:

Supongo que tuvimos suerte. Nos seleccionaron a las dos, a una licenciada en historia [...] y a una economista recién divorciada con dos niños pequeños. Hacíamos una media de sesenta llamadas diarias, para contratar anuncios para las páginas amarillas de la guía (Fernández, 2001: 76).

Su mejor amiga, Susana, está muy contenta con su trabajo de dependienta en el aeropuerto de Madrid, porque “tenía veinte minutos para el bocadillo” y porque los trabajadores podían beneficiarse de los desperfectos de la tienda: “una vez se rompió un cajón de toberones y comieron toberones hasta morir” (Fernández, 2001: 19). Al final de la narración nos enteramos de que ha entrado en una depresión grave, que no se mueve de la cama desde que se acabó su contrato de trabajo y que “Su madre ya no sabe qué hacer con ella” (Fernández, 2001: 310). De este modo, las historias de Teresa y de Susana demuestran que la dependencia de los jóvenes con respecto a sus padres crece proporcionalmente con el aumento de la inseguridad de empleo, siendo la familia el sostén de los jóvenes desempleados (Freire, 2006; Elzo, 2006).

En efecto, la década de los noventa marca el principio de una situación social muy peculiar para la juventud española. Así, a mitad de los noventa las tasas del paro juvenil han alcanzado con un 37.9% niveles hasta entonces no experimentados en todo el continente europeo. Dadas las tasas de paro, la España de fin de siglo les prepara a muchos jóvenes un destino de inserción laboral tardía o la marginación, que desembocan en un periodo de la juventud prolongada, la prolongación del periodo de formación y la creciente dependencia familiar. Con ello, se inculca la inutilidad de hacer proyectos a largo plazo y el sentimiento generalizado de

“contingencia” como dominante cultural (*vid.* Freire, 2006; Elzo, 2006; Falcón, 2004).

Aunque los jóvenes españoles de los noventa están tres veces mejor preparados que la generación de sus padres, tienen problemas a la hora de entrar en el mercado laboral, puesto que la estructura laboral no necesita de tanta mano de obra altamente cualificada, creando desfases entre la formación adquirida, los esfuerzos invertidos por un lado, y la demanda exigida en el mundo del trabajo, por otro. En fin, la sobrecualificación ha creado una generación hipercualificada y desubicada, tanto más entre las mujeres jóvenes, teniendo en cuenta que, como afirma Falcón (2004: 31), a finales de los noventa 32 % de las españolas entre 26 y 31 años tienen estudios universitarios, en comparación con sólo 23 % de los chicos. Por otra parte, los jóvenes son más susceptibles a la precariedad laboral, ya que no gozan de la protección laboral propia de los que ya forman parte del sistema. Como consecuencia de todo ello, si en el año 1990 uno de cada cuatro españoles entre 26 y 29 años de vivía con sus padres, en el 2000 ya lo eran dos (Falcón, 2004: 31; Freire, 2006). Concluyendo, con Gutiérrez Resa (2003) afirmamos que

La relación entre literatura y sociedad nos ha permitido comprobar que las novelas analizadas se hacen eco de no pocos de los problemas sociales que padece la sociedad actual; no referimos, entre otros, al paro, la droga, la bebida, la violencia, los malos tratos, la existencia de las sectas o cierto rechazo a los inmigrantes. Entre los valores principales hemos de citar la familia (..), la imprescindible fantasía hace acto de presencia frente a la realidad de la vida, o lo que significa la comida-valor-vivienda para seguir viviendo; y desde luego, la supervivencia para alcanzar el lugar deseado, junto a la educación, como valor imprescindible para lograr lo que perseguimos. No faltan [...] otros (valores) propios de la sociedad española como el trabajo, los amigos, el ocio y tiempo libre (Gutiérrez Resa, 2003: 231).

3.4. Modelos de mujer; ¿hacia “écriture féminine”?

Antes de adentrarnos en el debate acerca de los modelos de mujer codificados en la narrativa premiada, cabe retomar la cuestión de los rasgos diferenciadores de la producción cultural de mujeres, mencionada al principio de este trabajo, concebida

como la pregunta sobre el género de la escritura o la existencia de *écriture féminine*. Como se ha visto en el análisis presentado en el primer capítulo, el hecho de poner en evidencia el carácter falocéntrico de la cultura, basada en la ausencia de la mujer, ha suscitado el debate sobre la (im)posibilidad de la producción literaria o artística de la misma. De hecho, de acuerdo con las premisas de Hélène Cixous (1995), resulta sumamente difícil concebir la manera en la que una mujer podría situarse en lenguaje, es decir, en un sistema de representación cuya existencia estaba precondicionada por la exclusión e la invisibilidad de la “otra”. “La mujer siempre ha funcionado en el discurso del hombre, significante referido al significante contrario” (Cixous, 1995: 59). Así, la polémica acerca de la creatividad y la productividad de las mujeres radica en la dificultad de codificar, nombrar y definir una práctica femenina de la escritura.

En relación con esta polémica, el denominado feminismo francés (aparte de Cixous representado por Luce Irigaray y Julia Kristeva, entre otras), corriente vinculada al psicoanálisis, se renueva en la búsqueda de métodos para reconstruir modos de expresar el cuerpo y el lenguaje en un nuevo comportamiento subversivo. Según estas premisas, las mujeres deberían celebrar sus diferencias, antes reprimidas, para subvertir el lenguaje simbólico masculino. De esta manera empieza la búsqueda de una nueva palabra, de un discurso otro. Profundizando esta tendencia, se pretende establecer los rasgos típicos de la producción literaria de las mujeres, enfocando la “diferencia” (*différance*) de la “*écriture féminine*” que se halla en el lenguaje (cabe subrayar que desde esta perspectiva no se habla de *la literatura de mujeres*, sino de *la escritura femenina*).

Así, se aboga por la producción de nuevos textos en un nuevo, es decir, todavía inexistente lenguaje, un postulado que podría parecer paradójico desde el punto de vista formal. La teoría elaborada por Lotman acerca de la estética ofrece la solución de la supuesta paradoja, diferenciando entre dos tipos de fenómenos artísticos: los creados según el modelo de la identidad y según el de la diferencia. En la categoría de la estética de la identidad se entiende “los fenómenos artísticos cuyas estructuras están fijadas de antemano” (Arán, Barei 2002: 87). Así, la obra cubre la expectativa del receptor al seguir fielmente el modelo, usando un lenguaje construido anteriormente. Los estereotipos mentales, los clichés juegan un papel importante en el proceso de la producción y la recepción artística (la tendencia destaca en el caso del arte medieval, los periodos clásicos, etc.).

La segunda categoría de textos (concebidos en términos lotmanianos), producidos de acuerdo con el modelo creativo de la estética de la oposición cubre los textos artísticos innovadores, cuyos códigos no son conocidos antes, sino que son establecidos por el texto mismo:

[...] con mucha frecuencia, en el funcionamiento real de la cultura no es la lengua lo que antecede al texto, sino que es el texto, primario por su naturaleza, lo que antecede a la aparición de la lengua y la estimula. Una obra innovadora del arte (en esencia, cualquier personalidad del *otro*), nos son dados primero como textos en *ninguna lengua* (Lotman, 1993: 92).

De esta manera, según la estética de la oposición, se fundamenta la posibilidad de producir nuevos textos femeninos, “primarios por su naturaleza”, los cuales estimularán la aparición de “una nueva lengua” femenina. Asimismo, Lotman pone en evidencia un fenómeno importante desde la perspectiva de la “otredad” femenina: los lenguajes artísticos son sistemas semióticos creados en un proceso histórico que “se alteran, renuevan o decaen y (...) nacen (mediante) el desplazamiento estratégico de lo extrasistémico, lo periférico” (Grande, 2004).

En la producción de “una lengua nueva”, las escritoras influidas por los postulados de la *écriture féminine* se centran en romper las denominadas fronteras falocéntricas entre los distintos géneros literarios: el análisis crítico, el ensayo, la ficción y la poesía. A la vez subvierten los aspectos formales –sintácticos, semánticos y lógicos– creando un lenguaje poético (Freixas, 2000: 177). Dicho esto, cabe subrayar que ninguna de las novelas analizadas está escrita en un lenguaje poético que respondiese a los postulados creados por el feminismo francés en los setenta; en ninguna, como se puede observar a base de las citas reproducidas a lo largo de este capítulo, hallamos intentos de producir “una lengua nueva” o “un discurso otro”, con lo cual se puede concluir que la escritura de las pensadoras francesas respondía a la necesidad del momento o su propio programa artístico e ideológico, ya que no logró reconstruir o recodificar el discurso femenino posterior. Asimismo, no se puede perder de vista que las prácticas discursivas preconizadas por Cixous, Irigaray y Kristeva se caracterizaban por una complejidad formal e innovación artística propia de la ambiciosa literatura los sesenta y los setenta, concebida como la expresión del modernismo tardío, abandonado con el famoso

“retorno a la narración” o “el reencuentro con el lector”, llevados a cabo, como se ha visto en el segundo capítulo, en la narrativa de los ochenta.

En efecto, el movimiento modernista en el amplio sentido del término, que contaba, pues, en aquel entonces con más de cien años de existencia, originó concepciones brillantes y producciones culturales profundas, de alta categoría artística, que van desde las escuelas abstractas en el campo de la pintura, pasando por el existencialismo en filosofía, la búsqueda de lo inexpresable y el surgimiento de la novela total latinoamericana en la práctica narrativa, el teatro de Becket, las películas del autor, hasta los textos altamente artísticos de las pensadoras francesas, con su renovación estilística y su búsqueda de un nuevo discurso.

Lo que vino después, el denominado posmodernismo, cubre, de acuerdo con una síntesis propuesta por Jameson (1991: 15-16) –que él mismo describe como caótica–, las obras de Andy Warhol, el arte pop, el fotorrealismo y la síntesis de estilos clásicos y “populares”, el punk y el rock new wave, el cine de Godard así como el nuevo tipo de narrativa y de cine completamente comerciales. La transición de las tendencias modernistas a las posmodernistas, tal y como las concibe Jameson (1991), es el paso de la profundidad a la superficialidad. Se dio, pues, con el rechazo de la profundidad en tanto que elusión de la innovación artística y de la búsqueda incesante de nuevas soluciones formales, ideadas para expresar lo inexpresable a favor de la superficialidad del populismo estético, basado en la desaparición de la famosa frontera entre la alta cultura y la cultura popular / comercial / de masas.

El desvanecimiento de la frontera supuso, al mismo tiempo, como comprobamos en el estudio sobre las transformaciones surgidas en el mundo del libro de la España de los ochenta y los noventa, un gran éxito de la industria cultural y de los medios de comunicación masiva puestos en tela de juicio por los pensadores modernos. Con ello, las expresiones de la cultura popular: las series televisivas, las películas comerciales que distan de pretensiones artísticas, la propaganda comercial, la paraliteratura, todo que conforma lo imaginario social de la sociedad del simulacro, se ha convertido en el centro de las producciones artísticas posmodernas. Como señalamos antes, y como se puede ver a partir de la recodificación del sentido subyacente en la narrativa estudiada, la transición estética forma parte integral de una transformación social mucho más grande que comprende todas las esferas de la vida, tanto en plan privado como público. Así, se trata del advenimiento de una nueva sociedad, denominada “posindustrial”, “de consumo”, “de los medios de la

comunicación masiva”, “de información”, o, como se ha visto, de la sociedad de la época de la “modernidad líquida” (Jameson, 1991; Bauman, 2003, 2005; Giddens, 1995, entre otros). De ahí que todas las posiciones posmodernistas estéticas o filosóficas con respecto a la cultura sean también “declaraciones políticas implícitas o explícitas” (Jameson 1991: 18).

En efecto, si concebimos al posmodernismo como una fase, o mera prolongación del modernismo, obviamos no sólo las diferencias estéticas mencionadas, sino también la posición social del arte modernista, enfrentado con la burguesía que lo percibía como inmoral, subversivo y antisocial. El análisis de la transición del modernismo al posmodernismo no puede, pues, perder de vista que las características del arte posmoderno, que anteriormente hubieran sido tachadas de ofensivas, tales como el uso explícito del sexo o la denuncia social y política, exceden los límites de transgresión modernista y, sin embargo, no llegan a escandalizar a nadie. Más aún, este mismo carácter potencialmente subversivo y transgresor ha sido institucionalizado y comercializado. En este sentido, podemos hablar de una ubicación nueva, radicalmente diferente del posmodernismo, en el sistema económico del capitalismo tardío con respecto al modernismo y su relación con la lógica cultural y el sistema económico, ubicación evidenciada en el estudio del campo literario actual. Recapitulando, lo que se ha observado en el campo literario es que ha perdido su anterior autonomía y se ha ajustado a las leyes generales de la industria actual, regida por el afán de lucro y el anhelo de novedades que se suceden a un ritmo vertiginoso (*vid.* Jameson, 1991; Bauman, 2001, Bourdieu, 1995, 1997; el capítulo 2). El advenimiento del posmodernismo en tanto dominante cultural supuso, pues, el abandono de las búsquedas formales. Con ello, como podemos observar a partir de la narrativa estudiada, se ha rechazado también los postulados del feminismo francés.

En cuanto a los estudios críticos centrados en la cuestión de la posible existencia de los rasgos diferenciadores de la literatura femenina, que tienen su origen en las teorías feministas francesas, éstos, como se ha visto en el segundo capítulo, han suscitado una actitud generalizada de resistencia por parte de las autoras, muchas controversias y pocos resultados realmente válidos sobre el tema. En ese contexto habría que mencionar el trabajo pionero en el campo de la literatura española de Biruté Cipliauskaitė (1988): *La novela femenina contemporánea. Hacia una tipología de la narrativa en primera persona*.

Así, las lecturas críticas de la producción literaria contemporánea, de mujeres en España (Ciplijauskaitė, *ibidem*; Fernández González, 2000; Freixas, 2000; Etxebarria, 2001) observan la reaparición de los siguientes procedimientos narrativos:

- inclinación hacia la primera persona, búsqueda de la identidad y de la voz femenina;
- creación del discurso autobiográfico;
- uso de la ironía, desconfianza del discurso dominante;
- expresión de la alteridad, mostrada a través del discurso bivocal, polifónico, ambiguo;
- pensamiento autorreflexivo, creación de nuevos modelos de mujer;
- descentralización, relativismo;
- una tendencia hacia lo utópico y lo ecológico, presente en historias fantásticas, misteriosas y indeterminadas;
- la utopía como instrumento de evasión de los prototipos;
- la incompatibilidad de las pretensiones intelectuales con las emocionales;
- la reaparición del motivo de autoconocimiento (*Bildungsroman* femenino);
- la abundancia de las fórmulas de cortesía y justificaciones;
- el intento de elaboración de un discurso propio;
- nueva visión/representación del cuerpo femenino.

Basándonos en la lista de los procedimientos identificados, hemos elaborado una comparación de rasgos recurrentes en el corpus de las novelas premiadas, que, en aras de claridad, presentamos a continuación en forma de una tabla:

novela	1 persona (de protagonista)	ironía	otredad polifonía	modelos de mujer	decentra- lización, relativis- mo	utopía	emociones vs. la razón	autocono- cimiento bildungs- roman femenino	cortesía justifica- ción	intimis- mo	el cuerpo femenino
<i>Cielos de barro</i>	-	-	√	√	√	-	-	-	-	-	√
<i>El sueño de Venecia</i>	-	√	√	√	√	elemen- tos	-	-	-	-	-
<i>Beatriz y los cuerpos..</i>	√	√	-	√	-	-	√	√	-	√	√
<i>Gramática Griega</i>	√	√	-	√	√	-	√	√	√	√	√
<i>Melocotones Helados</i>	-	-	-	√	-	-	-	√	-	-	√
<i>La hija del caníbal</i>	√	√	-	√	√	-	-	√	-	√	√
<i>Azul</i>	-	-	-	√	-	-	-	-	-	√	-
<i>Mandala</i>	√	-	√	√	√	-	√	-	-	√	-
<i>Últimas noticias..</i>	-	√	-	√	-	√	-	-	-	√	-
<i>Mientras vivimos</i>	-	√	-	√	-	-	-	√	-	√	√

Como se puede constatar en la comparación, los rasgos textuales identificados en la narrativa estudiada no son recurrentes, ni siquiera mayoritarios, en el caso de las novelas de mujer premiadas en los noventa. Así, aparte del énfasis puesto en la inscripción de modelos de mujeres, característico de la totalidad de novelas estudiadas, entre los recursos más representativos destacan el uso de la ironía y del intimismo, procedimientos que no se deben, de ninguna manera, concebir en tanto rasgos diferenciadores de la escritura femenina, puesto que son propios de la totalidad de la producción artística actual. Es más, el uso de algunos, como aplicación de las formas de cortesía o justificación, de polifonía o de lo utópico, es tan escaso que llega a cuestionar la validez de dichos estudios, orientados hacia la identificación del género de la escritura.

Como afirma Biruté Ciplijauskaitė (1988) y como se puede constatar a través de la comparación de los datos proporcionados arriba, inscripción y reinscripción de modelos de mujer siguen siendo la cuestión más pertinente en la última producción cultural de mujeres. “Conocí a una mujer”, con esta frase introductoria empiezan varios párrafos del primer capítulo de *Gramática Griega* que introduce los personajes principales, distintos modelos de mujer codificados en la novela, en forma de unos recuerdos sueltos y una estructura fragmentaria. Es el texto mismo que ofrece justificación de este procedimiento, hecha en forma muy explícita:

[...] ahora estoy hablando de mujeres. No sé por qué razón, las historias sin mujeres son más aburridas que las historias sin hombres. Lo demuestran los tebeos de hazañas bélicas y las películas de guerra (Fernández, 2001: 10).

Ahora bien, ¿qué modelos de mujer se codifican en los textos de escritoras españolas de la época de la individualización, de las familias posmodernizadas, del amor líquido? ¿Qué valores y valoraciones, que modelos y anti-modelos se reproducen con respecto a la identidad femenina y la situación social de mujer en la España de los noventa? ¿Se alude a la ideología o práctica feminista, nombrando explícita o implícitamente sus ideales? Para empezar, los textos revelan que, aunque las desigualdades entre los hombres y las mujeres no han sido erradicados por completo, hecho que produce desencanto entre los grupos de mujeres implicadas en las primeras fases de las transformaciones sociales, no se puede perder de vista la

revolución ocurrida en la segunda década del siglo XX, revolución que queda inscrita en la narrativa de mujer ante todo a través de la narración ambientada en el pasado.

En este sentido, aparte de *El Sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas, al que nos acercamos al principio de este capítulo, entre las novelas premiadas destaca *Cielos de barro*, la novela de Dulce Chacón, galardonada en el año 2000 con el premio Azorín, que, en un acto de denuncia retrospectiva, pone en tela de juicio la doble marginación de la mujer pobre. Asimismo, se centra en la posguerra que mantiene el sistema feudal del poder, y en los personajes femeninos en tanto “dobles perdedores” de la guerra, que no sólo han sido derrotadas en la contienda, sino que, como vimos en el segundo capítulo, se les han despojado de las reformas ganadas durante la República.

A modo de ilustración, remitimos al momento más dramático de la narración en el cual Felipe, el hijo varón de los dueños del cortijo donde se desarrolla la acción, no sólo vive según las reglas de doble moral, como el resto de sus familiares, sino que quiere disponer del cuerpo de Isidora, una de sus criadas, como si fuera otra de sus pertenencias; se ríe de su anterior violación y pretende repetir el acto de agresión: “Ya sé que te dieron un marido, pero antes te dieron otra cosa, que entonces no quise darte yo, y ahora sí te la quiero dar” (Chacón, 2001: 236). Cuando Isidora, con ayuda de Catalina, logra defenderse, Felipe, en la primera ocasión que se le presenta se venga de las dos escogiendo como víctima a la hija adolescente de Catalina. La chica sufre una violación que no revela para proteger a su madre y a Isidora, porque actúa bajo el chantaje de Felipe, quien la amenaza con revelar la verdad sobre la participación de Isidora en la guerra y el asesinato de un soldado del bando nacional –el mismo chantaje que ya antes le arruinó la vida a Isidora. Como consecuencia de la violación, la chica queda embarazada y muere en el parto. De esta manera, se marca la doble marginación de la mujer pobre en su forma más extrema, ya que los “señores” disponen libremente del cuerpo de sus criadas y de sus secretos, que convierten en un chantaje y juego a vida o muerte, disponiendo así de su destino.

Por otra parte, se alude a la violencia masculina perpetrada en zonas rurales tras el cese de la dictadura, mostrando que, de acuerdo con el funcionamiento de la vida psíquica del poder o la interiorización del poder a las que nos referimos en el primer capítulo, las reglas de dominación pueden permanecer vigentes incluso si cambian las leyes oficiales. De hecho, la violencia de género, ocurrida en las familias del pueblo, no está vista, sin embargo, como una razón suficiente para pedir el –

recién legalizado— divorcio, ni siquiera lo es para las mujeres mismas, que, como demuestra Judith Butler (2002), al ser interpeladas por una ideología machista, pueden interiorizar la propia inferioridad como parte de su identidad:

Ése es de los que piensan que a las mujeres cuanto más les das, más piden. [...] ¿Qué le costaría sacarla al sol del paseo? Y más de una vez la hemos visto con el ojo morado, o con un labio partido. ¿Es eso humano? [...] ¿Divorciarse aquí? Mire usted, la única que ha separado en el pueblo está señalada. Y a las demás les da para aguantar el maltrato y quedarse donde están. ¿Adónde van a ir? [...] ni las mujeres se le acercan, que sus maridos no las dejan por si les da por aprender de ella. Así son, porque así las han enseñado a ser. Las han enseñado a ir detrás (Chacón, 2001: 179-180).

Entre los cambios sociales, el acceso de la educación y a la palabra propia, como bien nos recuerdan *Cielos de barro* o *Melocotones helados*, ha sido el más significativo. De hecho, la única persona en el pueblo de *Cielos de barro* que sabía escribir y leer era Catalina, porque “eso de la escuela no se estilaba” ni entre los pobres ni entre las mujeres. Asimismo, la abuela de Elsas en *Melocotones helados* no ha tenido objetivo ni felicidad más grandes en que una “vida sumisa” y el cuidado de su marido y el cuidado de sus hijos:

[...] se esforzaba por mostrarse solícita y cariñosa. Mimaba a Esteban, y aunque él lo demostraba poco, se lo agradecía. Antonia cocinaba siempre algo especial para él, porque era quisquilloso con la comida, y cuidaba de sus ropas como si fueran seres vivos. Incluso durante el embarazo de Carlos, en que caminaba rastras por toda la casa, con las piernas hinchadas y el mareo constante, se desvelaba porque todo estuviera al gusto de Esteban. [...] Al fin y al cabo, Antonia había sido feliz con aquella vida sumisa, y una esposa así, sumisa pero feliz, era lo que él había deseado (Freire, 1999: 138-139).

Las oportunidades educativas permitieron, pues, una transformación del papel de la mujer en la esfera privada y pública, anteriormente condenada en ambos espacios a una posición interior por falta de conocimiento. Mientras que el orden feudal marginaba a los pobres, y a las mujeres pobres les marginaba doblemente, el

modelo burgués de la familia nuclear, con unos roles de hombre-mujer muy bien definidos alrededor de los espacios público-privado y separados entre sí, permitía a la mujer una escasa oportunidad laboral, reservada hasta el momento de la contratación del matrimonio. Efectivamente, con un nivel de educación equiparable entre los sexos, pierde su legitimidad –pero no necesariamente su vigencia– la desigualdad laboral que favorecía a los hombres dada su mejor formación, así como se socava la subordinación femenina en el seno de la familia patriarcal.

Así, Ana (*Mandala*), Regina (*Mientras vivimos*), Elsa grande (*Melocotones helados*) han conseguido independencia y éxito en su trabajo: Ana tiene un puesto directivo en la televisión española, Regina goza del estatus de una escritora famosa y Elsa grande emprende su carrera como pintora. Sin embargo, la lectura de las novelas premiadas revela que no todas las mujeres han sabido / podido / querido aprovechar las oportunidades que se les presentan. En una coincidencia significativa, dos de los personajes: la madre de Fran (*Últimas noticias del paraíso*), y Andrea (*Azul*) deciden abandonar su papel del “ángel del hogar”. En efecto, tras dejar a sus hijos y su primer marido, Andrea vive para consumir, gozar del bienestar y proyectar una imagen de sí misma y de su vida hacia el exterior; estos son, sin duda, objetivos principales de su vida. Deja el trabajo que desempeñó durante un corto periodo del tiempo, el cual no supuso para ella ninguna fuente de orgullo ni satisfacción, pero tampoco quiere tener hijos en su relación con Martín. Dedicó toda su energía y fuerzas vitales a forjar apariencias del éxito, felicidad y gusto refinado ante los ojos del círculo de las altas capas de sociedad.

Desde su llegada se había lanzado a esa imparable vida social y casi no atendía el trabajo a media jornada que había comenzado en un periódico local. Parecía haber perdido interés por la profesión porque jamás hablaba de ella y al cabo de unos meses [...] dejó el periódico y le dedicó todas sus energías (Regás, 1994: 167).

Pese a todo el bienestar que la rodea y al consumo desenfrenado de bienes materiales y simbólicos a que se dedica, nunca alcanza la felicidad; es más, se agudiza su tendencia al victimismo, empieza a padecer de enfermedades extrañas e indescifrables trastornos, vértigos, jaquecas, dolores en la espalda, en fin, experimenta el agotamiento físico y mental. Así, presa de la cultura que la interpela,

de su propia vanidad y del deseo de acumular bienes y experiencias nuevas, se queda en la superficie, las apariencias, y no sabe otorgar sentido a su vida.

Algo parecido le sucede a la madre de Fran:

Hasta los trece, dos años antes de abandonar la bici, mi madre formó parte de un grupo de mujeres que se dedicaban horas y horas [...] a llevarnos al colegio por la mañana y por la tarde a clase de inglés y de karate, a preparar fiestas infantiles, a intervenir en las APAS, a hacer los deberes con nosotros y a esperarnos cuando, llegada la edad, decidimos marcharnos a divertirse a Madrid y el bus se retrasaba. Hasta que un día le oí decir que había perdido su juventud. He perdido mi juventud, dijo sin dirigirse a nadie en particular, como hablando sola, y a partir de ese momento empezó a desentenderse de mí, del cuidado del jardín, de mis estudios, de las comidas, de la ropa, e incluso de mi padre, al que ya no esperaba levantada al regreso de sus continuos viajes. Había decidido ocuparse sólo de ella (Sánchez, 2000: 10-11).

Sin embargo, no lo hace a fin de desarrollarse, autoafirmarse; el ocuparse de ella misma significa aquí, como en el caso de Andrea, dedicarse al consumo y al cuidado obsesivo de su imagen (su cuerpo). Desvirtuando los postulados feministas que abogan por una independencia de las mujeres, las dos mujeres se “independizan” de sus familias a fin de volverse consumo e imagedependientes en el seno de una vida líquida, para la cual, entre todos objetos de consumo, el cuerpo femenino está especialmente codiciado y explotado.

Cabe destacar aquí la “posmodernización” de valores que surge en *Melocotones helados* en el seno de una familia tradicional, con la división de roles muy marcada: sin embargo, la madre no desea ser independiente ni afirmar su propia identidad, lo que quiere es consumir. Le echa, pues, la culpa al padre de no ser lo suficientemente listo y emprendedor para asegurarles el nivel de la vida adecuado:

[...] la madre comenzaba a preguntarse cosas: primero para sí misma, mientras limpiaba el polvo, mientras ordenaba distraídamente el salón. Luego a media voz, en un murmullo que subía poco a poco de tono. Por fin, se enfrentaba a su marido. Se preguntaba, por ejemplo, cómo era posible que Carlos y Loreto compraran un coche nuevo; cómo conseguía vestir siempre a

la última y llevar a la niña de punta en blanco; cómo era que pensaban comprar una casita junto a la playa. [...] Miguel era un inepto, un completo negado para los negocios, o un estúpido: se aprovechaban de su buena fe, de su ingenuidad. Iba siendo hora de que se diera cuenta de que el mundo no se movía por pactos entre caballeros (Freire, 1999: 50-51).

Recapitulando, el enorme potencial biográfico de la combinación: la educación, el trabajo y el dinero propios, que permite y educa hacia la independencia, se codifica como frustrado. En este sentido, el dinero, que, independientemente ganado podría convertirse en una afirmación, un indicador del rendimiento y el valor social se vive como un objetivo en sí, no como un medio para conseguir la independencia. Es un hecho bien sabido que gracias al acceso a la educación y su consecuente inmersión en el mundo laboral, las mujeres ganan legitimidad, orgullo propio e independencia, cosa que no sucede en el caso de la madre de Fran, la madre de Elsa, la madre de Beatriz ni Andrea que, tras interiorizar propia inferioridad y ser expuestas a la lógica cultural de consumo, fragmentación del sujeto y pasividad, de un estado de conciencia propio del ángel del hogar sólo pueden pasar a la conciencia de *homo consumens*, sin que vean la posibilidad de “reinscribir” su identidad. Con ello, se produce una brecha generacional entre las mujeres empleadas y educadas –Elsa grande, Beatriz– y sus madres recluidas en el hogar familiar, así como una generación de mujeres que carecen de patrones de conductas heredados (*vid.* Beck, Beck-Gernsheim, 2003: 122-129; Zavala, 2004; Lipovetsky, 1999).

La violencia simbólica y sus resultados pueden, por ello, sobrevivir a la abolición formal de las prohibiciones. Así, las mujeres, tras haber ganado derecho a voto, a la educación, acceso formal a todas las profesiones, se excluyen “voluntariamente” del ágora, “rechazan” sus derechos. En este sentido, nos referiremos a los planteamientos acerca de la dominación de las mujeres proporcionados por Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (2000) con el objetivo doble. Primero, nuestro objetivo consiste en hacer hincapié en el “fallo” del feminismo postestructuralista que consiste, a nuestro parecer, en centrarse en la dominación simbólica, obviando por completo las estructuras objetivas de dominación. Por otra parte, pretendemos establecer un puente entre la reflexión teórica sobre la ideología, las estructuras de dominación y las relaciones entre el sexo

y el poder, a la que nos dedicamos en los capítulos anteriores, y su (re)producción en la literatura que acabamos de analizar. Empezaremos con una cita muy significativa del libro citado:

[...] nunca he dejado de asombrarme ante lo que podría llamarse la paradoja de la doxa: el hecho de que la realidad del orden del mundo, con sus sentidos únicos y sus direcciones prohibidas, en el sentido literal y metafórico, sus obligaciones y sus sanciones, sea grosso modo respetado, que no existan más transgresiones o subversiones, delitos [...] y las condiciones de existencia más intolerables puedan aparecer tan a menudo como aceptables por no decir naturales. Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica (Bourdieu, 2000: 11-12).

Efectivamente, para Bourdieu (2000: 21-22) es la “experiencia dóxica” (la ideología en su sentido peyorativo) lo que explica el fenómeno de la visión androcéntrica existente en las sociedades patriarcales en tanto una visión neutral, natural, sin que haya necesidad de ninguna legitimación o justificación discursiva de esta evidente dominación. Así, “el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya” (Bourdieu 2000: 22).

Con ello, volvemos a la premisa fundamental desde el punto de vista de este trabajo sobre el proceso de interiorización de las estructuras objetivas de dominación en cuyo resultado las estructuras objetivas se convierten en cognitivas, garantizando de este modo la perpetuación de la dominación objetiva, ya que es justo este mecanismo el que ha garantizado la sumisión de las mujeres, sumisión vivida en muchas ocasiones por ellas mismas como un “estado natural de las cosas”. Lo que funciona es, pues, “la ley universal de la adecuación de las esperanzas a las posibilidades, de las aspiraciones a las oportunidades, la experiencia prolongada e invisible amputada de un modo totalmente sexuado” (Bourdieu, 2000: 81). Con todo, Bourdieu (2000: 56-57) no pretende culpabilizar a las víctimas, haciéndolas responsables de su propia situación inferior, ya que su investigación confirma que la

sumisión atribuida frecuentemente a la mujer no es fruto de la naturaleza, sino secuela directa de unas estructuras sociales objetivas que le son impuestas.

Así, el pensamiento posmoderno, que, como vimos, auspicia una subjetividad inestable o una celebración y goce provocados por falta de una identidad fija, bien definida, resulta muy dañoso para algunas mujeres, convertidas en víctimas del consumo y de su propia imagen. Pasan, pues, directamente de un modelo patriarcal de la familia burguesa, de acuerdo con el cual las mujeres no han podido participar en el proyecto emancipatorio y formarse como sujetos, a la vida líquida de una sociedad de consumo, posmodernizada a ritmo vertiginoso. En efecto, ya que en el texto se codifican numerosas referencias con respecto al culto de la imagen, la siguiente cita no es sino un ejemplo:

Por esa época mi madre empezó a frecuentar un gimnasio, el Gyn Jazz, donde pasó del aeróbic a las pesas y donde, sobre todo, se sometía a largas sesiones de sauna. Acabó descuidando por completo mi formación. En el fondo sólo le interesaban sus nuevos músculos y su nueva piel cien mil veces purificada (Sánchez, 2000: 19).

El motivo del cuerpo cosificado de acuerdo con las reglas de dominación masculina y explotado como motor de consumo aparece en otros textos, remetiéndolo a, en palabras de Judith Butler (2002: 19), “la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder”. Exactamente la misma obsesión por “estar en forma” caracteriza a la madre de Mónica, amiga de Beatriz, empeñada, típicamente para la Transición y post-transición, en dos objetivos clave, es decir, en demostrar que estaba al día en cualquier tema de actualidad y en parecer siempre joven y en forma:

Charo parecía muchísimo más joven que mi madre, aunque apenas se llevaran diez años. Su cuerpo, reconstruido gracias al bisturí, remodelado merced a la silicona, afirmado a base de sesiones de gimnasia, suavizado por cremas y óleos santos, no tenía edad. [...] A los cuarenta y tantos, desde luego, podía presumir de mejor tipo que cualquiera de nosotras dos (Etxebarria, 1998: 104).

Sumergida en la cultura de la imagen del cuerpo femenino eternamente joven y perfecto, Teresa de *Gramática Griega* empieza a sentirse vieja y poco atractiva a

los veintinueve años. Así, no sólo le disgusta la imagen de su propio cuerpo que ve en el espejo, sino que experimenta alienación con respecto a éste, del cual quiere olvidarse a través de “estudiar algo”, en una subversión irónica del derecho de la mujer a la educación: “A los treinta años comienza la mejor década de la mujer — insistía mi madre, que era lectora asidua de *Elle*. Yo sólo tenía veintinueve entonces, pero me costaba creerlo. Estudiar algo me pareció una buena idea para dejar de disgustarme ante el espejo” (Fernández, 2001: 56).

En este sentido, el culto a la belleza se ha convertido en un fenómeno industrial y mediático de masas; es a partir del siglo XX que las prácticas de embellecimiento y las cosméticas dejan de ser privativos de una clase social privilegiada. Además, como afirma Lipovetsky (2002: 138), la ideología de la imagen, del “bello sexo” y del cuerpo cosificado que inculca en las mujeres la competencia por poseer el cuerpo más perfecto, fomenta el odio al y el control del cuerpo como el medio de opresión de la mujer:

Las imágenes superlativas de la mujer vehiculadas por los medios de comunicación acentúan el terror a los estragos de la edad, engendran complejo de inferioridad, vergüenza de una misma, odio al cuerpo [...] Cuanto más difunde nuestra sociedad los consejos e imágenes estéticas, peor viven las mujeres su aspecto físico; tendencialmente, el bello sexo no se ve bello (Lipovetsky, 2003: 138).

Efectivamente, la materialidad de estos cuerpos sometidos a dietas, largas sesiones de sauna, a todo tipo de tratamientos para bajar de peso y “antienvejecimiento”, sobre todo, a la mirada ajena, debe concebirse como el efecto del poder; “la materialidad del cuerpo no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora” (Butler, 2002: 18-19).

Dado el extendido miedo al envejecimiento, a Lucía siempre le ha “deprimido que le llamen señora” (Montero, 1997: 14). De ahí que al principio de la narración perciba el hecho de que parece “muchísimo más joven” (Montero, 1997: 20) como el rasgo más positivo de su persona y motivo de orgullo, y observe su cuerpo como objeto ajeno y alienado, con una mirada cruel y actitud enfermiza: “yo me teñía las canas de la cabeza, y me daba cremas reafirmantes en el pecho, y tenía celulitis en las nalgas, y por las noches, encerrada a cal y canto en el cuarto de baño, me quitaba

los malditos dientes para lavarlos”. Es más, en este escrutinio cruel de su cuerpo, llega a equipararlo con una miseria irrevocable: “¿Alguna miseria más? Pues sí: manchitas en el dorso de las manos, el interior de los brazos pendulante, arrugas insufribles en el morro, las mejillas alicaídas y apagadas” (Montero, 1997: 78).

Sin embargo, con el tiempo Lucía aprende a cambiar la actitud y se pronuncia en contra de la *doxa* de una cultura que, si bien es verdad que torna invisible a la vejez en general, lo hace de una manera más dogmática y aguda con las mujeres ya a partir de las primeras señas de madurez. Como prueba de su empeño en transformar esta mirada sesgada y dañosa para las mujeres, puede servir la siguiente afirmación: “No es verdad que las mujeres nos pudramos al cumplir los cuarenta. No es verdad que nos desvanecemos en el pozo de la invisibilidad. Al contrario: la mujer madura, incluso muy madura, posee un atractivo propio, un momento de gloria” (Montero 1997: 212). Dicho esto, cabe destacar que su pronunciado y, es más, explícitamente anunciado afán de corte feminista que consiste en contradecir la *doxa* y otorgarles visibilidad y autoestima a las mujeres maduras, se realiza a través de los medios que reafirman la dominación masculina, es decir, a través de la mirada y el aprecio de un hombre (“del hombre”), explícitamente nombrado como medio para conseguir este objetivo:

Todo esto lo aprendí en brazos de Adrián: fue una revelación inmediata, luminosa. Aprendí que él no notaba que yo tuviera celulitis ni que mis dientes fueran de resina; que le gustaban las arrugas de la comisura de mis ojos y que le importaba un carajo que mis antebrazos estuvieran un poco pendulones. Aprendí que la mirada implacable con la que nos fileteamos y descuartizamos y despreciamos las mujeres es una mirada nuestra, una mirada interna, una exigencia loca con la que nosotras mismas nos esclavizamos; y que el deseo real, el aprecio del hombre, se asienta en otras cosas (Montero, 1997: 213-214).

La observación de Lucía, como se ha visto en el primer capítulo de este trabajo, es equívoca en tanto que no toma en cuenta los orígenes y el funcionamiento del poder que opera justo como “interiorización” o “apropiación” de las estructuras objetivas de dominación. Así, “la mirada implacable con la que nos [...] despreciamos las mujeres”, no es “nuestra” ni solo “interna” en el sentido que puede

ser “nuestro” lo que hemos elegido o construido libremente, o que es una actitud “natural” para el colectivo de mujeres. Esta mirada es y a la vez no es “nuestra”, puesto que se trata de una mirada adquirida e interiorizada como “segunda naturaleza” en el proceso de la socialización y subjetivación (Butler, 2002, 2001, entre otros); esta mirada tiene sus orígenes en la dominación masculina y se explica como la “vida psíquica del poder”. Como afirma Bourdieu (2000), “La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica”. Es por ello que, según la *doxa*, las mujeres “existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles (Bourdieu, 2000: 86).

Asimismo, como hemos intentado demostrar, tanto Althusser (1988), Butler (2002, 2001) como Bourdieu (2000, 1997) resaltan el carácter inconsciente de dicho proceso. La construcción de las estructuras cognitivas / de la ideología en los agentes individuales sucede involuntariamente, no es fruto de la voluntad propia, de la libre elección o del consenso consciente, sino que pasa desapercibida. De ahí la antes mencionada “naturalización” del poder y la violencia simbólicos; de la ideología, la codificación de “lo cultural” en tanto “natural”. Por tanto, se oponen al concebir la liberación en términos de “la toma de conciencia” por parte de los “sujetos anteriormente oprimidos y en el proceso de ser liberados” de la dominación / la falsa conciencia, ya que el poder simbólico o la ideología están interiorizados, inscritos en forma de estructuras mentales que organizan el mundo.

De hecho, los dominados viven su sumisión como algo natural al aplicar a lo que les domina unos esquemas y unas estructuras cognitivas que le son impuestos en tanto el producto de la dominación misma. Sus pensamientos, emociones, percepciones están estructurados conforme las propias estructuras objetivas de dominación que le corresponden, convirtiendo el *conocimiento* en *reconocimiento* o en la sumisión:

[...] las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del origen simbólico. Se deduce de

ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal, y que crea de algún modo la violencia simbólica que ellas mismas sufren (Bourdieu, 2000: 49).

En este sentido, la asimilación (inconsciente) de la ideología androcéntrica que se basa en un prejuicio desfavorable contra todo lo femenino, lleva a las mujeres a comportarse de una manera menos respetable socialmente, con lo cual ellas mismas confirman el prejuicio, que se ha convertido, por lo tanto, en su maldición. El asumir la mirada androcéntrica, fruto de la dominación masculina, es por un lado una maldición que condiciona la experiencia personal, creada de acuerdo con el orden simbólico. Por otra parte, en tanto que reproducción de estructuras cognitivas machistas, desemboca en autodepreciación o en una imagen desvalorizada e interiorizada de las mujeres en general en tanto seres inferiores y marcados.

Con respecto a lo dicho anteriormente sobre el amor líquido, queremos resaltar una vez más que ninguna de las novelas analizadas (re)produce el ideal del amor romántico como parte de la realización personal y expresión del yo, como quiere Giddens (2004), a no ser que se trate de un recuerdo lejano. Recapitulando, como vimos, ninguna de las protagonistas de novelas ambientadas en la actualidad – Ana (*Mandala*), Teresa (*Gramática Griega*), Lucía (*La hija del caníbal*), Elsa (*Melocotones helados*), Regina (*Mientras vivimos*), Beatriz (*Beatriz y los cuerpos celestes*), Andrea (*Azul*) – encuentra felicidad a través del amor.

La explicación de esta coincidencia ideológicamente muy significativa trae a colación dos fenómenos de diversa índole. Primero, se puede concebir como reflexión acerca de la posmodernización del amor y de la familia a la que nos referimos en los apartados anteriores. Se producen, pues, hoy en día muchas rupturas y separaciones, provocadas en parte por lo que Giddens (1995) denomina el proyecto reflejo del yo y la política de la vida, donde, por un lado, no tienen cabida el sacrificio y el compromiso, y por otro el amor se convierte en un factor que otorgue sentido a la vida.

No obstante, creemos que dicha coincidencia, al ser tan abrumadora, debe esconder otros mecanismos ideológicos en la producción del sentido. Para Beck y Beck-Gernsheim (2001: 16-70), el caos es tanto un estado dominante en las relaciones amorosas es “totalmente normal y cotidiano”, puesto que la estabilidad de

la familia nuclear, surgida en el orden de la modernidad sólida /primera se basaba en la diferenciación sexual y el sacrificio femenino. En otras palabras, la desigualdad del género funcionó como un instrumento perfecto en el proyecto moderno de una mercantilización e industrialización incompletas en tanto un esquema de trabajo y de vida. Ya que “el trabajo asalariado presupone el trabajo doméstico”, “las esferas de la producción y de la familia *se separan y se crean* en el siglo XIX” (Beck, Beck-Gernsheim, 2001: 48). De ahí que se pueda afirmar la base feudal de la familia moderna, ya que al basarse en el trabajo no-renumerado, asignado por vida a partir del género, con el sustento de las mujeres dependiente de su lazo matrimonial, remite a la fatalidad o destino inscrito en el género (Środa, 2003). Dicha fatalidad del género o naturaleza feudal del matrimonio se vela con el mito del amor romántico. “La modernización, por tanto, no sólo disuelve las relaciones feudales de la sociedad agraria, sino que también produce nuevas relaciones feudales que hoy empieza, otra vez, a disolver” (Beck, Beck-Gernsheim, 2001: 50). Sin embargo, la dinámica de la individualización, fundamental para la industrialización y la modernidad sólida, actualmente ha arrastrado también a las mujeres, agudizando su conciencia de desigualdad, así como su anhelo de libertad. Así, los conflictos que estallan entre los géneros en lo privado y que parten de la concepción de la libertad personal y el derecho al desarrollo individual, son, en realidad, conflictos institucionales o ideológicos que atraviesan todo el siglo XX. Se trata del derecho a construir una “vida propia” y escapar el fatalismo anteriormente inscrito en el género.

Asimismo, puede también entenderse como un rechazo codificado en el texto narrativo de las prácticas culturales, entre las cuales, como se ha visto, destacan las lecturas románticas “femeninas”, que en los albores de la modernidad sólida han inculcado en las mujeres una necesidad abrumadora de un amor mucho más dependiente y significativo que en el caso de los hombres, interpelando a la mujer como un ser que existe para y por la entrega al otro. La reclusión de la mujer en la esfera privada en aras de la dominación masculina se servía, pues, de la ideología del amor, así como de las novelas rosas.

Todas estas publicaciones han difundido a gran escala el ideal romántico femenino, las virtudes de la fidelidad y la virginidad, la imagen de la *mujer Cenicienta* que espera realizarse tras la llegada de un hombre extraordinario. Los estereotipos del romanticismo sentimental, los clichés del flechazo, las

escenas de castos abrazos, suspiros y miradas encendidas, los sueños acerca de un hombre tierno y adinerado se han convertido, en el siglo XX, en una evasión y un consumo femenino de masas. Mediante lo cual se ha generalizado un sentimentalismo sensiblero, así como una ideología que identifica dicha femenina con realización amorosa (Lipovetsky, 2002: 22).

A partir de los años setenta, el discurso amoroso resalta la temática sexual y, con la segunda ola del feminismo, se vuelve más igualitario. Sin embargo, pese a los ideales de la individualidad y libertad, la división de la cultura amorosa según el género, la asimetría de los roles afectivos se ha perpetuado hasta hoy en día. La persistente popularidad de la novela rosa que cuenta con un público exclusivamente femenino, y la prensa femenina que pone de manifiesto el hecho de que la ideología del sentimentalismo (la cual identificaba la realización de las mujeres con su entrega al amor) no ha perdido su vigor y sigue conduciendo a una “sobrevaloración femenina del amor”.

Lo que sí ha cambiado, como vemos a partir del análisis de las novelas premiadas, es que ahora el discurso amoroso y mito del amor romántico deben competir con otros discursos y valores, tales como el ideal de la autorealización y la independencia, y está menos acentuado que antaño, con lo cual se puede hablar más de un seguimiento ideológico que de una ruptura. “Por intensa que sea la fuerza que haya adquirido la cultura igualitaria, no ha logrado asemejar las exigencias amorosas de ambos sexos.” (Beck y Beck- Gernsheim, 2003; Lipovetsky, 2002; Giddens, 2004). Es contra esta ideología de realización amorosa y práctica cultural tradicional, orientada hacia el fin, que, a nuestro parecer, se rebela el sujeto productor subyacente en el texto.

Curiosamente, *Gramática Griega* remite directamente a la función de la literatura en tanto herramienta de producción de identidades y roles de género. A lo largo de toda la narración, su protagonista, Teresa, se identifica con Gertrude Bell, una de las mujeres más famosas de su tiempo, cuya biografía está leyendo, así como con Sylvia Beach, que no es más que un personaje vacío, un cliché de la novela romántica. De hecho, ya al principio mismo, al llegar a Grecia, sigue los pasos de Gertrude Bell:

Empezó la carrera en Jerusalén, casi por casualidad. Tenía treinta años cuando llegó, y no sabía qué hacer con su vida. Mientras lo descubría, se compró un caballo, alquiló una casa y contrató un profesor. Me parecieron medidas sensatas y la imité, sólo que en vez de comprar un caballo, compré una motillo de segunda mano en Pylos (Fernández, 2001: 57).

Es más, en un momento dado llega a confundir las dos en tanto protagonistas de libros que está leyendo, a pesar de hecho de que se trata de un personaje “real” y uno ficticio: “Pero Elizabeth es inglesa y ha aprendido a sentarse sin apoyar la espalda en el respaldo de la silla y a negociar con los políticos. O no, ésta no es ella, sino Gertrude Bell” (Fernández, 2001: 279). A pesar de la admiración que siente por Gertrude Bell, destaca su condición de soltera y proyecta propios sentimientos de inferioridad al respecto: “cuando acabé el tercer capítulo, las dos teníamos más de una cosa en común: treinta años, una vida con la que no sabíamos que hacer y (...) también yo me había convertido en una solterona sin esperanzas” (Fernández, 2001: 25).

En efecto, se nos presentan, como ya hemos adelantado, las mujeres divorciadas o separadas (de sus maridos o parejas), algunas de ellas durante y directamente tras la ruptura –la madre de Fran (*Últimas noticias del paraíso*), Lucía (*La hija del caníbal*), Regina (*Mientras vivimos*), Teresa (*Gramática Griega*), Elsa grande (*Melocotones helados*)– que, sea suya la iniciativa o no, tienen que independizarse y hacerse responsables de sus vidas, depender de sí mismas económicamente y emocionalmente y enfrentarse a todo tipo de problemas que antes compartían con su pareja. En este momento, sobre todo al principio, se codifica en el texto la ansiedad, la pérdida de confianza o inclusive de identidad. Confiesa Lucía: “No es que es que echara exactamente de menos a mi marido: ya digo que estábamos acostumbrados a ignorarnos. Pero llevábamos una década viviendo a dos, y eso crea una relación especial con el espacio” (Montero, 1997: 23).

Asimismo, a partir de la separación y de la independencia, la “narración del yo” tiene, como se anuncia, un “final feliz” (Montero 1997: 337), que no corresponde a una visión tradicional, propia de un número significativo de novelas y películas actuales. De esta manera, Montero (*ibidem*) rompe el esquema, ya que codifica nuevas maneras de autorealización, de la plenitud femeninas, que se fundamentan en el crecimiento personal, la satisfacción laboral y los lazos de una

auténtica complicidad y solidaridad que establece la protagonista a lo largo del libro. El texto que leemos se nos presenta como prueba del crecimiento personal y la satisfacción laboral conseguida a través de la escritura: “A veces resulta difícil de creer, pero es verdad que viviendo se aprende. Evolucionas, te haces más sabia, creces. Y la prueba de lo que digo es este libro” (Montero, 1997: 337). Lucía alcanza un estado de conciencia más maduro, tras una pérdida y una traición, aprende a aceptar el mundo, aceptarse a sí misma y se autoafirma en la escritura.

En efecto, Lucía, “la hija del caníbal”, que también es escritora, ofrece una perspectiva bien contraria a la tradicional: tras escribir los odiados cuentos infantiles, por fin se atreve a realizar su sueño y escribir la novela que estamos leyendo y que pensaba que no iba a escribir nunca. Lo que le faltaba, pues, era el convencimiento de su propio valor en tanto escritora que tiene derecho a la palabra. El texto codifica el miedo simbólico de la mujer que no se siente digna de pertenecer al reino de la escritura, y la ruptura simbólica del silencio que se efectuó tras siglos de la exclusión de la esfera simbólica, el miedo que, muy significativamente, logra vencer sólo después de divorciarse de su marido. Por otra parte, parece significativo que Lucía, Regina y Judith, amiga de Teresa son escritoras, mientras que Lucía, Regina, Teresa y Beatriz se identifican a sí mismas, al final de la narración, como autoras del texto que estamos leyendo, lo cual es un rasgo muy típico de la narrativa actual de escritoras españolas:

En muchas de esas novelas la protagonista no sólo es mujer, sino además escritora: se trata de su emancipación en dos niveles diferentes. Al autoanálisis se une el problema de la expresión [...] la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad. Se habla cada vez más del proceso creativo como de un camino hacia la autorealización (Ciplijauskaité, 1988: 13).

Efectivamente, cabe destacar aquí que el tema de la búsqueda y construcción de identidad subyace en la estructura narrativa y el contenido de *La hija del caníbal*. La historia de Lucía está contada, pues, por tres voces distintas: la primera persona (Lucía), la voz del narrador en tercera persona y la primera persona de Félix, usada para relatar las historias que cuenta a Lucía. Sin embargo, a lo largo de la narración nos enteramos de que la voz del narrador en tercera persona también pertenece a

Lucía, quien simplemente habla de sí misma como si “se contara” a sí misma y se observara desde el exterior, “Porque la identidad de cada uno es algo fugitivo y casual y cambiante” (Montero, 1997: 12):

a veces a Lucía Romero le parece estar contemplándose desde el exterior, como si fuese la protagonista de una película o de un libro; y en esos momentos suele hablar de sí misma en tercera persona con el mayor descaro. Piensa Lucía que esta manía le viene de muy antiguo, tal vez de su afición a la lectura; y que esa tendencia hacia el desdoblamiento hubiera podido ser utilizada con provecho si se hubiera dedicado a escribir novelas, dado que la narrativa, a fin de cuentas, no es sino el arte de hacerse perdonar la esquizofrenia (Montero, 1997: 21).

El texto indaga, así, en el tema de la identidad, preguntado cómo se crea y se recrea un sujeto:

a menudo los recuerdos propios nos parecen ajenos. Ignoro de qué sustancia extraordinaria está confeccionada la identidad, pero es un tejido discontinuo que zurcimos a fuerza de voluntad y de memoria. ¿Quién fue, por ejemplo, la niña que yo fui? ¿Dónde se ha quedado, que pensaría de mí si ahora me viera? [...] Nada hay hoy en mí que sea igual a la Lucía de veinte años. Nada, salvo el empeño de crearme la misma. Esa voluntad de ser es lo que los burócratas llaman identidad; o lo que los creyentes llaman alma (Montero, 1997: 51).

Así, aplicando la terminología de Bajtín, parece insistir que tanto la posición de sujeto, como el sujeto en términos de identidad tienen un fuerte carácter dialógico y dinámico, y como tal, el sujeto nunca alcanza un estado de materialización última de una entidad fija de antemano o finalmente fijada. En otras palabras, la identidad es un proceso y “narración del yo”, un texto en proceso que intentamos hacer coherente, porque “la identidad de cada uno es algo fugitivo y casual y cambiante” (Montero, 1997: 12). Al incluir y reivindicar sus mentiras como parte integral de su “narración del yo”, el texto recrea y reinscribe lo “dado” en tanto el pensamiento de Judith Butler, para quien, en cambio, el acto de imponerse coherencia y ser “fiel a la historia” de uno es necesariamente un acto muy violento:

La cuestión está aquí en las crueldades tácitas que sustentan la identidad coherente, crueldades que también incluyen la crueldad contra uno mismo, la humillación a través de la cual se produce y se mantiene fingidamente la coherencia. [...] la identidad se construye por oposición, también se construye por rechazo (Butler, 2002: 173).

Cabe destacar aquí *Beatriz y los cuerpos celestes* como el único texto de los analizados que remite al tema de la identidad con respecto al proceso de “generización”, en tanto interpelación sexual del sujeto o socialización genérica. Así, confiesa Beatriz:

En el mundo en el que yo crecí parecía estar muy claro lo que era un hombre y lo que era una mujer. Se hablaba de ocupaciones etiquetadas como más o menos adecuadas para la virilidad de un hombre o más o menos incorrectas para la femineidad de una mujer. A las mujeres les correspondía una cierta forma de docilidad, de refinamiento, de sensibilidad de gustos, de comportamientos. Ellos eran más fuertes y rudos, menos sensibles, más encaminados al trabajo duro. Existían, además, hombres señalados como femeninos y mujeres etiquetadas como masculinas, aquéllos y aquéllas demasiado débiles o demasiado rudas de acuerdo con el patrón. (Etxebarria, 1998: 137)

De acuerdo con el pensamiento de Judith Butler, el sexo, codificado, como se ha visto, a través del pensamiento binario que opone la “identidad femenina” o “femineidad” a la “identidad masculina” o “masculinidad”, está presentado como una norma cultural, un patrón de comportamiento que comprende todas las esferas de la vida. De esta manera, podemos hablar de una reconcepción del proceso de la generización, mediante el cual un sujeto se apropia de o interioriza una norma cultural, ya que se lo presenta no como un sometimiento a la reglas exteriores, sino, más bien, como un proceso constitutivo del “yo”. Efectivamente, un “yo” femenino que ha interiorizado docilidad, refinamiento, sensibilidad de gustos y comportamientos como parte integral de su identidad, y un “yo” masculino que se autoafirma, principalmente a través de un trabajo duro, como fuerte y rudo, ante todo, no-femenino.

Al mismo tiempo, siguiendo al pensamiento de Judith Butler, se vincula – usando un lenguaje cotidiano que no permite ninguna distancia crítica en el proceso de generización o socialización sexual– al imperativo heterosexual en tanto una de las bases sobre las cuales se constituye el pensamiento binario:

Yo puedo amar a hombres y a mujeres. No distingo entre sexos. Los niños van de rosa, las niñas van de azul. Rosa es el color de los afectos. Azul el de los uniformes de trabajo. Monos de mecánico, trajes de azafata. Azul. Corbatas de ejecutivo, bolígrafos para hacer cuentas. Rosa. Cubiertas de novela romántica y cajas de bombones. Los hombres son racionales y las mujeres sentimentales. [...] Se nace persona. Dos días después te perforan las orejas. Te ponen unos patucos rosas. Ya eres una niña. Vas a un colegio de niñas. Te visten con falda y coletitas. Cumples catorce años. Tu primer pintalabios. Ya eres una mujer. Cumples quince. Zapatos de tacón. Te sonrojas ante los chicos en la parada del autobús. No corres los cien metros. No escuchas heavy metal. Ya eres una cretina (Etxebarría, 1998: 213- 214).

Para Regina, el hecho de estar sola constituye, pese a su antigua fama de escritora feminista, un motivo de vergüenza. Atañó permanecía en una relación poco satisfactoria sólo porque “Se veía compensada por el hecho de que, cuando los periodistas le preguntaban por su estado civil, podía contestarles con orgullo: tengo una pareja estable” (Torres, 2000: 49). La madre de Fran, de acuerdo con lo constato anteriormente, vive la separación como necesidad nefasta de volver a trabajar. Como apuntan Beck y Beck-Gernsheim (2003: 152-153) “el elevado índice de divorcios significa dos cosas completamente distintas y, sin embargo, estrechamente relacionadas: “por un lado, una mayor exigencia (tanto por parte de la mujer como del hombre) de una vida propia [...] y, por el otro [...] nuevos riesgos y problemas que afectan más duramente a la mujer que al hombre. Lo cual podría resumirse en la frase: independencia sin una preparación adecuada.” Se codifica, pues, la incertidumbre y la ambivalencia de las protagonistas que se encuentran en una nueva situación de la que se desprenden, aparte de los nuevos derechos, también nuevos deberes y nuevas culpas. Ello conlleva cierta nostalgia por el perdido orden tradicional, que ofrecía menos libertad, pero más seguridad.

Por otra parte, como sugiere Nichols (2003: 192), “Inevitablemente, dado que las protagonistas y sus creadoras viven inmersas en una sociedad que atribuye un

valor excepcional a la familia, y dado que todas están en edad fértil, aparece otra pregunta básica: ¿quiero tener hijos?” En relación con la (re)producción de modelos de mujer así como de modelos de las nuevas familias españolas, cabe destacar, asimismo, una coincidencia significativa: cinco protagonistas de cuatro novelas diferentes, no escogidas, recordemos, a partir de los contenidos, cuyas coincidencias son, por tanto, muy significativas –Lucía, Ana, Regina, Beatriz y Teresa– no tienen ni van a tener hijos.

“Regina, que había abortado en Londres en su juventud sin sufrir traumas posteriores, nunca había sufrido las embestidas ciegas de maternidad no realizada. [...] No quería reproducirse.” (Torres, 2000: 134). El aborto forma parte de la política de vida escogida por Ana, que no ha querido que el niño estorbe sus proyectos: “Piensa en aquel aborto pensado, calculado y trata de repetirse, era pronto, con una nueva vida por inventar, el cine, la televisión, un país al que cambiar de arriba abajo” (Roma, 2000: 305). Así, la maternidad está codificada como conflictiva, es decir, como una opción que anula (parte de) la vida o la identidad propia, puestas en peligro a través de la procreación. Beatriz tiene pocas dudas al respecto: “Mi cuerpo, con un feto dentro, ¿estará pleno de vida o simplemente invadido, deformado y destruido?” (Etxebarria, 1998: 214).

Si para Regina, Ana y Beatriz la decisión de no tener hijos se presenta como consecuencia directa de su decisión de “llevar una vida propia”, en el caso de Lucía estamos confrontados con decisiones y hechos traumáticos. Tras dudar años si quiere ser madre o no, cuando finalmente decide tener un hijo, estando ya embarazada sufre un accidente de coche—el hecho que se revela al final de la novela— y no podrá experimentar qué significa la condición de ser madre, condición que evitaba tanto tiempo:

La maté con un choque; y perdí el útero, de paso. Esto último apenas si importó: de todas formas ya había sido una embarazada bastante mayor. Una primípara añosa, como dicen los médicos. [...] Y ahora estoy vacía. [...] Cada vez que me quito la dentadura falsa y veo el vacío negro y sonrosado de la parte de arriba de mi boca, recuerdo el momento en que los hierros se hincaron en mi cara; y el dolor, y la expulsión de sangre, de fragmentos óseos, de trozos de carne. [...] Mi boca es el sepulcro de mi hija (Montero, 1997: 314-315).

Teresa también pierde a su niño, estando embarazada, en circunstancias traumáticas y violentas, simbolizadas por la metáfora del cuchillo: “Sentía náuseas y un cuchillo clavado en el vientre” (Fernández, 1998: 277), por cuyas consecuencias está a punto de morir dos veces y nunca a va poder concebir: “Nunca podrá tener hijos –me dice la enfermera al oído. Me lo dice en griego, pero la entiendo” (Fernández, 1998: 278). Finalmente, cabe destacar que Andrea tiene que abandonar a los hijos de su primer matrimonio y luego se niega rotundamente a tenerlos con Martín, pese a su insistencia.

Así, los textos analizados, que en el caso de las protagonistas “contemporáneas” no reproducen ni una sola figura de la madre feliz, cumplida a través de su condición de ser madre, rechazan la opción de maternidad. Esta coincidencia ideológica tiene, a nuestro parecer, una explicación triple. Por un lado, puede ser vista como reacción al modelo de la mujer conocido como el “ángel del hogar”, (re)producido, como vimos, por el discurso moderno, literario y no-literario, a través de los poderosos mitos de la maternidad y el amor romántico, como un ser perteneciente a la esfera privada por su “naturaleza” a fin de prohibir su entrada en la esfera pública. En palabras de Lucía, es un rechazo de las prácticas literarias que presentan “mujeres que viven por y para la maternidad, como si parir fuera la obra suprema de la Humanidad, aquella que nos entroniza en el Olimpo junto a los conejos” (Montero, 1997: 19).

Por otro lado, este rotundo “no” a la maternidad puede ser interpretado como parte integral de la “posmodernización de la familia española” a la que, como vimos en el segundo capítulo, aluden numerosos teóricos (Meil, 1999; Jurado, 2004, entre otros) y que se debe a la lógica cultural de la vida líquida en términos baumanianos. En este sentido, las ideas dominantes reproducidas por la matriz ideológica posmoderna y señaladas por la sociológica española Inés Alberdi (1999: 42) en su estudio *La nueva familia española*, tales como: “el individualismo, el valor de la vida privada, el sentido de la fugacidad de la vida y la urgencia de las gratificaciones inmediatas”, descartan todo sacrificio, incluido el sacrificio resultante de la maternidad.

Sin embargo, la llamada posmodernización de vida familiar en tanto un fenómeno propio de todos países occidentales, no provee explicación de una de las crisis de natalidad más agudas en el mundo, que se acentuó en los años noventa y,

como tal, quedó reproducida en las novelas por la matriz ideológica de significación²¹. Sin embargo, el análisis de los textos narrativos permite formular una hipótesis sobre dicho fenómeno que se corrobora a través de análisis sociológicos. En definitiva, la decisión de no tener hijos, o de tenerlos a una edad muy tardía, se puede explicar con la existencia de una lógica cultural propia de la sociedad española actual que hace de las mujeres las únicas responsables de la crianza de los niños y las tareas domésticas, ya que no pueden contar ni con el respaldo de su pareja ni con ayudas estatales garantizadas por otros países europeos. Recapitulando, vamos a citar las conclusiones que Geraldine Nichols (2003: 207) obtuvo en relación con la codificación del tema de la maternidad a partir de su estudio de la narrativa femenina española,

las escritoras españolas se han valido del tema de la reproducción a lo largo del siglo XX para expresar una visión crítica de la sociedad que las rodea. A pesar de los enormes cambios acaecidos en estos cien años respecto de la relación entre la mujer, la sociedad, el trabajo y la reproducción, las conclusiones de las escritoras apenas han variado. Ni la sociedad ni la cultura prestan suficiente apoyo a la empresa reproductora; madres e hijos siguen apañándose como pueden. Ahora que la mujer puede elegir tanta maneras de realizarse: ¿no se sentirá cada vez menos tentada de llevar la carga de la procreación prácticamente sola? (Nichols, 2003: 207).

Asimismo, la lógica del fatalismo de la diferencia sexual codifica la atribución de las tareas domésticas a las mujeres como natural y, por lo tanto, inalterable, mientras que es cultural y sujeta a cambio. El hecho que explica que en España se registran las tasas de natalidad más bajas se debe, pues, a una incoherencia sistémica: “la igualdad laboral y educativa no se ha correspondido con un incremento de la igualdad en la esfera doméstica” (Aguinaga, 2004: 129). Por ello, para quedarse embarazada Lucía tuvo que “vencer esa voz interior que (le) aconsejaba que no tuviera hijos, el imperativo de supervivencia que (su) madre (le) susurró” (Montero,

²¹ A partir de año 1974 cuando con 688.711 nacimientos se registró el índice más alto de natalidad de toda la historia de España, el índice bajó continuamente para, en 1998, con 361. 930 nacimientos, alcanzar la mitad de la cifra de 1974. “El índice de fecundidad en el país lleva veinte años por debajo del mínimo necesario para reemplazar la población, o sea, 2,1 hijos por mujer en edad fértil. Se alcanzó el mínimo por última vez en 1981, pero el descenso producido en los noventa es especialmente dramático, llegando al 1.07 en 1998” (Nichols, 2003: 194).

1997: 314). La lógica cultural dominante causa lo que empezó a denominarse como “la doble jornada”²² de la mujer, lo cual está codificado en el siguiente extracto de *Mandala*:

Tenía más responsabilidad y prisa que él y aquí estaba, sola, metiendo y sacando tazas en el lavaplatos, abandonada a su suerte, aun cuando él sabía que ella no podía perder ni un minuto porque eran casi las nueve. Sintió odio hacia esa máquina. [...] No estaba preparada para esto, bastaba con quedarse sin asistenta para comprobarlo. Y menos mal que no han tenido hijos, si no ¿qué habría sido de su carrera?, ¿de ese famoso proyecto de vida por el que renunciaron a tantas cosas?, siguió recogiendo las migas de la mesa, los vasos de zumo, los platos de la mermelada, porque Juan con poner la mesa se cree que ya ha hecho su parte, y encima se habrá llevado el coche, y es que así es Juan, podría llegar a ministra, a presidenta de gobierno y Juan seguiría creyendo que su profesión es sólo un entretenimiento (Roma, 2000: 15- 16).

Así, Ana, igual que Teresa en su relación con Javier, que han interiorizado los ideales de la liberación, propagados por el movimiento feminista durante la época de la Transición, se vuelven víctimas de una “revolución estancada” o “mito fracasado”, o, dicho de otra forma, se hallan en la denominada “trampa de la modernidad”, puesto que las promesas de una igualdad entre los sexos, de autonomía personal y progreso social se ven frustradas al ser contrastadas con las prácticas reales de la vida cotidiana. En efecto, como afirman Beck y Beck- Gernsheim (2003: 191-195), para las mujeres el conflicto por el reparto del trabajo doméstico, interpretado como la negativa de los hombres, significa falta de lealtad y solidaridad, desdén, y defraudación de los ideales emancipatorios. Los hombres, en cambio, se ven despojados de sus privilegios y a punto de perder la imagen del yo y la autoconfianza. Así, “para ambos sexos el problema del reparto de las tareas domésticas desentierra unos problemas más profundos de identidad, de planificación

²² Gould Levine (2004: 64- 65) hace hincapié en los estudios llevados a cabo en la España de los ochenta y los noventa con respecto a las responsabilidades domésticas, según los cuales una gran mayoría de los hogares estaba regida por los modelos tradicionales de la familia, provocando así el efecto de la doble jornada. En términos generales, eso se reduce a la media de seis minutos diarios que dedican los hombres al trabajo doméstico en comparación con una y media a cuatro horas diarias que le dedican las mujeres.

para el futuro y de autoestima”, creando de este modo un “conflicto detrás del conflicto” (Beck, Beck-Gernsheim, 2003: 195).

Lejos de ser sólo un trabajo, las tareas domésticas o la posibilidad de tener o no un trabajo remunerado se reducen a cuestiones básicas de identidad. Ambos “representan también sendas ideas de lo que debería ser una familia y una relación entre los sexos, y encierran e invocan las imágenes e identidades personales tanto de los hombres como de las mujeres. En efecto, plantean preguntas del tipo: ¿quién soy yo?, ¿cómo me gustaría ser?, ¿qué es un hombre real o una mujer real?, preguntas referidas a ideas específicamente de género (en conflicto parcial) sobre la igualdad, la justicia y la manera correcta de vivir” (Beck, Beck- Gernsheim, 2003: 195).

3.5. *Homo consumens*

El advenimiento de la vida líquida está pautado, como ya señalamos, por la conversión de los individuos en los consumidores, ya que la sociedad posmoderna ha cesado de ser una sociedad de productores y se ha convertido en una de consumidores (Bauman, 2001, 2003, 2006a). Cabe indagar, pues, en el valor simbólico que confiere el consumo y el uso de los símbolos del *status* social. “No pensábamos nada más que en la ropa –confiesa el protagonista de *Las últimas noticias del paraíso*–. De pronto caí en la cuenta de que necesitaba de todo, desde calzoncillos hasta el reloj, pasando por la chupa, las zapatillas y un traje para Nochevieja. [...] A los pocos días recibí [...] un paquete con unas deportivas Nike, una cinta para la frente del Gym-Jazz y una sudadera O’Neill” (Sánchez, 2000: 31).

Como adolescente, Fran no guarda recuerdos provenientes de la modernidad sólida y desconoce, en el sentido vital del término, otros espacios aparte de la zona desde la cual se enuncia el relato, mientras que dicha zona, por así decirlo, es fruto del tiempo narrado. En consecuencia, se produce la unión ideológica del narrador en primera persona con el tiempo y el espacio, que funciona como matriz semioideológica, generadora de la estructura y del contenido, en fin, de todos los procesos de significación subyacentes en el texto. El paraíso anunciado en el título resulta ser una de las urbanizaciones –satélites construidos alrededor de Madrid. La urbanización está codificada como un espacio artificial, nuevo y muy solitario– construido para albergar a los individuos que desean huir de la ciudad y que no son

capaces de otorgarle identidad ni de crear juntos una comunidad a través de la convivencia, ya que ésta conllevaría la apertura al otro. Lo único que les une es el deseo de compartir el espacio, pero su presencia mutua está vista como un requisito necesario, una condición dolorosa, pero necesaria, para poder llevar el mismo, homogéneo estilo de vida fuera del peligro urbano. En definitiva, los niños son los únicos interesados en conocerse y establecer lazos afectivos entre sí. La codificación de la urbanización llevada a cabo en el texto narrativo de Sánchez permite identificarla como un “no-lugar” en términos augenianos, es decir un espacio posmoderno, cuya funcionalidad se fundamenta en la permanencia anónima de extraños, donde se anula su subjetividad o identidad, ya que, como un no-lugar es un espacio homogéneo que carece de expresiones simbólicas de la identidad, de las relaciones y de la historia (Auge, 1993; Gil Villa, 2001; Bauman, 2005, 2006 b).

Es más, el texto empieza con la fijación de la urbanización en tanto espacio a través del hipermercado, que para Baudrillard (1994:77) constituye el paradigma de la posmodernidad. En efecto, Fran empieza su relato con la siguiente constatación de los hechos relativos a la urbanización: “Vivíamos relativamente cerca del Híper y un poco más lejos del Zoco Minerva” (Sánchez, 2000: 9). Asimismo, los hipermercados le sirven como puntos básicos de referencia para definir el paso del tiempo cuando dice “Hacia siglos que no iba por el Zoco Minerva. El Apolo es la actualidad, el Minerva el pasado” (Sánchez, 2000: 206). El hipermercado pertenece, pues, a la categoría de los denominados templos de consumo, o sea, “los espacios públicos no civiles” (Bauman, 2003) que están contruidos con el objetivo de prestar servicio a los consumidores, quienes, a partir de y gracias a la construcción de los centros comerciales, pueden no sólo compartir la acción (solitaria) del consumo –sin entrar en ninguna interacción social– sino también confirmar la validez de su estilo de vida. Tal y como apunta Baudrillard (1994: 76), el papel y el significado del hipermercado van mucho más allá del consumo, ya que es en el hipermercado donde se efectúa un nuevo modo de ser y estar, una nueva sociabilidad que pone fin a lo social concebido como interacción. La urbanización y sus puntos de referencia –los hipermercados– son, pues, los lugares posmodernos por excelencia; ambos se sitúan como satélites de la urbe, cambiando así la organización de la ciudad moderna (Bauman, 2005, 2006a); ambos simbolizan y realizan la ideología posmoderna materializada a través de los no-lugares. Asimismo, tanto la urbanización como el hipermercado ponen de relieve

la mencionada conversión de los ciudadanos en consumidores (Bauman, 2001, 2003, 2006 b).

Mientras vivimos introduce a uno de sus personajes más importantes del modo siguiente: “Judith no ha nacido para lucir ropa barata [...] posee el don a la cadena del desprecio por lo falso. No quiere, si no puede. Por eso no se viste: se disfraza.” (Torres, 2000: 9). Como “no se conforma con menos que lo auténtico”, “sueña con vestirse como la mujer que le gustaría ser”, es decir, “con estilizados diseños de Balenciaga, de Pertegaz, de Pedro Rodríguez” (Torres, 2000: 12). Los personajes de *Mandala*, tras acabar su época de compromiso social o idealismo, en la década de los ochenta se convierten todos en consumidores feroces: “hasta Juan, siempre el más puritano, con una obsesión por el ahorro rayana en la tacañería, se ha pasado al BMW con compact, estéreo y móvil incorporados” (Roma 2000: 35), mientras que Lucía (*La hija de caníbal*) así describe el comportamiento de las masas entregadas al consumo:

Era el 7 de enero. O sea, justo el día en que comienzan las famosas rebajas de Mad & Spender, de modo que lo grandes almacenes parecían Sarajevo en el momento más crudo de la guerra. Masas desaforadas de compradores asaltaban los percheros por doquier, hociqueando entre los colgadores como animales de presa. (Montero 1997: 70).

En fin, reina el fetichismo de la imagen y de la marca: “Para mi madre –cuenta Teresa, la protagonista de *Gramática Griega*– las bodas son, básicamente, una cuestión de ropa interior. También me obligó a comprarme un traje blanco en Armani” (Fernández, 1998: 62).

Así, la cultura posmoderna en función de matriz ideológica, codifica el consumo en tanto el mejor medio de la autoexpresión, el instrumento con el cual el individuo –el libre consumidor– ejerce su voluntad y su poder y, al mismo tiempo, forja señas de identidad inconfundibles. Las novelas ponen de manifiesto la gran paradoja posmoderna: el producto y el consumo masivo, fetichizado por el uso de las marcas internacionalmente reconocidas, se codifican como maneras de expresar “lo individual”, de forjar la identidad (Bauman, 2003, 2006 a). Tal y como demuestra Bauman (2006 a: 37), la lógica cultural posmoderna orientada hacia el consumo –en tanto el pilar que la sostiene y su fruto– se basa en una “curiosa inversión de las

reglas pragmáticas”, puesto que se cree que el seguimiento de las pautas del consumo masivo, es decir, de la norma obedecida no individualmente, sino por las masas, va a satisfacer la demanda cada vez más aguda del individualismo. Asimismo, los textos galardonados son una ilustración de cómo la cultura posmoderna trivializa el concepto de la libertad, reducida a la libertad de elección del consumidor, que puede elegir todo menos no consumir, y, consecuentemente, el de la pobreza, concebida en la sociedad de bienestar como la exclusión siempre involuntaria del consumo, la máxima falta de la libertad.²³

Efectivamente, el protagonista de *Las últimas noticias del paraíso* confiesa que le “cansa la *pobreza*”, ya que “echa de menos consumir con regularidad. Ir, por ejemplo, a unos grandes almacenes y encaprichar(se) con chorradas.” (Sánchez, 2000: 202) y admite que “la mayoría de las familias no estaba dispuesta a soportar la *humillación* de esperar el 77 y usaba el coche o dos coches o un coche y una moto.” (Sánchez, 2000: 10). En otras palabras, la pobreza equivale a la incapacidad de forjar una verdadera identidad al salir de compras, de participar activamente en un mundo imaginado y vivido como un gran centro comercial, lo cual produce un sentimiento de humillación. Los pobres de la posmodernidad son aquellos que quedan al margen de sociedad de los consumidores, o, mejor dicho, son los consumidores fallidos, los fracasados, “hambrientos consumidos en media de la opulencia del festín consumista” (Bauman, 2005: 73).

Cabe señalar que Judith (*Mientras vivimos*) aspira a pertenecer a este tipo de urbanización en la que vive Fran; de hecho, vive en un barrio modesto, tradicionalmente obrero, pone en ridículo el apego que siente su madre hacia la zona y sueña con “la ciudad prometida que existe lejos del piso de sesenta metros cuadrados, más allá de la cruda realidad que aparece ante sus ojos” (Torres, 2000: 14). Para Judith, su barrio simboliza la separación de un mundo mejor al que aspira y que está situado al otro lado de la ciudad, encarnado a través de una urbanización de lujo. Es la mezcla de lo que vive como humillación, provocada por una separación involuntaria de un mundo mejor con ambición que la conduce a aspirar a formar parte de él, la que provoca sus peregrinajes en autobús 73, cuyo destino es la más elegante de las urbanizaciones que rodean la ciudad.

²³ En relación con la crítica del consumismo, véase la inmejorable *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos* de Adorno, Horkheimer (1994).

Nunca lo ha dicho a nadie que los días en que desaparece de casa con la excusa de salir a buscar trabajo, o fingiendo que lo tiene, en realidad se mete en el 73 para ir a la ciudad de arquitectura rebuscada, verjas y jardines pomposos, comercios caros y escaparates de lujo. La ciudad a la que le gustaría pertenecer (Torres, 2000:19).

Las novelas muestran, pues, las caras opuestas de la tendencia “exclusionista” y “segregacionista” (Bauman, 2005: 143) que se da en las ciudades posmodernas, divididas en los “guetos voluntarios”, elegidos por sus habitantes como los únicos espacios en los que entran, y los “guetos involuntarios”, las zonas en la que están confinados sus habitantes, excluidos de los demás (Bauman, 2005: 142-143, 2006b). El deseo de adquirir bienes y de consumir así como el dinero en tanto el valor máximo, más importante que la integridad moral, se hacen muy patente durante la infancia de Elsa grande que coincide con la época de los ochenta que describimos en el segundo capítulo como años de la “bonanza económica” y del consumo desenfrenado.

El paso a la posmodernidad está, por lo tanto, directamente relacionado con las transformaciones que se dan tanto en la vida pública como en la privada. Ambos procesos se fundamentan en el paso de la represión del deseo en nombre del progreso hacia la seducción. De ahí que los sujetos ya no necesiten restringirse, ya que el capital no está generado en los procesos de producción, sino en el del consumo. En otras palabras, el funcionamiento económico requiere que el consumo, el *spiritus movens* de la actividad del consumidor, lejos de ser vivido como un modo para satisfacer las necesidades, inclusive las necesidades más sublimes, esté rígido por el deseo “autogenerado y autoimpulsado que no requiere justificación ni causa [...] (ya que) el deseo se tiene a sí mismo como objeto constante, y por esa razón está condenado a seguir siendo insaciable por más largo que sea el tendal de los objetos [...] que haya dejado a su paso.” (Bauman, 2003: 80). Por ello, Baudrillard (1994) define el consumo posmoderno no por el valor de uso ni a través de su relación con las necesidades, sino por su valor simbólico que prestan las mercancías a los consumidores. Lo que consumimos, pues, es más bien el valor simbólico, los signos adscritos a las mercancías, que están valoradas no por la aplicación que se hace de ellas, sino por el significado determinado por su posición en el sistema auto-referencial de significantes.

Al mismo tiempo, el consumo desenfrenado necesita de fondos— de ahí que el consumo y el éxito económico, el escalar los sucesivos peldaños de la escala social se convierta en el sentido de vida de *homo consumens* y *homo economicus*. Por otro lado, requiere maneras cada vez más efectivas para deshacerse de los residuos que este consumo desenfrenado produce, ajenas al orden moderno que inculcaba disciplina, ahorro y acumulación de bienes. De ahí que la madre de Elsa, que se ha dedicado al consumo, todavía no ha desarrollado la capacidad de “manejar los residuos”: “Cuando se hartaba de un par de zapatos, los escondía en el fondo del armario y se olvidaba de ellos, con obvia satisfacción, pero no llegaba a arrojarlos por la ventana. Una cosa era cumplir los sueños tanto tiempo anhelados y otra muy distinta derrochar.” (Freire, 1999: 52). Se trata, pues, de una capacidad tan ajena a los necesitados tiempos de la posguerra, recordados en *Cielos de barro*: “Pero hambre teníamos todos. Todos, señor comisario. Por aquí se ha pasado siempre mucha necesidad. Por descontado que nosotros también” (Chacón, 2001: 19).

Asimismo, la obsesión por uno mismo no se reduce más al goce, consumo y hedonismo, aunque estos atributos sigan reconocidos como más llamativos y sintomáticos de la posmodernidad, sino que ha desembocado en la búsqueda incesante y la construcción frenética de uno mismo, que en ocasiones va en contra del estado natural de las cosas. El sujeto posmoderno pretende apropiarse y apoderarse de su propio cuerpo en contra de, o mejor dicho, obviando la vejez y la muerte, así como en contra de su destino o, más bien, obviando el acondicionamiento social de las circunstancias, ya que la ideología posmoderna lo responsabiliza de todo lo sucedido y inesperado. (Bauman, 2003, 2005, 2006 a; Lipovetsky, 2003: 27).

Recapitulando, el análisis semioideológico de las novelas publicadas en la última década del siglo XX confirma que, tal y como mantiene Lipovetsky (2003), la “era del vacío” —el nombre que acuñó para referirse a la posmodernidad con su individualismo y narcisismo (Lipovetsky, 1988)— no ha perdido nada de su actualidad. Es más, asistimos a una escalada hiperindividualista, ya que los fenómenos sociales originados por el llamado neoindividualismo se han intensificado. Para comprobar esta tesis, queremos hacer hincapié en los siguientes síntomas del hiperindividualismo identificados por Lipovetsky (2003: 27) que, como

se ha visto arriba, están codificados en la narrativa femenina de los noventa: el goce, el consumo y el hedonismo, la desinstitucionalización de la familia, el culto a la salud, a la forma física y a la belleza, y la negativa a envejecer. Dada la lógica cultural de la época del capitalismo tardío, la vida líquida actual

[...] es una vida devorada. Asigna al mundo y a todos sus fragmentos animados e inanimados el papel de los objetos de consumo: es decir, de objetos que pierden su utilidad (y, por consiguiente, su lustre, su atracción, su poder seductivo y su valor) en el transcurso mismo del acto de ser usados. Condiciona, además, el juicio y la evaluación de todos los fragmentos animados e inanimados del mundo ajustándolos al patrón de tales objetos de consumo (Bauman, 2006 a: 18- 19).

Efectivamente, de acuerdo con la lógica cultural posmoderna, todo se convierte en objeto de consumo, inclusive el arte y la literatura. Como mejor prueba de ello sirven las transformaciones de la industria editorial transcurridas en España en las dos últimas décadas del siglo XX, a los cuales nos hemos aproximado en el segundo capítulo de este trabajo. No obstante, la narrativa analizada, en su función de dispositivo semántico- ideológico, también remite a dichos cambios. Así, la crítica más aguda de la industria cultural actual, con referencias claras al *star-system* del autor y los trucos del marketing en tanto factores más importantes para triunfar que la calidad, está inscrita en *Azul* de Rosa Regás. Es más que evidente que Martín debe su gran éxito mediático y financiero, así como su estatus de la estrella en el mundo de dirección al dinero invertido por Leonardus en las campañas promocionales, enfocadas tanto en películas en sí como en la persona de Martín como su productor. De hecho,

sin apenas haber puesto en las obras que dirigía un ápice de su fantasía o imaginación se encontró en la cumbre de la fama de la ciudad y del país [...] Era consciente de que no había adquirido prestigio por la obra hecha sino por el éxito alcanzado, y ese éxito nada tenía que ver con la calidad. Bien lo sabía, el éxito más dinero provoca adulación y aplauso y prestigio también, aunque el prestigio que se desprende únicamente de la calidad no trae más que silencio (Regás, 1994: 162).

Su éxito -“programado” de igual manera que muchos de los best-sellers actuales- empezó con “seis series televisivas que le habían hecho rico y famoso. De las series se habían hecho películas y de las películas series cortas”, que aumentaron su fama hasta tal punto que “ya no fue capaz de recordar, o no quiso, qué era exactamente lo que habría que querido hacer y se dejó llevar de la aureola de su propio triunfo, y mecido por la canción de quienes le rodeaban y de la vehemencia y aplauso generales procuró no volver a pensar en ello” (Regás, 1994: 163).

Regina, una escritora famosa de *Mientras vivimos*, ofrece el siguiente comentario a propósito del mercado del libro y la preferencia editorial por jóvenes escritoras en tanto personas mediáticas, una práctica, como se ha visto, bastante extendida entre las editoriales. “El mercado literario era hoy más voluble que nunca y empezaba a fijarse en las jóvenes escritoras que invadían el mercado y que eran incapaces de describir la angustia sin que sus protagonistas se quitaran las bragas o se clavaran una jeringuilla cada pocas páginas” (Torres, 2000: 29). Lo que sorprende en esta observación es la codificación del tópico al que nos referimos antes, según el cual las escritoras han “invadido”, injustamente, el mundo del libro, que, como comprobamos en el capítulo anterior, estadísticamente hablando, no corresponde a la situación real de las mujeres escritoras. Asimismo, al final de la novela la escritora reconoce que se ha convertido en una persona despreciable al traicionar los ideales de su juventud en busca del éxito fácil, nuevamente contrastado con calidad artística, y producción de los best-sellers: “de qué me ha servido el reconocimiento público – se pregunta– si en mi intimidad nunca he dejado de despreciarme” (Torres, 2000: 225).

En cambio, *Gramática Griega* remite a la condición del mundo del libro a través de sugerir que lo que llamaríamos la “literatura barata” en realidad permite ganar millones. Así, juega con el éxito y las convenciones de la novela rosa al incluir frases enteras de la novela “Hellish Passion”, supuestamente escritas por uno de los personajes, Elizabeth Hill, y traducida por Teresa al español. En efecto, la autora de novelas convertidas en best-sellers a escala mundial, reconocida por sus ávidas lectoras en Grecia, en cuyas portadas “Recortándose sobre una foto púrpura, Alejandro Moncayo besaba lujuriosamente el cuello de Sylvia Beach” (Fernández 2001: 72) reconoce la poca calidad artística de su obra y le da un consejo muy significativo a su traductora: “voy combinando palabras, y cuando me sale una frase que me parece afortunada, la dejo estar. Muchas son tonterías, seguramente, así que

no hace falta que te preocupes tanto por el sentido. Yo no soy Joyce, ni siquiera soy mi difunto marido. Me basta con hacer soñar a los lectores.” (Fernández 2001: 44). En otra ocasión, le confiesa también un truco: “Me ha contado un truco. Basta con poner el punto final en un buen momento, y todas las historias, por tristes que sean, tienen un momento en el que parece que todo se va a enderezar y la gente será feliz.” (Fernández 2001: 282). A modo de ejemplo, citaremos una frase de esta, traducida por la protagonista de manera siguiente: “qué hombre podría resistir la seducción de una piel tersa, virgen, trémula ante el fulminante ardor del primer deseo.” (Fernández, 2001: 135).

Para terminar, cabe destacar que *La hija del caníbal* (Montero 1997) nos ofrece un comentario muy irónico y clavado a la vez acerca del *star system* del autor cuando Lucía, siendo escritora de la literatura infantil, registra un aumento de ventas no sólo de su libro, sino también de libros de su mayor competidora, inmediatamente después de intervenir en los medios de comunicación a propósito del secuestro de su marido. Asimismo, la mercantilización del arte está codificada en *Melocotones helados* a través de los comentarios acerca del campo artístico que surgen a propósito de la profesión de Elsa grande, que es pintora y consigue muchos encargos cuando entre la buena sociedad de Desrein se pone de moda hacer retratos: “Era un buen momento para las artes plásticas. Si se sabían mover los resortes, no resultaba muy complicado lograr un hueco y, si uno no olvidaba invitar a la gente adecuada, podía dar en breve el salto a una galería particular; varios compañeros de Elsa lo habían conseguido, y se fraguaban ahora cierto nombre” (Freire, 1999: 29).

3.6. *Lo no-dicho y lo no-decible*

Las novelas premiadas –en tanto “dispositivos semioideológicos” producidos en la década de los noventa– codifican dos actitudes en torno al compromiso social. Efectivamente, ante la abrumadora ideología posmoderna que inculca el final de la utopía y el mito de los tiempos post-ideológicos, los personajes más mayores que han vivido los años de la Transición y han interiorizado el compromiso como suyo entran en una crisis o experimentan un inaguantable sentimiento del vacío y de la falta de “solidez” del entorno. Así, la protagonista de *Mandala*, que volvió a España al principio de la Transición para, como se dice explícitamente en el texto, “asistir a las

manifestaciones de última hora por la legalización del Partido Comunista” y para “firmar aquellos manifiestos por la libertad de expresión, por la emancipación de la mujer” (Roma 2000: 91), confiesa que ella y sus amigos dedicaron años de su vida “a formarse en la utopía” de la que le costaba tanto descreer (Roma, 2000: 97). Es por eso que experimenta un “desencanto” cada vez mayor, ya que “cada pequeña cosa, la OTAN, la eliminación del término marxista de los estatutos fundadores del partido socialista, la reforma laboral, le duelen” (Roma, 2000: 130), un “desencanto” que finalmente desemboca en una resignada constatación: “Sí, aquí el socialismo, la Europa de bienestar, la fe en el futuro, las ideologías, el crecimiento continuado se acababan” (Roma, 2000: 448). Al fin y al cabo, “derecha, izquierda, y eso qué más da [...], ya no estamos en la época de programas sino de marketing político” (Roma, 2000: 452), especialmente que a estas alturas de la liquidación de la vida ésta ya no es “una cuestión Este-Oeste, Comunismo-Capitalismo, Izquierda-Derecha, sino Memoria-Olvido, siendo considerado el acto de recordar un ejercicio cada vez más subversivo y peligroso” (Roma, 2000: 481) y el único recurso que vislumbra es suicidarse o escaparse a un lugar mítico, como la India.

Para Lucía, “la hija del caníbal”, los jóvenes son “tan insustanciales y poco sólidos” mientras que “su generación de cuarentones [...] se (ha) quedado de verdad en tierra sin nadie, en un mundo desprovisto de fe y de transcendencia, en una sociedad mediocre y sin grandeza en la que nada parecía tener ningún sentido” (Montero, 1997: 164, énfasis nuestro). Es más, “Orgullo Obrero”, una organización que pretende ser responsable del secuestro del marido de Lucía, resulta ser una farsa inventada para enmascarar la corrupción en los altos cargos del gobierno, simboliza – al hacer eco del movimiento obrero– el fin de las utopías y compromiso sociales. De hecho, el “orgullo obrero” en las sociedades de la “modernidad líquida” sólo puede ser una máscara que esconde otros intereses y/o que acaba siendo una farsa. A lo largo de la novela nos enteramos de que el marido es, en realidad, uno de los implicados en el escándalo de la corrupción, que finaliza con el encarcelamiento de “dos ministros, dos ex ministros y media docena de altos cargos” y, sin embargo, queda constatado que estas detenciones no han “hecho más que despejar la punta de iceberg” (Montero, 1997: 336). Así, el contenido ideológico que nos transmiten *Mandala* y *La hija del caníbal* no se ciñe a la falta del compromiso social o político;

tras la “disolución de los sólidos”, y “el declive del hombre público”, las elites políticas están codificadas como corrompidas, incapaces de ofrecer ninguna alternativa ni esperanza.²⁴

Cuando Regina, la protagonista de *Mientras vivimos*, atraviesa una crisis, se da cuenta de que durante los últimos años sólo le importaba su carrera de escritora de éxito, concebido en términos del éxito en ventas. Su anterior compromiso feminista, que menciona al constatar que pertenece a “*hit-parade*” de “las escritoras feministas consagradas” (Torres, 2000: 226) y al que aluden otros personajes al incluirla entre las escritoras feministas más destacadas de España, sólo le produce risa. Borracha, caricaturiza las palabras pronunciadas por la ministra que acude a la promoción de su nuevo libro para subrayar la aportación de Regina a la causa feminista: “Una vez más, nuestra sin par Regina Dalmau, completamente trompa y con las nalgas caídas, nos indica a las mujeres españolas el camino a seguiriir” (Torres, 2000: 243). Es más, al referirse del siguiente modo a la producción literaria de mujeres: “La creación artística es una clase de vida que a las mujeres, a quienes se nos envidia nuestra capacidad de parir, nos ha sido obstaculizada durante siglos” pone en ridículo la ideología feminista francesa de corte psicoanalítica, ya que confiesa sentirse “incómoda pronunciando aquellas manidas palabras” (Torres 2000: 34). Sigue acudiendo a encuentros con sus lectoras, pronuncia charlas que hacen eco de su compromiso anterior, pero lo hace sin convicción ni fe en el sentido de sus acciones o palabras.

En cambio, los personajes pertenecientes a la generación más joven, la llamada generación X a la que nos referimos en capítulos anteriores –Fran (*Últimas noticias del paraíso*), dos Elsas (*Melocotones helados*), Beatriz (*Beatriz y los cuerpos celestes*), Judith (*Mientras vivimos*), Antonio (*Mandala*), Teresa (*Gramática Griega*)– no han podido participar en la Transición y han crecido en los tiempos de la “modernidad líquida”. A los jóvenes “desideologizados y libres de toda la sospecha” les caracteriza, por lo tanto, falta de compromiso, desinterés por temas políticos o sociales, así como “obediencia (al mercado) sin segundos pensamientos, éticas ni ideología, sin reservas” (Roma, 2000: 480). Esa es la razón por la que Judith se desentiende de su madre, que “ha ido saltando de un desengaño a otro, en su lucha [...] sin perder sus creencias ni sus ganas de conseguir un mundo más justo” (Torres,

²⁴ La codificación de la corrupción es, sin lugar a dudas, secuela directa de la crisis en la que se sumerge el partido socialista (PSOE) en la primera década de los noventa *vid.* el capítulo 2.

2000: 11- 12) y por la que decide traicionar a Regina al convertir su desdicha en argumento de una novela a través de la cual espera conseguir éxito de ventas y por la que Antonio, sin escrúpulos, se aprovecha de la crisis política para ocupar el puesto de Ana, su antigua jefa, maestra y amiga. Es por ello que Beatriz pertenece a la categoría de “libredisfrutadores”, mientras que en la vida de Teresa, de Fran y de dos Elsas reina, como se ha visto, la contingencia, la ambivalencia y falta la seguridad. Los conceptos y valores clave de la modernidad en su fase sólida –“el compromiso”, “la ciudadanía”, “la utopía”, “la política” o “la historia”– se han convertido en los grandes ausentes, que, para los personajes de mediana edad, constituyen un doloroso recuerdo y motivo de “desencanto” (*vid.* capítulo 2) con la caída de utopías y que, para los jóvenes en la época de la “modernidad líquida”, han alcanzado el abominable estatus de lo no-dicho.

En relación con los actos de la memoria y la doctrina del “fin de la historia” (Fukuyama, *ibidem*), cabe destacar que *Melocotones helados* no sólo remite a, sino que reproduce la práctica discursiva adoptada en España acerca de la guerra civil, es decir, la represión y el olvido (*vid.* capítulo 2). No se mencionan las causas, los acontecimientos bélicos ni víctimas de la guerra, tampoco se habla sobre los vencidos o vencedores: se habla de la “guerra” y de los “soldados” sin especificar siquiera a que banda pertenecieron. Aparte de reproducir la “estrategia histórica”, propia de la Transición y del mundo inmerso en la lógica cultural posmoderna, el texto reinscribe la misma estrategia de represión en el contexto familiar de los protagonistas con respecto a la desaparición y la muerte de la niña Elsa: “Carlos volvió la cara. Él sabía, desde un principio, que no se añadiría el nombre en la tumba. Escondía una historia que no había sido contada. Sabía, también, que el fantasma de la niña revoloteaba cerca de la superficie” (Freire, 1999: 115). El fantasma de la niña y las desgracias familiares, como todo lo reprimido, vuelven como síntoma. Sin embargo, esta estrategia se presenta como inevitable e inalterable; es más, pese a la desgracia que ha provocado –la muerte de la Elsa pequeña– no se culpabiliza a nadie por recurrir a ella: “Olvidaron a Elsa tantas veces, tanta gente. A tantas Elsas. Simplemente, pasó su tiempo, continuó la vida y su lugar fue ocupado por otras cosas, por otras personas. Hubiera sido inútil buscar culpables” (Freire, 1999: 328).

Lo que observamos a través del análisis de las novelas (lo “creado”), así como en el espacio discursivo y en lo imaginario social (lo “dado”) es la disminución, si no desaparición, de la esfera pública y del discurso político creíble,

es decir, recibido por la sociedad como auténticamente comprometido y orientado hacia el bienestar común. Dicha desaparición queda codificada como “fin de las ideologías” (Bell, 1964) o “fin de la historia” (Fukuyama, 1989, 1992). Como bien señalan muchos estudios (entre otros, Eagleton, 1997; Bourdieu, Eagleton, 2003; Žizek, 2003), la doctrina del fin de las ideologías tiene claras connotaciones ideológicas, más aún, claras implicaciones políticas. De hecho, el mito de un mundo postideológico es una nueva gran narrativa, cuyo objetivo consiste en deslegitimar otros discursos y valores que el neoliberalismo y el libre mercado para generar la naturalización de estas últimas –así, el orden social concreto, histórico se presenta en función de un orden natural o perteneciente a la naturaleza humana. Como observan los autores citados, la famosa doctrina de Fukuyama tiene como objetivo auspiciar la ideología neoliberal como el pensamiento y la práctica únicos e inalterables para codificar en lo imaginario social su inminente triunfo que, para siempre, impedirá el surgimiento de pensamientos o prácticas alternativas. En efecto, gracias al funcionamiento de la matriz ideológica posmoderna cualquier orden mundial alternativo se convierte en algo que va mucho más que lo no-dicho: se convierte en lo no-decible o no-pensable, marcando de este modo el límite de nuestro imaginario social y de nuestras creencias colectivas.

En este sentido, en los tiempos de la “modernidad líquida”, la tarea de construir un nuevo orden social, el compromiso o proyecto político son términos anacrónicos que no constituyen objetivos reales para ninguna de las fuerzas políticas; el compromiso funciona, pues, para la mayoría de los protagonistas como lo no-dicho, mientras que un cambio real o actividad política se codifica como lo no-decible. Paradójicamente, tal y como demuestra Castells (1997), nos empeñamos en llevar políticas cada vez más locales en un mundo cada vez más global. La convicción expresada por Stelios en *Gramática Griega* sirve como la mejor ilustración de este mecanismo: “Hoy en día, la única política posible es la política local. Ahí queda un margen de maniobra todavía” (Fernández, 2001: 305). Nada más erróneo: “la única manera de hallar soluciones duraderas y realmente eficaces a los problemas de ámbito mundial es mediante la renegociación y la reforma del tejido de interdependencias e interacciones globales” (Bauman, 2006 a: 201).

En consecuencia, como afirma Bauman (2003, 2006a), el discurso social y la ideología dominante en vez de proponer reformas sociales válidas o soluciones globales contundentes, nos exige autorreformas individuales que profundizan la

liquidez de la vida y el egocentrismo. Según la doxa dominante y, consecuentemente, según el “sentido común” y la “experiencia diaria”, que, recordemos el pensamiento de Bourdieu (1997, entre otros), están estructuradas por las “estructuras estructurantes estructuradas”, se niega la posibilidad de otra vida alternativa dado el supuesto carácter inalterable de la dinámica social actual, tachándoles a todos los que quieran contradecir la doxa de “falta de realismo, de utopismo, de confundir el deseo con la realidad, de soñar despiertos y, por si fuera poco (en una odiosa inversión de la verdad ética), de irresponsabilidad” (Bauman, 2006a: 24).

Asimismo, cabe destacar, siguiendo a Cros (2002: 107), que la ideología del fin de las ideologías, del fin de historia o del compromiso es una consecuencia directa de la dialéctica moderna. Ya que la ideología del progreso y los grandes proyectos utópicos propios de la modernidad en su fase sólida se fundamentan en un mecanismo dialéctico, solo pueden existir en el tiempo-espacio de una modernización no-completa que define una “sincronía de lo no- sincrónico”, creada a través de “la coexistencia de unas realidades que surgen de diferentes momentos de la Historia.” El proyecto moderno, pues, se codifica en lo imaginario social a través de aludir a una no-sincronía concebida en términos cognitivos espacio-temporales²⁵ que se convierte en una condición *sine qua non* de los proyectos utópicos.

La gran narrativa moderna, basada en el mito del progreso y de la razón, se fundamenta en la distinción entre lo provinciano, lo anticuado, es decir, lo que pertenece al pasado menospreciado y lo universal, lo moderno, que proyecta una visión del futuro, añorado y siempre superior con respecto a las imperfecciones del pasado, con el cual se puede fundamentar la creciente dominación del otro, llevado a cabo en nombre del progreso y de los llamados valores universales. Cabe destacar la aplicación de los términos muy significativos de “moderno”, “provincias”, que se revela al estudiar su origen. Como recuerda Cros (2002: 107-108), en su origen francés “modernismo” designaba “un conjunto de doctrinas que pretenden renovar la exégesis, la teología y la doctrina social de la Iglesia” en nombre de la ciencia –por lo tanto, la elite de los reformadores compuesta por los llamados “modernistas” se oponía a los “integristas” de una Francia rural que ofrecían resistencia.

Asimismo, queremos hacer hincapié en el segundo término, “provinciano”, que viene de provincia, palabra latina que “en la antigua Roma (designaba) territorio

conquistado fuera de la península Itálica, sujeto a las leyes romanas y administrado por un gobernador”. Provincia no forma parte del centro, pero, al mismo tiempo, no conforma la barbarie. Está a la vez dentro y fuera, entre cultura y la no-cultura, entre los romanos y los bárbaros. Las provincias, pues, constituyen la periferia –del griego la circunscripción, “espacio que rodea un núcleo central”. A través del mismo mecanismo, la península Itálica se sitúa a sí misma en el centro del universo, rodeada por sus provincias. De ahí deriva el significado del adjetivo ‘provinciano’ que en su primera acepción descriptiva denota la procedencia “de la provincia o relacionado con ella”, mientras que en la segunda acepción conlleva un significado peyorativo, ya que se usa para atribuirle a algo o alguien el rasgo de “poco elegante, poco refinado” o “caracterizado por una estrechez de espíritu y por un excesivo apego a la mentalidad o a las costumbres particulares de una provincia o de una sociedad, con exclusión de las demás” (las definiciones de palabras provienen del diccionario *Clave*, [en línea]).

Así, observamos aquí un mecanismo ideológico en el mal sentido del término, ya que el proyecto de la conquista y dominación espacial del otro, fundadas en el posicionamiento de los valores y de la cultura de uno como universales, que se pretenden llevar a cabo en nombre de los ideales temporales, de una utopía que promete un futuro mejor, le está impuesta en presente con el fin de determinar su futuro. Dicha de otra forma, el proceso de sumisión, de dominación del otro, cuyos frutos se manifiestan hoy en día en forma del desnivel de rentas y oportunidades laborales y un desarrollo desproporcionado del centro con respecto a sus provincias – conquistadas y colonizadas– que residen fuera de los territorios desarrollados, pero dependen de ellas, conforman su periferia, su provincia, equivale a un proyecto de dominación y de homogeneización social emprendida en nombre de los propios intereses de uno. De ahí el llamamiento que surge de los estudios coloniales auspicia la necesidad de “provincializar Europa” (Chakrabarty, 2000).

De este modo, el proyecto moderno funciona como un augurio que presagia la inevitable homogeneización y cosificación de la vida social. El cumplimiento de la modernización pone fin, pues, no sólo a la modernidad, sin que, tras una abolición de lo no-sincrónico, corresponde a fin de los proyectos utópicos. Como afirma Cros (2002),

Este proceso de expansión reabsorbe progresivamente las últimas zonas de lo no-sincrónico que pertenecen a la modernidad, integrándolas en un sistema político y cultural que el sujeto cultural presiente como totalmente homogéneo a más o menos largo plazo. Es a la proyección imaginaria de ese espacio a lo que llamamos posmodernidad. [...] Esta extrapolación amputa la imaginación colectiva de cualquier dimensión utópica y, en este contexto, las revoluciones sólo pueden ser simulacros (mayo del 68, movida española, liberación sexual, etc.) (Cros, 2002: 108).

De este modo, las novelas premiadas codifican el paso acelerado que se da en el seno de la sociedad española de la época de la Transición al orden social posmoderno, en cuyo marco, como se ha visto, ya no se pueden concebir las revoluciones ni rebelión individual efectivas. El análisis de las novelas demuestra que, como afirma Diez Gutiérrez (2004: 111), la sociedad española de los noventa se rige según las pautas propias de una sociedad de consumo, inculcadas por la lógica de la “modernidad líquida”, según la cual “el dinero ha pasado a ser el principal o único referente del éxito social y la felicidad personal”.

Sin embargo, cabe recordar lo que ya señalamos, es decir, que la transformación sucedida en España se ha producido en el breve periodo de una década y media, de 1975 a 1990, con lo cual la sociedad española ha tenido que “asimilar” la lógica de la vida líquida a un ritmo mucho más acelerado que otras sociedades occidentales, sin contar con tiempo para la reflexión y la adopción de actitudes críticas. Dado el ritmo realmente vertiginoso del cambio, muchos críticos han visto en la España democrática el paradigma de posmodernidad:

Es realmente paradigmática de la Transición española la rapidez con la que la efervescencia da el relevo a la decepción y al desánimo: en pocos años se pierde la fe en ideologías liberadoras [...] por lo que la fiesta de los albores de la democracia dura menos de medio lustro y viene a ser sustituida por esa sensación de “muerte de la historia” y “muerte de las metanarrativas” que ha motivado que algunos críticos hayan tildan la Transición y la España democrática de paradigma de posmodernidad (Grado, 2004: 29).

La conversión de los ciudadanos en los consumidores adictos al éxito, así como el “fin de las utopías” están codificadas de manera magistral en *Mandala*,

donde encontramos una descripción muy aguda del paso acelerado que da la sociedad española de la época del compromiso sociopolítico de los principios de la Transición a la posmodernidad con su consumismo y la ideología *yuppie* del éxito económico:

Lola no tardó en refinarse y reciclarse como ejecutiva y como *yuppie*, porque eso de la movida progre duró poco y enseguida llegaron los 80, cuando su propio hermano y sus amigos recién salidos del Partido Comunista se apuntaron al socialismo light y aquí, como en el resto del mundo, se pusieron a triunfar como locos (Roma, 2000: 69).

En menos de veinte años se produce un desencanto con las ideologías emancipadoras, incluyendo el feminismo. De hecho, el feminismo en tanto movimiento o compromiso – está codificado en las novelas de autoría femenina como lo no-dicho (*Las últimas noticias del paraíso*, *La hija del canibal*, *Melocotones helados*, *Azul*, *Gramática Griega*, *La hija del canibal*) lo ridículo (*Mientras vivimos*, *Beatriz y los cuerpos celestes*) o un mero recuerdo del pasado (*Mandala*)– deja de funcionar como proyecto utópico mayoritariamente respaldado por las mujeres españolas justo porque la lógica cultural posmoderna socava todos y cada uno de los proyectos y no porque la situación social de las mujeres sea tan ideal que ha perdido su vigencia²⁶. El feminismo español comparte, pues, el destino, o mejor dicho, el fracaso de otras utopías en España, así como de otros movimientos feministas en el Occidente. Asimismo, tras una verdadera eclosión de la ideología de la liberación de la mujer en los albores de la democracia, empieza su fragmentación y desintegración –pronto el feminismo cesa de existir como movimiento de masas o como proyecto utópico creíble.²⁷ En fin, como afirma Zizek (2003: 7),

[...] nos encontramos *in media res*, obligados a aceptar la implacable pertinencia de la noción de ideología. Hasta hace una o dos décadas, el sistema naturaleza-producción (la relación productiva-explotadora del hombre con la naturaleza y sus recursos) se percibía como una constante, mientras que todo el mundo estaba

²⁷ Vale recordar que, como hemos señalado antes, Grado (2004: 25-29) distingue tres etapas de la historia del movimiento feminista: la organización (1975-1979), la escisión (1979-1982), fragmentación y desintegración (1982-1985).

ocupado imaginando diferentes formas de la organización social de la producción y el comercio (el fascismo o el comunismo como alternativas al capitalismo liberal). Hoy, como Frederic Jameson ha observado con perspicacia, ya nadie considera seriamente alternativas posibles al capitalismo, mientras que la imaginación popular es perseguida por las visiones del inminente “colapso de la naturaleza”, del cese de toda la vida en la Tierra: parece más fácil imaginar el “fin del Mundo” que un cambio mucho más modesto en el modo de producción, como si el capitalismo liberal fuera lo “real” que de algún modo sobrevivirá, incluso bajo una catástrofe ecológica global... De manera que se puede afirmar categóricamente la existencia de la ideología en tanto matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación (Zizek, 2003: 7).

Para terminar, cabe constatar que la lógica de la modernidad líquida que desemboca, como se ha visto, en la “liquidez” de la vida a todos los niveles de la experiencia actual –individual y colectiva– funciona como el ideograma alrededor del cual se organiza no sólo la literatura, sino el conjunto de prácticas culturales pertenecientes a la vida pública y privada. Así, el ideograma de la modernidad líquida / posmodernidad se inscribe en el discurso narrativo y la lógica cultural en términos del fin de la era del compromiso de cualquier tipo, sea en el ámbito privado, entre miembros de la familia, parejas, o en el público, entre políticos y sus votantes, trabajo y capital. Dada la precariedad del compromiso y la ideología del fin de las utopías, la estrategia dominante que adoptan los individuos entregados al “amor líquido” es la misma que caracteriza a los que ejercen el poder en los tiempos de la “política líquida”: se reduce a la huida o evitación de responsabilidad y de los daños colaterales. (Bauman 2003, 2005, 2006 a). El análisis semioideológico de las novelas premiadas corrobora de este modo la siguiente afirmación de Cros (2002):

Este ideograma [...] parece transcribir, pues, la interiorización que realiza el sujeto cultural de una visión del porvenir que corresponde al punto final del proceso que conduce hacia una homogeneización socioeconómica y sociocultural total. Esta visión produce una angustia colectiva cuyas huellas y cuyos sistemas se invierten en las construcciones, en las semióticas y en las estructuras poéticas narrativas (Cros, 2002: 109).

CONCLUSIONES

La cuestión de las interrelaciones entre la representación, la ideología y la identidad ha suscitado múltiples debates en el campo de la teoría de la literatura y la crítica cultural, generando numerosos estudios que indagan en el papel que desempeñan tanto la ideología como la literatura en la vida social, la (re)producción de sentido, de modos de ver y decir el mundo, así como en el proceso de la creación de sujetos. Entre los enfoques elaborados en el primer capítulo, desde la perspectiva de este trabajo, han tenido una relevancia especial las observaciones de Bajtín (1986, 1991), Althusser (1988), Bourdieu (1995, 1997, 2000), Cros (2002), Chicharro (2005), Malcuzyński (1991) y Butler (2002, 2001, 1999). De este modo, a través de un esbozo cronológico de concepciones teóricas centradas en la ideología y la literatura hemos llegado a un esbozo sincrónico, haciendo hincapié en la matriz generadora (inconsciente) de la cultura que interpela –“sujeta y subjetiviza” (Butler, 1999; Cros, 2002) – a los individuos.

Como se ha visto, el sujeto no se identifica –ni voluntaria ni conscientemente, ni posteriormente a su creación– con el modelo cultural, sino que es el modelo cultural el que lo interpela y forja como sujeto (Althusser, 1988; Cros, 2002; Butler, 2002). De ahí que la cultura funcione como un bien simbólico colectivo o memoria colectiva, cuyo objetivo consiste en sujetar y subjetivizar a los individuos, enraizándolos en su identidad. En definitiva, con este planteamiento nos hemos referido a la dimensión psíquica del poder (Butler, *ibidem*) / interiorización de la *doxa* (Bourdieu, *ibidem*), ya que hace hincapié en el funcionamiento del poder social (Butler, *ibidem*) y las estructuras objetivas y simbólicas de dominación (Bourdieu, *ibidem*).

La literatura, como otras prácticas discursivas, establece una relación dinámica y dialógica con la ideología –es ella misma una forma ideológica– y las estructuras de dominación: está a la vez determinada por y determina la(s) ideología(s), ya que trasmite y produce valores y valoraciones y está en una constante producción y reproducción de identidad y de otredad (Bajtín, 1986; Diaz-Diocaretz, Zavala, 1993). Más aún, como hemos comprobado, nuestro abordamiento de la realidad obligatoriamente pasa por su previa textualización, nuestra mirada y conocimiento de la realidad. Nuestras maneras de ver y decir el mundo están

predeterminadas por dispositivos discursivos, que son ideológicos, y que generan la “evidencia ideológica” y la “naturalización” del orden social discursivo (Zizek, 2003; Althusser, 1988; Butler, 2002; Bellón, 2003). Siguiendo a Bourdieu (1997: 65-73), nos hemos referido a la literatura, así como a otros sistemas simbólicos, como a una de las “estructuras estructurantes estructuradas”.

A continuación, hemos hecho hincapié en el pensamiento de Judith Butler, con su enfoque en los conceptos de “sujeción” y “generización”, entendidos como la subordinación al poder y la simultánea creación del sujeto en su condición genérica (Butler, 2001: 12). Relacionamos estas posturas teóricas sobre subjetivización con la ideología en tanto que matriz-generadora de los valores, posturas y límites de lo pensable y lo no pensable, la cual, sin lugar a dudas, conlleva también la “generización”. En este sentido, la matriz condiciona toda disposición previa, incluyendo la disposición genérica, gracias a su condición cultural capacitadora (Butler, 2002: 25). De ahí que la matriz de las relaciones de género sea inconsciente y anterior a lo “humano”. De ahí la insistencia en el carácter previo y, por lo tanto, inconsciente de la generización, junto con el uso del término “interpelación de género” (Butler, 2002: 26), con lo que remitimos al pensamiento althusseriano.

Tras indagar en estas premisas teóricas, hemos realizado el *monitoring* de la producción literaria de escritoras españolas de los noventa. A modo de conclusión, cabe señalar que las transformaciones sucedidas en la industria editorial a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han modificado sustancialmente el panorama del mundo del libro en lo que se refiere a las expectativas y metas económicas; de ahí también el nuevo papel que, necesariamente, están llamados a desempeñar editores, escritores, agentes literarios y críticos. Como resultado del análisis crítico del mundo del libro español que hemos llevado a cabo en el segundo capítulo, hemos comprobado cómo en la década de los noventa, cuando la ideología neo-liberal alcanzó su mayor triunfo y conoció la época de su más exitosa puesta en práctica en toda la historia, se agudizó la “crisis de calidad” de la producción artística, acompañada por la pérdida de autonomía en el campo literario, tanto en España, como en el mundo occidental.

Efectivamente, la mercantilización y consolidación, surgidas en la industria editorial española, han desembocado en una serie de cambios pejudiciales desde el punto de vista de la calidad literaria y de los procesos creativos, tales como la ampliación del número de títulos editados, la reducción de las tiradas medias, la

aceleración del proceso editorial, la reducción del periodo de accesibilidad del libro en las librerías, y, como se ha visto, han traído como consecuencia el fortalecimiento del llamado *star system* del autor, es decir, la concentración del sector en los nombres-estrella y la dependencia de los *best-sellers*. Al mismo tiempo, han cambiado las formas de comercialización, caracterizadas por la escasa presencia en el mercado de las librerías de fondo y por nuevas formas de competencia en el mercado del libro. En consecuencia, por un lado, se ha difundido la superficialidad, fomentada por el éxito de la literatura popular urbana, menos compleja estructuralmente, y, por otro, las decisiones de las editoriales y de los lectores dependen cada vez más de los factores pre- y paratextuales, tales como el potencial mediático de los escritores, quienes, favorecidos por las editoriales, disfrutaban de gran popularidad entre el público lector (Lenquette, 2001; Schiffrin, 2000; López de Abiada, 2001; Vila-Sanjuán, 2003).

En este marco, el análisis del panorama literario español de los noventa nos ha permitido comprobar la premisa sobre la correlación entre opciones editoriales, la sociedad y la matriz ideológica posmoderna. De ahí que sean frecuentes los comentarios provenientes del mundo del libro que reflejan el sentimiento de “inercia” o de “impotencia” que han invadido a los editores comprometidos. En este sentido, Manuel Borrás (2002) se pregunta por la dimensión ética e ideológica de la transformación ocurrida en el mundo de la edición:

¿Por qué, por poner sólo unos ejemplos, hemos sucumbido a la tentación de sumirnos, medianos y pequeños, en una inercia perversa de rotación de novedades impuesta precisamente por los grandes? ¿Por qué los grandes codician a los medianos y, a falta de imaginación creadora, acaban asimilándolos a golpe de talonario, y los medianos no dejan espacio para que los pequeños puedan descollar? ¿De dónde surge la falta de horizonte ético que afecta ya de modo preocupante en nuestros días a tirios y troyanos? Algo, a mi entender, insisto, inédito hasta ahora en el panorama editorial español (Borrás, 2002: 12).

Sin lugar a dudas, la razón radica, como ha quedado patente, en el posmodernismo o la “lógica cultural del capitalismo tardío” (Jameson, 1991), que socava todo compromiso social y ético y que, con su emblemática codicia y competitividad, les

hace a los editores no sólo “arrebatarse autores y títulos consagrados por otros”, pagar adelantos enormes por obras no escritas, sino que también les empuja a actos tan insólitos como establecer pactos con los escritores y sus agentes a fin de desproveer a sus editores, los cuales fueron los primeros en confiar en su talento (Borrás, 2002: 12). En efecto, las editoriales se ven obligadas a “acelerar la voracidad en el ejercicio del noble arte de seducir con cifras a los autores de sellos más pequeños, porque hay prisa y la prisa no permite descubrir los propios” (Aparicio Maydeu, 2002: 27-28).

Es la misma lógica que les hace recurrir a las técnicas del *marketing* cada vez más controvertidas y a lanzar libros sin ningún valor artístico en tanto “grandes descubrimientos de la década”. “¿Quién –pregunta Link (2003: 20)– puede sostener la ficción de ochenta novelas buenas por año?”. Y es que la gran mayoría de los libros se publican de acuerdo con la incontestable lógica del dinero. En efecto, el consumo desenfrenado de toda novedad, la competencia entre los grandes grupos editoriales, que se esfuerzan en publicar el “libro del mes” o el “descubrimiento del año” o “el autor más joven”, junto con la estrategia de promover la literatura nacional, basada en el *star-system* de autores españoles convertidos en personas públicas, todo ello produce una avalancha de libros, en su gran mayoría de poca calidad, lo que viene a constituir, ni más ni menos, el resultado directo de la dominante cultural posmoderna, que prima la cantidad sobre la calidad y la velocidad sobre el pensamiento. Como observa Zygmunt Bauman (2003),

La velocidad, por lo tanto, ocupa el primer puesto de la lista de los valores de supervivencia. Sin embargo, la velocidad no conduce a pensar a largo plazo. El pensamiento requiere pausas y descansos, exige que nos tomemos nuestro tiempo, que recapitulemos los pasos que hemos dado, observando cuidadosamente el lugar al que arribamos y evaluando la sensatez (o la imprudencia, según el caso) que nos llevó hasta allí. Pensar nos distrae de la tarea del momento, es correr y mantener la velocidad. Y en ausencia del pensamiento, la carrera sobre hielo delgado que es la suerte de los individuos frágiles en un mundo poroso puede confundirse con el destino (Bauman, 2003: 220).

Asimismo, la cultura, con su intento de creación perdurable, que va más allá de lo pragmático, de la utilidad del momento, está en conflicto con la gestión

económica. Sin embargo, los creadores de la cultura, pese a toda tensión, necesitan el servicio de los gestores para no caer en la marginación o en el olvido. La tensión y el conflicto entre ellos no son, pues, fruto de la lógica cultural posmoderna; lo que sí ha cambiado es el nuevo papel de los gestores y del mercado cultural de consumo generados por ésta lógica.

Un mercado de consumo dirigido a satisfacer necesidades no ya eternas sino, simplemente, a largo plazo sería un contrasentido. Los mercados de consumo fomentan la circulación rápida, el acortamiento de la distancia entre el usar y el tirar (y la posterior eliminación de los residuos), así como la inmediata sustitución de aquellos bienes que ya no son rentables. Todo ello está en contradicción directa con la naturaleza de la creación cultural (Bauman, 2006 a: 81).

Efectivamente, como demuestra la ideología codificada en las obras analizadas, somos testigos de un proceso que se suma o forma parte integral de una transformación mucho más amplia y abarcadora de todas las esferas de la vida social, en todos los campos de la actividad humana. Los años noventa se caracterizan, ante todo, por una falta de compromiso, la reificación de la vida y de la actividad humana –incluyendo la literatura– y una fe ciega en la superioridad y la fuerza autorreguladora del libre mercado. En este sentido, siguiendo a Bourdieu (*ibidem*), confirmamos que el mundo del libro, de igual manera que todos los campos de la cultura contemporánea, está perdiendo la “autonomía” del campo de la que gozó en la época de la modernidad sólida, ya que está dirigido por las leyes del mercado y del ánimo de lucro, más que por su propia lógica interna o por la búsqueda de “distinción”.

En otras palabras, como ha resultado del análisis, el valor del dinero triunfa sobre el valor simbólico de la literatura. La industria editorial, cuyo poder económico actual deriva del acceso masivo a la cultura y a la letra impresa, así como de la gradual trivialización y simplificación de ésta, produce y reproduce, por lo menos en cierta medida, la lógica cultural posmoderna. Como secuela directa, parte de la literatura se ha convertido en objeto de consumo, creado según las leyes del mercado, que, a su vez, no sólo responden a las expectativas de sus potenciales clientes, sino que las crean. En este sentido, el valor perdurable y la autonomía anteriormente

atribuidos a las obras de literatura, como todos los valores sólidos, están en desuso. Como afirma Bauman (2003: 73), en el seno de la sociedad líquida y de acuerdo con la lógica posmoderna “una celebridad es una persona famosa por ser famosa, así como un *best-seller* es un libro que se vende bien porque tenía mucha venta. La autoridad sirve para engrosar las filas de los seguidores, pero en un mundo con objetivos inciertos y crónicamente indeterminados, el número de los seguidores es lo que define –y es– la autoridad”. De acuerdo con esta lógica posmoderna, en España se celebran cada año hasta dos mil premios, entre los cuales 1.300 galardones están estrictamente vinculados a la escritura y 90 concursos de diferentes tipos bajo la categoría “novela”.

En relación con la supuesta preponderancia de las mujeres en el mundo de los premios, fuertemente arraigada en lo imaginario social y el discurso de los noventa, hemos comprobado la nula o escasa presencia de escritoras entre los premios prestigiosos otorgados por la trayectoria literaria. El Premio Cervantes y el Premio Nacional de Letras han distinguido a una escritora, mientras que el Premio Príncipe de Asturias no reconoce la labor literaria de ninguna autora. Asimismo, en los fallos conjuntos de dos premios no-comerciales: del Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Narrativa, sólo de este último resultó ganadora una escritora. Asimismo, en los concursos privados celebrados entre 1990-2000, las mujeres constituyen el 15 % entre los ganadores. Así, hemos puesto en tela de juicio tanto la hipótesis sobre el éxito femenino como la política subyacente en la selección de galardonados. También hemos configurado una lista de escritoras españolas que resultaron galardonadas en el periodo acotado:

Grupo Planeta

Editorial Planeta

1. Premio Planeta (1952)

1999 *Melocotones helados*, Espido Freire

2000 *Mientras vivimos*, Maruja Torres

2. Premio Azorín (1965) otorgado en colaboración de Ed. Planeta 1994

2000 *Cielos de barro*, Dulce Chacón

Editorial Destino

3. Premio Nadal (1944)

1994 *Azul*, Rosa Regás

1998 *Beatriz y los cuerpos celestes*, Lucía Etxebarría

Editorial Espasa

4. Premio Primavera de novela (1997)

1997 *La hija del Caníbal*, Rosa Montero

Grupo Santillana

Editorial Alfaguara

5. Premio Alfaguara de Novela (1965-71; 1998-)

2000 *Últimas noticias del paraíso*, Clara Sánchez

6 Premio Andalucía de Novela (1986), Editorial Alfaguara (de 1997)

1997 *Mándala*, Pepa Roma

1998 *Gramática Griega*, Montserrat Fernández

Editoriales independientes

Editorial Anagrama

7. Premio Herralde de novela (1983)

1992 *El sueño de Venecia*, Paloma Díaz- Mas

Tal y como sucede en el caso del mundo de los certámenes, el mito de la monopolización del mercado por parte de las escritoras no tiene ninguna base objetiva. Aproximadamente el 20 % de los textos publicados y vendidos han sido escritos por escritoras españolas. La hegemonía mediática de algunas escritoras desembocó, como se ha visto, en una desproporción entre las estructuras objetivas y la imagen proyectada e interiorizada, que puede concebirse en términos de manipulación de discurso o de ideología en su acepción negativa. En efecto, a finales del siglo XX las mujeres constituyen una minoría dentro de cada género literario; en narrativa representan el 24 %, en poesía, el 22%, y en la modalidad de ensayo, el 15 % (Freixas, 2000: 35-36). Por otra parte, cabe recalcar que la presencia más significativa de las mujeres en el campo literario español, al oscilar entre el 15-24 %, no puede concebirse como una “avalancha”, “proliferación”, o un “boom de la literatura femenina”, puesto que es el resultado de la previa ausencia de las mujeres en el mundo de las letras y está relacionada con su incorporación al mercado laboral y a la esfera pública.

Asimismo, comprobamos que el interés desmesurado concedido por los medios de comunicación de masas a algunas autoras, tales como Lucía Etxebarría,

Espido Freire, o periodistas famosas que emprendieron una trayectoria literaria, puede llegar a tener efectos contraproducentes: como defensa contra una invasión imaginada, con el resultado de una inflación del éxito, se reproduce una imagen negativa de la literatura de mujeres en tanto literatura de baja calidad artística que debe su éxito de ventas a los trucos promocionales, lo cual repercute en el conjunto de escritoras, independientemente de si aplican las mismas técnicas del *marketing* o se distancian de ellas.

Así, a partir del *monitoring* del “fenómeno Lucía Etxebarría” hemos visto cómo se fomenta una imagen de escritora que monopoliza el mercado gracias a su presencia en los medios de comunicación masiva. Las escritoras de las que se piensa que son representativas de esta imagen, se convierten en objeto de interés para los medios de comunicación, que explotan su éxito de una manera sensacionalista. Por otra parte, a causa de esta imagen codificada y explotada con fines comerciales, otros sectores culturales, como los cuerpos organizadores de los certámenes prestigiosos, reaccionan con hostilidad o menosprecio frente a la literatura de mujer o silencian su existencia. En este sentido, la imagen del éxito de las autoras mediáticas tiene repercusiones negativas sobre el conjunto de escritoras, reforzando los viejos estereotipos sobre la inferioridad de su producción cultural y consolidando la dominación masculina simbólica en el campo literario.

Cabe destacar en este punto que, aparte de las transformaciones surgidas en el campo literario español, nos hemos aproximado a toda una serie de cambios sociales, ocurridos en España en los últimos decenios del siglo XX, cambios de diversa índole –sucedidos, como ha quedado de manifiesto, en el ámbito de la política, del movimiento feminista, en el seno de la familia, así como en el mundo de la cultura–, que, por muy diversos que sean, están, sin embargo, estrechamente vinculados entre sí. La existencia de dichos vínculos se debe al funcionamiento de la dominante cultural subyacente en los procesos culturales actuales bajo el término de “posmodernización”, que, como hemos observado en el tercer capítulo, quedó codificada en las novelas premiadas mediante el ideograma de la “modernidad líquida”.

En efecto, los cambios políticos –la Transición, con el siguiente “desencanto”–, dado el vertiginoso ritmo de los mismos, se conciben como el paradigma de la sociedad posmoderna; el mismo término se emplea en el discurso sociológico para designar la transformación de la vida familiar y personal. Como

resultado de nuestra aproximación al mundo del libro, creemos que es igualmente legítimo hablar de la “posmodernización” del sistema literario y la producción artística actual. La coincidencia de estos términos se debe, pues, a la existencia de la matriz ideológica posmoderna subyacente en “lo dado” y en “lo creado”.

La lectura del sentido codificado en las novelas revela que el orden social de la modernidad “sólida” está en declive, lo cual se puede observar, por ejemplo, en la disminución de la esfera pública con respecto a la privada así como en la nula referencia al discurso político creíble, orientado hacia el bienestar común o al compromiso social de los protagonistas. Como se ha puesto de relieve, la mencionada desaparición queda codificada en lo imaginario social y, a través de un proceso de mediación, en las novelas mismas como “fin de las ideologías” (Bell, 1964) o “fin de la historia” (Fukuyama, 1989, 1992), doctrinas que tienen no sólo inequívocas connotaciones ideológicas, sino también claras implicaciones políticas. Efectivamente, el estudio de la narrativa de los noventa revela que el mito de un mundo postideológico se ha convertido en una nueva gran narrativa, interiorizada por cada uno de los personajes de las novelas ambientadas en la actualidad, y que su objetivo consiste en privar de legitimidad a otros discursos y valores que no sean el neoliberalismo y el libre mercado, generando, acorde con la dinámica de la ideología, la naturalización de estos últimos. De este modo, un orden social muy concreto, forjado en la historia reciente, se presenta a sí mismo como un orden natural, inalterable, el único que corresponde a la naturaleza humana.

Tal y como demuestran *Las últimas noticias del paraíso*, *La hija del caníbal*, *Melocotones helados*, *Azul*, *Gramática Griega*, *La hija del caníbal*, *Mientras vivimos*, *Beatriz y los cuerpos celestes*, y, de manera magistral, *Mandala*, la matriz ideológica posmoderna convierte cualquier alternativa al orden social de la modernidad líquida en lo no-decible o no-pensable, ubicándola de este modo en el umbral de nuestra imaginación y nuestras creencias colectivas. Éste, como bien advierte Bauman, es un procedimiento muy peligroso: “Los seres humanos no podemos dejar de imaginar cómo hacer que las cosas sean diferentes de lo que son en el momento presente. No podemos conformarnos con “lo que es” o lo que hay, porque no podemos captar realmente qué “es” sin tratar de ir más allá” (Bauman, 2006 a: 199).

En este sentido, en los tiempos de la lógica cultural posmoderna, que alcanzó su auge en los años noventa, la tarea de construir una nueva sociedad, el compromiso

social o político o la ideología misma funcionan en la narrativa de este periodo como ideas anacrónicas o recuerdos lejanos, que en la actualidad no constituyen objetivos reales para ninguna de las fuerzas políticas, frecuentemente codificadas como corruptas. Si el compromiso es, pues, para la gran mayoría de los protagonistas lo no-dicho o lo reprimido, un orden social alternativo o una actividad política efectiva, no restringida al ámbito local, se codifica como lo no-decible, en el sentido de lo no-pensable o no-imaginable.

En consecuencia, la *doxa*, en vez de proponer reformas sociales válidas o soluciones globales contundentes, les exige a los protagonistas, sumergidos en la crisis, autorreformas individuales que acentúan la liquidez de la vida y el egocentrismo. La lógica cultural posmoderna, que determina el “sentido común” y la “reflexión” de los personajes, estructurados uno y otra, recordemos el pensamiento de Bourdieu (1997, entre otros), por las “estructuras estructurantes estructuradas”, niega la posibilidad de otra vida alternativa, dado el supuesto carácter inalterable de la dinámica social actual. Dicho de otra forma, las tendencias universalizantes de la modernidad tardía significan que ninguno de los personajes de las obras analizadas puede desentenderse de las transformaciones sociales y personales generadas por la modernidad en las que está inmerso, ni de las consecuencias y problemas globales que éste origina. Lejos de ser una experiencia individualmente escogida por los personajes, la “política de la vida”, con su autorresponsabilidad impuesta, es, por ello, estructural, ideológica y culturalmente vinculante (Giddens, 1995, 2004; Beck y Beck-Gernsheim, 2001, 2003; Bauman 2006 a, 2005; Gil Villa, 2001, entre otros).

Asimismo, las vidas “posmodernas” de los personajes novelísticos, codificadas en el corpus de las novelas premiadas, se convierten en “biografías electivas” y, al mismo tiempo, “biografías de alto riesgo”, ya que en un mundo cada vez más complejo y variado, bajo el lastre de una inculcada responsabilidad individual cada vez mayor, falta la seguridad y reina la contingencia. A través del mecanismo ideológico de la “política de la vida” se forja una imagen de sociedad y un modo de vivir en ella, puesto que se niega la existencia de una matriz generadora que necesariamente subyace en el modo de ver y vivir el mundo para cada individuo, al presentarlo como una entidad libre, configuradora activa de su propio destino, como si fuera independiente de sus circunstancias sociales y su lógica cultural. En consecuencia, en las biografías que se construyen en la narrativa de los noventa resaltan el riesgo, la contingencia y los logros o derrotas individuales. Los

protagonistas deben afrontar toda una serie de preguntas relativas a la construcción de su identidad, sin poder recurrir a un patrón preestablecido por la rutina y la tradición inculcadas por medio de la ideología dominante.

Efectivamente, si en términos generales la identidad ha dejado de ser un destino y se ha convertido en una tarea por cumplir, un constructo arriesgado y reflexivo, tanto más lo es para las mujeres, dada la velocidad de transformación de la “biografía normal de la mujer” y la fragilidad de su subjetividad. La construcción de una “identidad propia”, así como la (re)producción de modelos y anti-modelos de mujer es, como hemos tenido oportunidad de ver, un motivo recurrente en la narrativa de escritoras españolas. En estos tiempos profundamente neuróticos y “post-ideológicos”, la sociedad les impone a las mujeres una solapada misión triple, expectativas de rol múltiples, hasta contradictorias: realización profesional y actividad laboral a tiempo completo van codo a codo con la principal responsabilidad de tener una familia y ser responsable de ella, con el mito del amor romántico como fuente de felicidad personal y el auge del “proyecto reflejo del yo”, así como con la exigencia del cuidado obsesivo de la imagen y la dedicación al consumo desenfrenado de toda novedad, de bienes materiales y simbólicos. Las novelas premiadas, casi en su totalidad, arrancan con una “crisis del sujeto”, (re)produciendo pensamientos y conductas de mujeres enfrentadas a una situación límite, mujeres perdidas, raramente satisfechas con su vida y con su propia identidad, en algunos casos restringida al hogar y reducida al mito del amor, en otros frustrada por las promesas de emancipación incumplidas o por la lógica de la modernidad líquida, que lo convierte todo, incluido el cuerpo de la mujer, en mercancía.

Retomando la pregunta hecha por Cruz y Zecchi (2004), hemos indagado en las relaciones entre los sexos y los cambios surgidos en este ámbito durante las últimas décadas del siglo XX, tal y como quedaron reinscritas en las novelas: ¿asistimos, pues, a una evolución o a una involución? Según el sentido codificado en la narrativa estudiada, la respuesta es doble. Por un lado, parece evidente que, en la España de las tres últimas décadas del siglo XX, en la Transición y post-transición, la situación social de la mujer ha estado sujeta a grandes transformaciones, tanto en la vida privada como en la pública. Por otro, tras los primeros grandes logros de la Transición y la eclosión del movimiento feminista, en la década de los noventa dichas transformaciones en la situación social de la mujer se ejecutan más bien sobre el papel, y no siempre en la conciencia femenina, socavada por la ideología de los

tiempos post-ideológicos, la muerte del sujeto, la lógica del consumo y el culto a la imagen, y no llegan a cambiar las estructuras objetivas de dominación, con lo cual se explica una “perpetuación” de la desigualdad en el mercado de trabajo y en el seno de las familias, así como el potencial emancipatorio (parcialmente) frustrado. En efecto, el consumo y la lógica cultural posmoderna socavan, sin lugar a dudas, los pequeños proyectos de la Ilustración, o los usos biográficos emancipatorios, reproducidos en la narrativa por la matriz ideológica de significación. Las protagonistas de las novelas estudiadas viven, pues, en una yuxtaposición de elementos nuevos y viejos, en una “simultaneidad de lo no simultáneo” (Beck, Beck-Gernsheim, 2003) o “sincronía de lo no sincrónico” (Cros, 2002). Esto remite a la “coincidencia de la no-coincidencia” (el término de Cros, 2002), ya que se produce un desliz significativo entre la conciencia-ideología-educación de las mujeres, las estructuras objetivas de dominación, que siguen siendo desfavorables para ellas, y su capacidad de acción.

De este modo, las novelas premiadas reinscriben el advenimiento acelerado del orden social posmoderno; cabe recordar una vez más que la transformación sucedida en España se ha producido a lo largo de una década y media, de 1975 a 1990. Efectivamente, dado el ritmo vertiginoso del cambio, se ha visto en la España democrática el paradigma de la posmodernidad. De ahí que el estudio de la narrativa de los noventa demuestre que la sociedad española en el periodo acotado se rige según las pautas del consumo y las reglas instauradas por el orden social posmoderno e interiorizadas por los personajes. La velocidad y la envergadura de los cambios producen fricciones entre viejos y nuevos patrones de comportamiento, así como entre viejas y nuevas formas de conciencia. Al mismo tiempo, los personajes de las novelas se ven atrapados entre deseos y expectativas contradictorios, que, en numerosas ocasiones, de acuerdo con la lógica de la vida psíquica del poder (Butler, 2001, 2002), se convierten en contradicciones interiorizadas y en una voluntad política amputada.

Para terminar, cabe subrayar que la lógica de la modernidad líquida, que desemboca, como se ha visto, en la “liquidez” de la vida a todos los niveles de la experiencia actual –individual y colectiva–, funciona como el ideologema alrededor del cual se organiza no sólo la literatura, sino también, en tanto que dominante cultural, el conjunto de prácticas culturales pertenecientes a la vida pública y privada.

Dada la precariedad del compromiso y la ideología del fin de las utopías, la estrategia dominante que adoptan los individuos entregados al “amor líquido” es la misma que caracteriza a los que ejercen el poder en los tiempos de la “política líquida”: se reduce a la huida o evitación de responsabilidad y de los daños colaterales. Así, el ideogema de la modernidad líquida / posmodernidad se inscribe en el discurso narrativo y en la lógica cultural en términos del fin de la era del compromiso de cualquier tipo, sea en el ámbito privado, entre miembros de la familia, parejas, o en el público, entre políticos y sus votantes, ciudadanos y el Estado. Lo que preocupa de manera especial en esta sociedad es que ha dejado de cuestionarse a sí misma, ya que, según la ideología posmoderna, en tanto que modernidad realizada y naturalizada como el único orden social posible al nivel colectivo o global, no se concibe ninguna alternativa, con lo cual no se examina a sí misma ni justifica sus propios fundamentos. Con ello, se establece una clara diferencia entre el nivel social e individual; cuanto menos se cuestiona y reflexiona sobre la política social, tanto más se cuestiona y reflexiona sobre la política individual, la “política de la vida” (Bauman, 2003, 2005, 2006 a; Giddens, 1995, 2004; Beck, Beck-Gernsheim, 2003).

Streszczenie

Niniejsza praca doktorska, zatytułowana *KULTURA, IDEOLOGIA I RYNEK WYDAWNICZY. TWÓRCZOŚĆ PISAREK HISZPAŃSKICH W LATACH DZWIĘDZIESIĄTYCH* składa się z trzech rozdziałów, z których pierwszy ma charakter czysto teoretyczny, a dwa pozostałe poświęcone są analizie hiszpańskiego społeczeństwa lat dziewięćdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem rynku wydawniczego, oraz analizie wybranych tekstów literackich tego okresu. Pierwszy rozdział bada związki zachodzące pomiędzy teorią, krytyką i twórczością literacką a ideologią rozumianą jako podstawowy mechanizm życia społecznego. Punktem odniesienia są tu teksty krytyczne Bourdieu (1995, 1997, 2000), Althussera (1988), Crosa (2002), Butler (2002, 2001, 1999), Bachtina (1986, 1991), Chicharro (2005), Malcuzyńskiej (1991) z zakresu teorii ideologii, socjologii literatury i kulturoznawstwa. Literaturę, podobnie jak inne praktyki dyskursywne i formy symbolicznej reprezentacji, cechują dynamiczne i dialogiczne związki ze strukturami dominacji oraz z ideologią, która jednocześnie leży u podstaw literatury i jest przez nią wytwarzana, jako że przekazuje i przetwarza modele inności i tożsamości kulturowej, przedstawiając i tworząc społeczno- dyskursywny porządek świata.

Następnie przeanalizowaliśmy wyżej wymienione kwestie w perspektywie wybranych szkół feministycznych, które, mimo wspólnych celów politycznych, charakteryzują się dużą różnorodnością metod i założeń badawczych. Pomimo, że w centrum zainteresowania znajduje się zawsze kategoria „różnicy”, kluczowa dla wyjaśnienia mechanizmu kultury patriarchalnej, może ona być rozumiana jako różnica biologiczna, wynikająca ze specyficznego, cielesnego doświadczenia kobiecości (radyczny feminizm), jako różnica dyskursywna (feminizm nawiązujący do postrukturalizmu), różnica zakorzeniona w nieświadomości, podświadomości i języku (połączenie założeń feministycznych i psychoanalizy) lub różnica społeczno-ekonomiczna (feminizm w ujęciu socjalistycznym). Najwięcej uwagi poświęciliśmy koncepcjom Judith Butler dotyczącym płciowości i podmiotowości, opartym na pojęciu ideologii jako „symbolicznej matrycy”, wytwarzającej na drodze nieświadomych procesów kulturowych obok wartości, postaw, granic tego, co

wypowiedziane i niewypowiedziane, tożsamość płciową, wpisana w podmiotowość od chwili jej powstania (Butler, 2002, 2001). W odniesieniu do literatury kobiet, wyróżniamy dwie zasadnicze postawy teoretyczno- krytyczne; teza o istnieniu „kobiecego pisarstwa” lub, innymi słowy, badanie kulturowej płci tekstu, różni się zasadniczo od badań nad twórczością pisarek, osadzoną w konkretnych społeczno- kulturowych warunkach. W wyniku analizy tekstów przedstawionych w trzecim rozdziale tej pracy, jak również w świetle prac teoretycznych poświęconych literaturze pisarek hiszpańskich, teza o istnieniu „kobiecego pisarstwa”, różnego od pisarstwa mężczyzn i niezmiennego, przynajmniej częściowo, na przestrzeni wieków, wydaje się całkowicie nieuzasadniona. Fakt, że niektóre środki stylistyczne występują z dużą częstotliwością w tekstach tworzonych przez autorki wybranej epoki należy tłumaczyć w odniesieniu do konkretnej sytuacji społeczno- kulturowej, w jakiej się znalazły. W związku z tym opowiadamy się za prowadzeniem badań nad twórczością kobiet ze względu na specyfikę ich położenia, jak również z uwagi na rolę, jaką odgrywają w literaturze elementy semiotyczno - ideologiczne i, na drodze mediacji, szeroko pojęte praktyki dyskursywne.

Drugi rozdział pracy, zatytułowany „Od społeczeństwa do tekstu: społeczno- ideologiczna analiza pola literackiego i roli pisarki w Hiszpanii lat dziewięćdziesiątych”, dotyczy rozmaitych aspektów współczesnego hiszpańskiego świata literackiego: sytuacji społecznej pisarek, nagród literackich, procesów konsolidacji i komercjalizacji zachodzących na rynku wydawniczym, czy, wreszcie, utraty autonomii literatury w stosunku do potrzeb rynkowych. Analiza ta skupia się na strukturze pola literackiego, polityce przyznawania nagród literackich, zarówno państwowych jak i prywatnych, strategiach obieranych przez wydawnictwa w odniesieniu do twórczości kobiet, jak i tych obieranych przez pisarki w odniesieniu do polityki wydawniczej. Komercjalizacja i konsolidacja rynku wydawniczego, jak wynika z badań przeprowadzonego w tym rozdziale, przyniosła ze sobą szereg zmian szkodliwych z punktu widzenia procesów twórczych oraz wartości literackich publikowanych i pisanych tekstów, których wysoka jakość zagwarantowana była wcześniej, jak dowodzi Bourdieu (1995, 1997), przez autonomię pola literackiego, uzyskaną wraz z narodzinami literatury nowoczesnej, rządzącej się własnymi, specyficznymi prawami i względnie niezależnej od władzy, nacisków społecznych i rynkowych.

Autonomia pola literackiego, uzyskana w XIX i XX wieku dzięki proklamacji niezależności literatury i sztuki od sukcesów komercyjnych, nacisków społecznych czy ośrodków władzy, opierała się na przeciwstawieniu sztuki komercyjnej, przynoszącej natychmiastowe zyski i uznanie mas, sztuce wysokiej, strukturalnie skomplikowanej i niezrozumiałej dla większości, z zasady niekomercyjnej, której celem był rozwój artystyczny i osiągnięcie nieśmiertelności. Co ciekawe, wywalczenie owej autonomii przez literaturę nowoczesną przyznawało intelektualistom szczególny status społeczny i niezależność, która pozwalała na kwestionowanie systemu, prawdziwe zaangażowanie społeczno-polityczne i odegranie istotnej roli w życiu społecznym danego kraju.

W wyniku przeanalizowanych zmian doszło do sytuacji tylko z pozoru paradoksalnej, mimo że wpływy uzyskane ze sprzedaży książek stale rosną i z czysto finansowego punktu widzenia hiszpański rynek książki plasuje się na piątej pozycji w świecie i trzeciej w Europie, świat literacki pogrążył się w głębokim kryzysie. W rzeczywistości kryzys wartości literackich jest bezpośrednio spowodowany przez rozpoczęty w latach osiemdziesiątych i pogłębiony w latach dziewięćdziesiątych proces utraty autonomii pola literackiego. Mamy tu na myśli takie zjawiska jak: poszerzenie się wpływów wielkich grup wydawniczo medialnych kosztem małych i średnich wydawnictw, zmniejszenie nakładu publikowanych książek i czasu dostępności nowych pozycji na rynku, przy jednoczesnym, maksymalnym zwiększeniu ilości publikowanych tytułów, przyśpieszenie procesu wydawniczego, wywierane nacisków na pisarzy, zmuszanych, w imię ideologii rynkowej, do masowej produkcji „nowości” i udziału w niekończących się kampaniach promocyjnych, ugruntowanie technik promocyjnych opartych na „gwiazdorskim” statusie sławnych lub medialnych autorów (*star system*) i kreowanych na szczyblu wydawniczym, przy użyciu technik marketingowych oraz arbitralnie tworzonych list najlepiej sprzedających się książek, bestsellerach, powstanie nowych form sprzedaży i dystrybucji, czy w końcu nowych, bezwzględnych form współzawodnictwa między wydawnictwami.

Doprowadziło to do wytworzenia chaosu i szumu informacyjnego na rynku książki, upowszechnienia literatury typowo komercyjnej, powierzchownej, formalnie nieskomplikowanej i ideologicznie zgodnej z logiką kulturową, której jedynym celem, z punktu widzenia czytelnika, jest rozrywka, a z punktu widzenia wydawcy, łatwe, nieobarczone żadnym ryzykiem, zyski. W „gąszczu” nowości, przy krótkim

czasie dostępności nowowydanych książek na rynku literackim, sukces konkretnych pozycji w coraz mniejszym stopniu zależy od ich wartości artystycznych czy wyborów czytelnika, a w coraz większym jest wynikiem decyzji podejmowanych na szczeblu wydawniczym i zależy od czynników paratekstualnych, takich jak medialny potencjał i popularność wypromowanych pisarzy, rozpoznawanych, jako osoby publiczne, dzięki stałej obecności w mediach i dzięki „skandalom towarzyskim” niejednokrotnie towarzyszącym pojawieniu się nowych tytułów na rynku, a nie dzięki jakości tworzonej przez nich, w wielu przypadkach mało ambitnej, literatury (Lenquette, 2001; Schiffrin, 2000; López de Abiada, 2001; Vila-Sanjuán, 2003).

W istocie, lwią część książek pojawiających się na rynku stanowią pozycje przeznaczone do łatwej konsumpcji i wydane zgodnie z logiką pieniądza jako wartości nadrzędnej. Nieokiełznana konsumpcja nowości, bezpardonowa konkurencja między wielkimi grupami wydawniczo-medialnymi, które dążą do wypromowania „książki miesiąca”, „najmłodszego autora”, lub „odkrycia roku”, w powiązaniu ze strategią marketingową nastawioną na promocję własnej literatury, opartej na popularności hiszpańskich pisarzy zamienionych w gwiazdy małego ekranu i prasy bulwarowej, to wynik dominującego modelu kulturowego czasów „płynnej nowoczesności”. Podsumowując, analiza hiszpańskiego świata literackiego i zmian strukturalnych zachodzących na rynku książki przeprowadzona w drugim rozdziale ukazuje napięcia i zależności wiążące dzieło literackie ze strukturą pola literackiego, strukturą społeczną i postmodernistyczną logiką kultury. Zgodnie z tą logiką, w Hiszpanii organizuje się rocznie dwa tysiące konkursów artystyczno-literackich, w tym 1300 ściśle związanych z literaturą, 90 w kategorii powieści. Dane dotyczące nagród literackich jednoznacznie dowodzą, że liczba ta przewyższa znacznie średnią europejską. Żaden inny kraj nie może konkurować z Hiszpanią nie tylko, co do liczby przyznawanych nagród, ale również w kwestii ich wysokości.

W odniesieniu do rzekomej dominacji pisarek na rynku książki, tezy głęboko zakorzenionej w imaginariu społecznym lat dziewięćdziesiątych, udowodniliśmy, że w omawianym okresie nie zostały im przyznane, lub zostały w stopniu znikomym, żadne prestiżowe nagrody nie-komercyjne. Nagrodę Cervantesa i Krajową Nagrodę Literacką (Premio Nacional de Letras), Krajową Nagrodę Prozatorską (Premio Nacional de Narrativa) otrzymała w latach dziewięćdziesiątych jedna pisarka, podczas gdy Nagrody Księcia Asturii ani Nagrody Krytyków Literackich (Premio de la Crítica) nie przyznano żadnej autorce. W przypadku konkursów literackich

organizowanych przez wydawnictwa i przeanalizowanych w tym rozdziale kobiety stanowią 15 % nagrodzonych.

Mit monopolizacji rynku książki przez kobiety nie jest odzwierciedleniem obiektywnych danych liczbowych. W stosunku rocznym, średnio 20 % tekstów wydawanych i sprzedawanych stanowią teksty napisane przez pisarki hiszpańskie. Dominacja medialna niektórych autorek doprowadziła, jak udowodniliśmy, do ogromnej dysproporcji między obiektywnymi strukturami dominacji a wizerunkiem sukcesu, stworzonym przez media i zakodowanym w świadomości społecznej. W rzeczywistości, w latach dziewięćdziesiątych kobiety stanowią mniejszość w obrębie każdego gatunku literackiego (proza 24%, poezja 22%, esej 15 %). Mit niesprawiedliwego, niespodziewanego sukcesu ma swoje uzasadnienie historyczne, wynika, bowiem ze wcześniejszej nieobecności kobiet w sferze publicznej i z faktu, że nie miały one dostępu do sfery symbolicznej, w tym edukacji i słowa pisanego (*vid.* Freixas, 2000; Henseler, 2003 a, 2003 b).

Jednocześnie należy podkreślić, że zainteresowanie, jakie wzbudzają w środkach masowego przekazu takie autorki jak Lucía Etxebarria czy Espido Freire ma negatywny wpływ na pozostałe pisarki. Na zasadzie obrony przez wyimaginową inwazją kobiet i ich sztucznie podtrzymywanym sukcesem, jak również w wyniku tego, że kobiety, jak dowodzi Bourdieu (2000), nie posiadają historycznie uwarunkowanego kapitału symbolicznego, lingwistycznego i kulturowego, którym cieszą się mężczyźni, dochodzi do wzmocnienia negatywnego wizerunku „literatury kobiecej”, rozumianej jako literatura o niskiej jakości artystycznej, która zawdzięcza swoje niebywałe sukcesy wyłącznie użyciu sztuczek marketingowych.

Trzeci rozdział, zatytułowany „Od tekstu do społeczeństwa: analiza semiotyczno-ideologiczna powieściopisarstwa kobiet w Hiszpanii lat dziewięćdziesiątych: w kierunku ideologemu płynnej nowoczesności”, to analiza semiotyczno-ideologiczna powieści nagrodzonych w Hiszpanii w latach dziewięćdziesiątych w ramach najważniejszych konkursów literackich o zasięgu krajowym: *Sueño de Venecia* Palomy Díaz-Mas (1992), *Azul* Rosy Regás (1994), *Mandala* Pepy Romy (1997), *La hija del caníbal* Rosy Montero (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* Lucii Etxebarrii (1998), *Gramática Griega* Montserrat Fernández (1998), *Melocotones helados* Espido Freire (1999), *Cielos de barro* Dulce Chacón (2000), *Mientras vivimos* Marujy Torres (2000) oraz *Últimas noticias del paraíso* Clary Sánchez (2000). Proponowana lektura korpusu, która odnosi się do koncepcji

socjologicznych Zygmunta Baumana, Anthoniego Giddensa i Ulricha Becka oraz koncepcji kulturoznawczych Judith Butler i Edmonda Crosa, ukazuje postępującą postmodernizację hiszpańskiego społeczeństwa, wskazując na coraz silniejszą obecność we wszystkich dziedzinach życia ponowoczesnej logiki kulturowej (logiki płynnej nowoczesności).

Odczytanie sensu zakodowanego w nagrodzonych powieściach dowodzi, iż logika nowoczesna odchodzi w niepamięć, co można zaobserwować, między innymi, na podstawie zmniejszenia się sfery publicznej, braku wiarygodnego dyskursu politycznego, nastawianego na osiągnięcie powszechnego dobrobytu, jak i braku jakiegokolwiek zaangażowania społecznego lub politycznego ze strony bohaterów powieściowych. Z uwagi na niskie zaangażowanie społeczne, ideologię „końca ideologii” i „końca historii”, wszechogarniającą niemoc, bierność, zwątpienie i poczucie przypadkowości, znakomita większość powieści ukazuje jednostki pogrążone w głębokim kryzysie. Ich główna strategia życiowa polega zaś na ucieczce i unikaniu odpowiedzialności.

Zanik zaangażowania oraz sfery publicznej został zakodowany w świadomości społecznej tamtych lat, oraz, na zasadzie mediacji, w świadomości i postawach bohaterów powieściowych jako „koniec ideologii” oraz „koniec historii” (Fukuyama, 1989, 1992), czyli poprzez odwołanie do doktryn o niewątpliwych konotacjach ideologicznych mocno osadzonych w swoim kontekście historycznym. Analiza powieści dowodzi, że mit postideologicznego świata stał się kolejną wielką narracją, przyswojoną przez wszystkie postacie badanej prozy, których akcja toczy się w teraźniejszości, doprowadzając, zgodnie z zasadami działania ideologii w pejoratywnym znaczeniu tego słowa, do ukazania tego, co kulturowe, jako naturalny porządek rzeczy. Innymi słowy, konkretny porządek społeczny, dziecko najnowszej historii, przedstawia się tu jako jedyny możliwy, niezmienny, niekwestionowany i naturalny. Zgodnie z przekazem zapisanym w korpusie tekstów, ideologiczna matryca ponowoczesności zamienia wszelkie alternatywne porządki społeczne w to, co przekracza granicę naszej wyobraźni.

Reasumując, ideologem płynnej nowoczesności (ponowoczesności) zapisuje się w teksie literackim i świadomości społecznej jako koniec zaangażowania i zobowiązań każdego rodzaju, widoczny zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej, między członkami rodziny, w związkach damsko-męskich, w polityce i w sprawach państwowych. Płynność życia, która dotyczy każdego poziomu

doświadczenia, indywidualnego i zbiorowego, funkcjonuje nie tylko jako jednostka organizacyjna w dyskursie, na której opiera się konstrukcja znaczeniowa tekstu literackiego, lecz jako czynnik determinujący współczesną świadomość zbiorową, podstawa logiki kulturowej naszych czasów.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus de las novelas analizadas:

- Chacón Dulce, *Cielos de barro*, Barcelona: Planeta, 2001
- Díaz- Mas Paloma, *El sueño de Venecia*, Barcelona: Anagrama, 1992
- Etxebarria Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona: Destino, 1998
- Fernández Montserrat, *Gramática Griega*, Madrid: Punto de Lectura, 2001
- Freire Espido, *Melocotones helados*, Barcelona: Planeta, 1999
- Montero Rosa, *La hija del Caníbal*, Madrid: Espasa Calpe, 1997
- Regás Rosa, *Azul*, Barcelona: Destino, 1994
- Roma Pepa, *Mandala*, Madrid: Punto de Lectura, 2000
- Sánchez Clara, *Últimas noticias del paraíso*, Madrid: Alfaguara, 2000
- Torres Maruja, *Mientras vivimos*, Barcelona: Planeta, 2000

Referencias biográficas:

1. Abercrombie Nicholas, Turner Bryan, Hill Stephen, “Determinación e indeterminación en la teoría de la ideología”, en: Zizek 2003: 169-184
2. Abercrombie, Nicholas, Turner, Bryan S., Hill, Stephen, *La tesis de la ideología dominante*, Madrid: Siglo XXI de España, 1987
3. Adorno Theodor, *Dialéctica negativa*, Madrid: Ed. Taurus, 1975
4. Adorno Theodor, Horkheimer Max, *Sociológica*, Madrid: Ed. Taurus, 1969
5. Adorno Theodor, Horkheimer Max, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta, 1994
6. Aguinaga Roustán Josune, “Mujer y fecundidad”, en: Cruz, Zecchi 2004: 117-132
7. AlberdÍ Inés, *La nueva familia española*, Madrid: Taurus, 1999
8. Alcoff Linda, “Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory”, *Signs*, Vol. 13, 3 (Spring),1988: 405-436

9. Alonso Benito Luis Enrique, “Pierre Bourdieu, el lenguaje y la comunicación: del análisis de los mercados lingüísticos a la denuncia de la degradación mediática”, En: Martín Criado, Moreno Pestaña, Alonso Benito, 2004: 215-254
10. Alonso Erausquin Manuel, *El libro en un libro. La edición, primer medio de comunicación de masas*, Madrid: Ediciones de la Torre, 2003
11. Alonso Gallo Laura P., Cuder Domínguez Pilar, Martínez Zenón Luis (eds.), *La mujer, del texto al contexto*, Huelva: Universidad de Huelva, 1996
12. Althusser Louis, Balibar Étienne, *Para leer El capital*, México, D.F.: Siglo XXI, 1969
13. Althusser Louis, *La revolución teórica de Marx*, México, D.F: Siglo XXI , 1973
14. Althusser Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988
15. Amell Samuel (ed), *España frente al siglo XXI: cultura y literatura*, Madrid: Cátedra, 1992
16. Angenot Marc, *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1998
17. Aparicio Maydeu Javier, “De los demasiados libros y sus consecuencias”, *Quimera*, 223, Diciembre, 2002: 27- 29
18. Arán Pampa O, Barei Silvia, *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2002
19. Aszyk Urszula, “En torno a la cuestión de presencia - ausencia y condición de las dramaturgas españolas en el teatro español contemporáneo”, *Itinerarios*, 1, 1995: 7-38
20. Auge Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Ed. Gedisa, 1993
21. Aullón de Harro Pedro (ed.), *Teoría de la crítica sociológica*, Madrid: Trotta, 1994
22. Bach Mauricio, “De los lectores al público”, *Babelia, El País*, 1 de julio, 2000: 12-13

23. Bajtín Mijaíl, Medvedev Pavel N., *El método formal en los estudios literarios (Introducción crítica a una poética sociológica)*, Madrid: Alianza, 1994
24. Bajtín Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986
25. Bajtín Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1991
26. Bajtín Mijaíl, Voloshinov Valentín N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza, 1992
27. Ballesteros Isolina, “Intimidad y mestizaje literario: una entrevista con Nuria Amat”, *Letras Peninsulares*, Fall 1998: 679-689
28. Barber Benjamin R., *Jihad Vs. McWorld: How the Planet Is Both Falling Apart and Coming Together-And What This Means for Democracy*, New York: Time Books, 1995
29. Barthes Roland, *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI de España, 2005
30. Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation. (The Body, in Theory. Histories of Cultural Materialism)* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994
31. Bauman Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2005
32. Bauman Zygmunt, *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*, Barcelona: Arcadia, 2006 b
33. Bauman Zygmunt, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid: Akal, 2001
34. Bauman Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003
35. Bauman Zygmunt, *Vida líquida*, Barcelona: Paidós, 2006 a
36. Bauman Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona: Gedisa, 2000
37. Beck Ulrich, Beck-Gernsheim Elisabeth, *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona: Paidós, 2003

38. Beck Ulrich, Beck-Gernsheim Elisabeth, *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDÓS, 2001
39. Bech Ulrich, *¿Qué es la Globalización?*, PAIDOS, Barcelona, 1998a
40. Bech Ulrich, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDÓS, 1998b
41. Beltrán Almería Luis, “Canon y Utopía”, *Quimera*, 146, 1996: 43-48
42. Bell Daniel, *El fin de las ideologías*, Madrid: Tecnos, 1964
43. Bellón José Luis, “Canon literario español y Novela: mecanismos de Incorporación de los artefactos literarios”, *Studia Romanistica Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis*, 2, 2005: 115-132
44. Bellón José Luis, “Ideología de la representación y representación de la ideología”, *Laberinto*, 13, 2003: 57-74
45. Bellón José Luis, “Ideología de la representación y representación de la ideología (2ª parte y fin)”, *Laberinto*, 14, 2004: 47-62
46. Belmonte Serrano José, “Los premios literarios: la sombra de una duda”, en: López de Abiada, 2001: 43-54
47. Benegas Noni, *Estudio Preliminar, Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*, Madrid: Ed. Hiperión, 1997/1998.
48. Bengoechea Mercedes, “El naufragio de la palabra de mujer: Una lectura feminista de Esther Tusquets desde Adrienne Rich”, en: Marco 1996: 17-36
49. Benhabib Seyla, “Feminismo y postmodernidad: una difícil alianza”, en: *Feminaria*, 8, Junio 1995: 22
50. Bergmann Emilie L., “Letters and Diaries as Narrative Strategies in Contemporary Catalan Women’s Writing”, en: González del Valle, Baena 1991: 19-28
51. Bernard Lahire, (comp), *Sociología de la lectura*, Barcelona: Gedisa, 2004
52. Bértolo Constantino, “Introducción a la narrativa española actual”, *Revista del Occidente* 1989: 29-60
53. Bloom Harold, *El Canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995

54. Bobes Naves Carmen, “La literatura, la ciencia de la literatura, la crítica de la razón literaria”, en: Villanueva 1994 (coord.): 19-45
55. Borrás Manuel, “Un vendedor de palabras ajenas”, *Quimera*, 223, Diciembre, 2002: 11-13
56. Bourdieu Pierre, *Cuestiones de sociología*, España: Istmo, 2000 b
57. Bourdieu Pierre, *El sentido práctico*, Madrid: Taurus, 1999
58. Bourdieu Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: UBA/Eudeba, 2000 c
59. Bourdieu Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 1988
60. Bourdieu Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000 a
61. Bourdieu Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama, 1997
62. Bourdieu Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995
63. Bravo Castillo Juan, *Narrativa española actual: Primeras Jornadas de Literatura*, Toledo, 27, 28 y 29 de octubre de 1988, Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha, 1990
64. Brown Lipman Joan, “Teaching the expanding canon: A socio-cultural approach to hispanic literature by women”, *Hispania*, 74(4): 1133–1137, 1991
65. Bruner Jeffrey, “Figurative Fiction: Verbal and Visual Intertextuality in Paloma Díaz-Más’s *El sueño de Venecia*”, *ALEC* 27.2, 2002: 349-363
66. Burman Erica, *La deconstrucción de la Psicología Evolutiva*, Madrid: Edit. Visor, 1998: 231- 247
67. Butler Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires: Paidós, 2002
68. Butler Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2001
69. Butler Judith, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra, 2001

70. Butler Judith, “La vida psíquica del poder. Teorías de sujeción. Introducción”, *feminaria literaria*, 22/23, julio, 1999: 1-13
71. Cabanilles Antonia, “Cartografías del silencio: La teoría literaria feminista.” en: López Aurora, Pastor M^a Angeles (eds) 1989:13-24
72. Cáceres Sánchez Manuel, “Lotman en español: difusión y recepción crítica”, *Entretextos* 3 (2, Noviembre 2003),
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entretextos3.htm>
73. Calello Hugo, Neuhaus Susana, “Gramsci y la reconstrucción de la sociedad civil desde los movimientos de resistencia en la Argentina”, *Herramienta*, 26, 13 de Julio, 2004
74. Calvino Italo, *Por qué leer a los clásicos*, Barcelona: Tusquets, 1994
75. Carbonell Neus, Torras Meril (comp.), *Feminismos literarios*, Madrid: Arco/Libros S.A.1999.
76. Carrero Eras Pedro, *Españoles y extranjeros: última narrativa*, Salamanca: Ed. Universidad, Estudios Filológicos, 1990
77. Casullo Nicolás, *El debate modernidad - posmodernidad*, Buenos Aires: Puntosur Editores, 1989
78. Catelli Nora, *Testimonios tangibles. Pasión y extensión de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona: Ed. Anagrama, 2001
79. Ciplijauskaite Birute: *La novela femenina contemporánea (1970-1985) (Hacia una tipología en la narración en primera persona)*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1988
80. Cixous Helene, *La risa de la medusa*, Madrid: Anthropos, 1995
81. Concha de la Ángeles, Osborne Raquel (coords), *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*, Barcelona: Icaria, 2004
82. Cornejo-Parriego Rosalía, “Entrevista con Paloma Díaz- Más”, *Letras Peninsulares*, Winter 1997-98: 479-489
83. Cornejo-Parriego Rosalía, “Exilio y muerte de la amistad femenina en la narrativa de Montserrat Roig”, *Letras Peninsulares*, Fall 1999: 255-277
84. Cornut-Gentille D'Arcy Chantal, García Landa José Ángel, *Gender, I-deology essays on theory, fiction and film*, Amsterdam: Rodopi , 1996

85. Cros Edmond, “En torno a la indiscursividad”, en: Malcuzyński 1991: 81-93
86. Cros Edmond, *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier: CERS, 2002
87. Cros Edmond, *El Buscón como sociodrama*, Granada: Universidad de Granada, 2006
88. Cros Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid: Gredos, 1986
89. Cruz Jacqueline, Zecchi Bárbara, *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución*, Barcelona: Icaria, 2004
90. Cruz-Cámara Nuria, “¿Se movió la mujer tras la movida?”, en: Cruz, Zecchi 2004: 267-295
91. Culler Jonathan, “El futuro de las humanidades. El canon literario”, en: Sullá (Ed.), 1998: 139-160
92. Chacel Rosa, “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, en: *Obra Completa*, 1993
93. Chacel Rosa, *Saturnal*, Barcelona: Seix Barral, 1972
94. Chakrabarty Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000
95. Chicharro Chamorro Antonio, *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada: Biblioteca de Bolsillo, UGR, 2005
96. Chicharro Chamorro Antonio, *Literatura y saber*, Sevilla: Alfar, 1987
97. Chicharro Chamorro Antonio, *Ideologías literaturoológicas y significación. Estudio sobre teoría de la literatura y estética y pensamiento sociosemiótico*, Montpellier: CERS, 1997
98. Chicharro Chamorro Antonio (ed), *Periodismo y crítica literaria, hoy (Esbozo de una situación)*, Sevilla: Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación de la Universidad de Sevilla y Ediciones Alfar, 1996
99. Chicharro Chamorro Antonio, “Del periodismo a la novela”, *Ínsula*, 589-590, “El espejo fragmentado: Narrativa española al final del milenio”, enero-febrero, 1996: 14-17

100. Daly Mary, *Gyn/ecology: the Metaethics of Radical Feminism*, Boston: Beacon Press, 1990
101. Deleuze Gilles, Guattari Félix, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1999
102. Deleuze Gilles, Guattari Félix, *El anti-Edipo*, Barcelona: Paidós, 1985
103. Derrida Jacques, *La diseminación*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1975
104. Díaz-Diocaretz Myriam, “El sociotexto: el entimema y la matriherencia en los textos de mujeres”, en: Malcuzyński 1991: 129-144
105. Díaz-Diocaretz Myriam, Zavala Iris M., *Breve Historia feminista de la literatura española* vol. 1, *Teoría feminista, discursos y diferencia*, Madrid: Anthropos, 1993
106. Díez Gutiérrez Ana María, “Mujer, educación y trabajo: la engañosa paridad”, en: Cruz, Zecchi 2004: 99-116
107. Dijk Teun A. van, *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*, Barcelona: Ariel, 2003
108. Drinkwater Judith, Macklin John, “Keeping It in the Family: Secret Histories in Paloma Díaz- Más’s *El sueño de Venecia*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 1998: 317-329
109. Duchet Claude, “Posiciones y perspectivas sociocríticas”, en: Malcuzyński 1991: 43-49
110. Duszak Anna, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa: PWN, 1998
111. Eagleton Mary, *Working with Feminist Criticism*, Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
112. Eagleton Terry, *Después de la teoría*, Madrid: Debate, 2005
113. Eagleton Terry, *Ideología. Una introducción*, Barcelona: Paidós, 1997
114. Eagleton Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988

115. Elzo Javier (dir.), *Jóvenes españoles 1999*, Madrid: Fundación Santa María- SM, 1999
116. Elzo Javier, *Los jóvenes y la felicidad. ¿Dónde la buscan? ¿Dónde la encuentran?*, Madrid: PPC, 2006
117. Epps Brad, “The Space of Sexual History: Reading Positions in *El cuarto de atrás* and *Reivindicación del conde don Julián*”, en: González del Valle, Baena 1991: 75-87
118. Epstein Jason. *La industria del libro*, Barcelona: Anagrama, 2001
119. Escudero Javier, “Te trataré como una reina: La visión excremental de Rosa Montero”, *Letras Peninsulares*, Spring 1995: 113-132
120. Escudero Rodriguez Javier, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005
121. Etxebarría Lucía, Núñez Puente Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona: Ed. Destino, 2002
122. Etxebarría Lucía, *La Eva futura*, Barcelona: Ed. Destino, 2000
123. Etxebarría Lucía, *La letra futura*, Barcelona: Ed. Destino, 2000
124. Fairclough Norman, *Language and power*, Harlow: Longman, 2001
125. Falcón Linda, “El movimiento Feminista y el drama laboral de las mujeres”, *El Viejo Topo*, 75, mayo 1994: 63-68
126. Fe Marina, *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999
127. Federación de gremios de Editores de España, *En defensa del lector, Precio fijo del libro ¿Por qué?* Madrid : FEDECALI, 2000
128. Feldstein Richard, Roof Judith (eds), *Feminism and Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1989
129. Fernández González Pilar, “Los últimos 25 años de novela femenina en Asturias” en: Villalba Álvarez 2000: 387- 398
130. Fernández Luis Miguel, “La transgresión del canon en la narrativa española contemporánea. El simulacro filmico en Marsé y Llamazares”, *Moenia*, 2, 1996: 293-307
131. Fernández Serrato Juan Carlos, “márgenes de la estética y estética al margen (cuestiones axiológicas desde una "teoría del emplazamiento), Sevilla, revista digital del GITTCUS, 2001
<http://www.cica.es/aliens/gittcus>

132. Feros Carrasco Antonio, Chartier Roger (coord.), *Europa, América y el mundo: tiempos históricos*, Barcelona: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, 2006
133. Ferreras Juan Ignacio, *La novela en siglo XX (desde 1939)*, Madrid: Taurus, 1988
134. Foucault Michel, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca: Cornell University Press, 1977
135. Foucault Michel, *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1996
136. Foucault Michel, *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992
137. Foucault Michel, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI Editores, 1996
138. Fowler Alastair, "Género y canon literario", *Teoría de los géneros literarios*, en: Garrido Gallardo (ed.) 1988: 95-127
139. Fowler Roger, *Language in the news: discourse and ideology in the Press*, London: Routledge, 1991
140. Fowler Roger, *Lenguaje y control*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983
141. Fraser Nancy, *Unruly Practices: Power Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, Mineapolis: University of Minnesota Press, 1989
142. Freedon Michael, *Ideology: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2003
143. Freixas Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona: Ed. Destino, 2000
144. Fukuyama Francis, *The End of History and the Last Man*, New York: The Free P, 1992
145. Fukuyama Francis, "The End of History?", *The National Interest*, 16, Summer 1989: 3-18
146. Galán Lorés Carlos, "La novela" en: Amorós Andrés (dir.), 1989: 9-40
147. Galdona Pérez Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*,

- La Laguna, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna: Instituto Canario de la Mujer, 2002
148. García Gual Carlos, “Apuntes y reflexiones sobre el canon”, *lateral*, enero, 1996: 13-14
 149. Gardiner Michael, *The Dialogics of Critique: M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, New York: Routledge, 1992
 150. Garrido Gallardo Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, 1988
 151. Gascón Vera Elena, *Un mito nuevo: La mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid: Ed. Pliegos, 1992
 152. Gates Henry Louis, “Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana”, en: Sullá (comp.), 1998
 153. Gavín Ana, Muchnik Mario, *et al*, “Publicar en España”, *Letra Internacional*, 62, 1999
 154. Geuss Raymond, *The Idea of a Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981
 155. Giddens Anthony, *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades*, Madrid: Ed. Catédra, 2004
 156. Giddens Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona: Ed. Península, 1995
 157. Giddens Anthony, *Un mundo desbocado. El efecto de la globalización en nuestras vidas*, Madrid: Taurus, 2000
 158. Gil Villa Fernando, *La cultura postmoderna*, Madrid: Ediciones sequitur, 2001
 159. Giménez Corbatón José, “Jóvenes Nadal que dejaron huella”, *Quimera*, 170/ 1998: 55-62
 160. Glenn Kathleen M., “Reading and Rewriting in *El sueño de Venecia*”, *Romance Languages Annual*, 7, 1995: 483-490
 161. Glenn Kathleen M, “Escritura e identidad en La hija del caníbal de Rosa Montero” en: Villalba Álvarez 2000: 273- 279
 162. Gnutzmann Rita, “Literatura hispanoamericana: Por una ampliación del canon”, *Letras de Deusto*, 25(68): 69–81, 1995
 163. Goldmann Lucien, *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona: Fontamara, 1980

164. Goldmann Lucien, *Para una sociología de la novela*, Madrid: Ayuso, 1975
165. Goldmann Lucien, *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1971
166. González del Valle Luis T., Baena Julio (eds.), *Critical Essays on the Literature of Spain and Spanish America*, Boulder (Colorado): Society of Spanish and Spanish American Studies, 1991
167. González Juan Jesús, “Bases sociales de la política española”, en: González, Requena 2005: 253-274
168. González Juan Jesús, Requena Miguel (eds.), *Tres décadas de cambio social en España*, Madrid: Alianza Editorial, 2005
169. González Blasco Pedro (dir.), *Jóvenes españoles 2005*, Madrid: Fundación SM, 2006
170. Górski Eugeniusz, *Rozważania o społeczeństwie obywatelskim. I inne studia z historii idei*, Warszawa: Wyd. IFiS PAN, 2003
171. Gould Levine Linda, “Feminismo y repercusiones sociales: de la Transición a la actualidad”, en: Cruz, Zecchi 2004: 59-72
172. Grado de Mercedes, “Encrucijada del feminismo español: disyuntiva entre igualdad y diferencia”, en: Cruz, Zecchi 2004: 25-58
173. Gramsci Antonio, *Selection from the Prison Notebooks*, New York: International Publishers, 1971
174. Grande Rosales M^a Ángeles, “La postmodernidad como estética de oposición”, *Entretextos*, Mayo, 2004
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entretextos3.htm>.
175. Greimas Algirdas Julien, Courtés Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*, vols. I y II. Madrid: Gredos, 1982 y 1991
176. Grudzińska Grażyna, *El posmodernismo: narrativa y ensayo*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1981
177. Grudzińska Grażyna, *(Re)escritura de la historia: la novela histórica Hispanoamericana en el siglo XIX*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1994
178. *Guía de Premios y Concursos en España 2000/2001*, colección Herramientas, Madrid: Fuentetaja, 2000

179. Gullón Germán, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona: Caballo de Troya, 2004
180. Gullón Ricardo, “Nuevos narradores” en: Gullón Ricardo *La novela española contemporánea: ensayos críticos*, Madrid: Alianza, 1994: 321-331
181. Gutiérrez Resa Antonio, *Sociología de valores en la novela contemporánea española. (La generación X)*, Madrid: Ediciones SM, 2003
182. Habermas Jürgen, “La modernidad, un proyecto incompleto” en: Casullo Nicolás 1989: 131-166
183. Habermas Jürgen, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Madrid: Cátedra, 1999
184. Habermas Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, 1988
185. Hardcastle Anne E, “Postmodern Fantasy and Montero’s Temblor: the Quest for Meaning”, *ALEC*. 25, 2000: 417-438
186. Harris Wendell V, “Canonicity”, *PMLA*, 108(2), 1993: 110–121
187. Harvey David, *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 1998
188. Hawkes David, *Ideology*, New York: Routledge, 2003
189. Henseler Christine, “Advertising Eroticism: Fetishism on display in Cristina Peri Rossi’s *Solitario de Amor*”, *ALEC*, 25, 2000: 479-503
190. Henseler Christine, *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid: Ed. Torremozas, 2003a
191. Henseler Christine, *Contemporary Spanish Women’s Narrative and the Publishing Industry*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2003b
192. Herralde Jorge, *El observatorio editorial*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004
193. Holloway Vance R., *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1999
194. Horkheimer Max., “La rebelión de la naturaleza”, *Crítica de la Razón instrumental*, Buenos Aires: Ed. Sur, 1969: 111

195. <http://www.edestino.es/premionadal>
196. <http://www.epdlp.com/premios>
197. <http://www.canalok.com/lector/premios>
198. <http://www.escritores.org/recursos/concursos.htm>
199. <http://www.premiosliterarios.com>
200. <http://www.mcu.es/lab/libro/premios>
201. <http://www.deconcursos.com>
202. Hughes Robert, *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Barcelona: Anagrama, 1994
203. Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londyn: Routledge, 1988
204. Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 2002
205. Iglesias Santos Montserrat, *La lógica del campo literario y el problema del canon*, Valencia: Episteme, 1997
206. Ingenschay Dieter, Neuschafer Hans-Jorg, *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Baelona: Lumen, 1994
207. Iwasiów Inga, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dziś*, Kraków, Universitas, 2002
208. Jameson Fredric, “El postmodernismo y lo visual”, *Eutopías* vol. 153, Valencia: Ed. Episteme, S.L., 1997
209. Jameson Fredric, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Ed. Imago Mundi, 1991
210. Jameson Frederic, *Documentos de la cultura, documentos de la barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid: Visor, 1989
211. Jitrik Noé, “Canónica, Regulatoria y Transgresiva”, en: *Cella* 1998: 19-41
212. Jurado Morales José, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*, Madrid: Gredos, 2003
213. Jurado Teresa, “Las nuevas familias españolas”, en: *González*, Requena 2005: 51-80
214. Kaplan Cora, *Sea Changes. Essays on Culture and Feminism*, Norfolk: The Thetford Press, 1986

215. Kaufman Linda (ed), *Feminism and Institutions. Dialogues on Feminist Theory*, Oxford/ Cambridge: Basil Blackwell, 1989
216. Lacan Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3, Las psicosis 1955-1956*, Buenos Aires: Paidós, 2000
217. Laclau Ernesto, Mouffe Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy*, London: Verso, 1985
218. Lagarde Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México: UNAM, 1990
219. Langa Pizarro M. Mar, *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-1999)*, Alicante: Universidad de Alicante, 2000
220. Larrain Jorge, *The Concept of Ideology*, London: Hutchinson, Athens: The University of Georgia Press, 1979
221. Lauretis de Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London: The Macmillan Press, 1987
222. Lauretis de Teresa, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, London: The Macmillan Press, 1984
223. Lenquette Anne, “Estudio del proceso de mercantilización de la literatura española en los dos últimos decenios o cuando la gallina de los huevos de oro se vuelve loro”, en: López de Abiada, 2001: 93-118
224. Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 1986
225. Lipovetsky Gilles, *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona: Anagrama, 1999
226. Lipovetsky Gilles, *Metamorfosis de la cultura liberal: ética, medios de comunicación, empresa*, Barcelona: Anagrama, 2003
227. Loach Barbara, *Power and Women's Writing in Chile*, Madrid: Ed. Pliegos, 1994
228. Longino Helen E., “Sujetos, poder y conocimiento: descripción y prescripción en las filosofías feministas de la ciencia”, *feminaria literaria*, 21, junio, 1998: 21-28
229. López de Abiada José Manuel et al, *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid: Editorial Verbum, 2001

230. López de Abiada José Manuel, “Nuevas estrellas en la galaxia Gutenberg”, en: López de Abiada, 2001: 15-42
231. López de Abiada José Manuel, “Caballeros de industria y de fortuna: Crónicas del mundo editorial, político y cultural en *El premio de Vázquez Montalbán*”, en: López de Abiada, 2001: 125-156
232. López Arellano José, “Relativismo y posmodernidad”, *Ciencia Ergo Sum*, 1, marzo, vol. 7, 2000: 83-106
233. López Aurora Pastor M^a Angeles, *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*, Granada: Universidad de Granada, 1989
234. López-Cabrales, María del Mar, *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*, Madrid: Narcea S.A, 2000
235. López-Cabrales María del Mar, Gopegui Belén, “Belén Gopegui. La cartografía urbana se traza con palabras” (entrevista), 2000, en: López- Cabrales 2000: 73-83
236. López-Cabrales, Chacón Dulce, “Dulce Chacón. El prestigio de la altura”, (entrevista), en: López- Cabrales 2000: 191- 203
237. López Jiménez Paula, “Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas”, en: Redondo Goicoechea Alicia (coord.), 2003: 149-161
238. Lotman Iuri, “Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria”, en: *Discurso*, 8, 1993
239. Lotman Iuri, “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, *Entretextos* 3, Noviembre, 2003
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entretextos3.htm>
240. Lotman Iuri, “Sobre el concepto contemporáneo de texto”, *Entretextos*, 3, Noviembre, 2003
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entretextos3.htm>
241. Lotman Juri M, “Acerca de la semiosfera”, *Eutopías* vol. 106, Valencia: Ed. Episteme, S.L., 1995
242. Łotman Jurij, *Kultura i eksplozja*, Warszawa: PIW, 1999
243. Łotman Jurij, Uspenski Borys, *Semiotyka kultury*, Warszawa: PIW, 1977: 147-170
244. Luhmann Niklas, *El amor como pasión. La codificación de la intimidad*, Barcelona: Ed. Península, 1985

245. Lukacs Georg, *History and Class-consciousness*, Cambridge: MIT Press, 1971
246. Lukács Georg, *Sociología de la literatura*, Barcelona: Península, 1989
247. Lukács Georg, *Teoría de la Novela*, Barcelona: EDHASA, 1971
248. Luna Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Madrid: Anthropos, 1996
249. Mainer José-Carlos, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000
250. Mainer José-Carlos, “Estado de la cultura y cultura de estado en la España de hoy (o el Leviatán benévolo)”, en: López de Abiada, 2001: 157-178
251. Malcuzyński M.-Pierrette, “El *monitoring*: hacia una semiótica social comparada”, en: Malcuzyński 1991: 153-174
252. Malcuzyński M.-Pierrette, “Entonación, canon, ritmo: (socio)crítica de la razón antológica”, *Itinerarios*, 3/1, 2000: 174- 189
253. Malcuzyński M.-Pierrette, “Ideología, poder y canon cultural. Hacia una perspectiva feminista de la historia literaria”, *Acta Universitatis Wratislaviensis, Estudios Hispánicos V*, 1996: 9- 23
254. Malcuzyński Pierrette, “A modo de introducción”, en: Malcuzyński 1991: 11-27
255. Malcuzyński M.-Pierrette, coord., ed. y pres., *Sociocríticas. Prácticas textuales/ Cultura de fronteras*, Amsterdam/ Atlanta, GA, Rodopi, 1991
256. Malcuzyński M.-Pierrette, “Yo no es un O/otro”, *Acta Poetica*, 27 (1), 2006: 21-43
257. Mangada Sanz Alfonso, *Cálculo editorial fundamentos económicos de la edición*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988
258. Manguel Alberto, “Dulces son los usos de la antología”, *Quimera*, 120, 1993: 34-40
259. Mannheim Karl, *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997

260. Manteiga Roberto C., Galerstein Carolyn, McNerney Kathleen, *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Maryland: Scripta Humanistica, 1988
261. Mañaz Martínez María del Mar, “Paloma Díaz-Mas: tras las huellas de Petrocio Carpaletti”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 16, Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 1998: 125-134
262. Marco Aurora, *Estudios sobre Mujer, Lengua y Literatura*, Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996
263. Marcuse Herbert, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona: Ariel, 1984
264. Marías Javier, Cabrera Infante G., Azua de Felix, “¿Para que sirve un canon?”, *lateral*, enero, 1996: 16
265. Marsá Vancells Plutarco, “La mujer en la literatura”, Madrid: Torremozas, 1987
266. Martín Barbero Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1987
267. Martín Criado Enrique, Moreno Pestaña José Luis, Alonso Benito Luis Enrique coord., *Pierre Bourdieu: las herramientas del sociólogo*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2004
268. Martínez Cachero José María, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid: Castalia, 1997
269. Martínez de Mingo Luis, “Manual de instrucciones para sobrevivir entre pirañas”, en: López de Abiada, 2001: 195-208
270. Martínez Guillen, “El concurso como paisaje”, *El País digital* de 22/12/2001
271. Marx Karl, Engels Frederick, *La ideología alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profeta*, Montevideo: Pueblos Unidos, 1970
272. Mayoral Marina (coord.), *El oficio de narrar*, Madrid: Cátedra, 1989
273. Mazquiarán de Rodríguez Mercedes, “Parody and Truth of History in Paloma Díaz-Mas *El sueño de Venecia*”, *Letras Peninsulares*, Spring 1995: 7- 25

274. Megías Eusebio (coord.), *Hijos y padres: comunicación y conflictos*, Madrid: FAD, 2002
275. Meil Gerardo, *La postmodernización de la familia española*, Madrid: Ed. Acento, 1999
276. Méndez Rubio Antonio, “Hacia una caracterización política de las culturas”, *Entretextos*, 3, Mayo, 2004
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entretextos3.htm>
277. Mengal Catalá, “Los mundos de la edición”, *Quimera*, 223, Diciembre, 2002: 10
278. Mérida Jiménez Rafael M., “Autores, agentes, editores y críticos. Una mirada inversa a la narrativa española”, *CHA*, 580-582: 49-58
279. Merle D’Aubigné, “Los agentes literarios hoy”, *Quimera*, 223, Diciembre 2002: 30-34
280. Mignolo Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986
281. Millet Kate, *Política sexual*, Madrid: Ed. Cátedra, 1995
282. Montero Rosa, *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara, 2003
283. Mora Rosa, “Los escritores hablan sobre la avalancha de los libros y el efecto de los premios literarios” en: *El País digital* de 16/06/2002
284. Morales Lomas Francisco, *Narrativa española contemporánea*, Málaga: Diputación de Málaga, 2002
285. Moreno Víctor, *De brumas y de veras: la crítica literaria en los periódicos*, Pamplona: Pamiela, 1994
286. Morgado María, “Una entrevista con Esther Tusquets”, *Barcelona Review*, 2000, [www. BarcelonaReview.com](http://www.BarcelonaReview.com)
287. Muchnik Mario, *Léxico editorial: para uso de quienes todavía creen en la edición cultural*, Madrid: El Taller de Mario Muchnik, 2002
288. Muñoz Willy O., *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Madrid: Pliegos, 1992
289. Murillo Enrique, “Escritoras y mercado. Apuntes para una sociología”, en: *Letra Internacional*, 73/ 2001: 50-51
290. Naess Arne, *Democracy, Ideology, and Objectivity: Studies in the Semantics and Cognitive Analysis of Ideological Controversy*, Oslo: University Press, 1956

291. Navajas Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: EUB (Ediciones Universitarias de Barcelona), 1996
292. Navajas Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Llibres del Mall, 1987
293. Neuschäfer Hans-Jorg, “Diferencias: Consideraciones sobre el mercado literario en Alemania y en España”, en: López de Abiada, 2001: 209-218
294. Nichols Geraldine C, *Des-cifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid: Siglo XXI de España, 1992
295. Nunberg Geoffrey (compilador), *El Futuro del libro: ¿Esto matará eso?*, Barcelona: Paidós, 2004
296. Ochando Aymerich Carmen, “El legado de Bajtín”, *lateral*, noviembre, 1995: 10
297. Pablo de Virginia, “La concentración editorial, el panorama del siglo XXI”, *Delibros*, 2, 1999: 42
298. Pastor Beatriz, “Polémicas en torno al canon: Implicaciones filosóficas, pedagógicas y políticas”, *Casa de las américas*, 1988, 171: 78-87,
299. Pedraza Jiménez Felipe B, Rodríguez Cáceres Milagros, *Manual de literatura española: XIII. Posguerra: narradores*, Estella: Cénlit, 1996-2005
300. Peñate Rivero Julio, Listas de éxito y mercado editorial en España: la prensa como referente (1997-1998), en: López de Abiada, 2001: 219-260
301. Pérez Janet, “Tradition, Renovation, Innovation: The novels of Belén Gopegui,” *ALEC*, 28.1, 2003: 115-131
302. Pérez Jenet, “Text and Context of Carme Riera’s *En el último azul*”, *Letras Peninsulares*, Fall1999: 239-253
303. Piera Carlos, “Ausencias del canon”, *Revista de Occidente*, 181, junio, 1996: 89–98
304. Pomian Krzysztof, *Las ideologías: un legado ambivalente de la Ilustración*, en: Feros Carrasco, Chartier, 2006: 191-212

305. Pozuelo Ivancos José María, *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*, Barcelona: Ediciones Península, 2004
306. Pozuelo Ivancos Jose María, Aradra Sánchez Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Ed, Cátedra, 2000
307. Pozuelo Yvancos, José María, “Canon: estética o pedagogía”, *Ínsula*, 600, 1996: 3-4
308. Pradera Javier, “En busca de un Mundo Perdido”, *Babelia, El País*, 1 de julio, 2000: 13
309. Preis-Smith Agata, *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, Kraków: Universitas, 2004
310. Pulido Orlando, “Gramsci y la dimensión antropológica del concepto de cultura” *Revista Foro*, 1, 1986: 63-67
311. Rahola Pilar, *Mujer liberadora, hombre cabreado*, Barcelona: Planeta, 2000
312. Redondo Goicoechea Alicia (coord.), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid: Narcea, 2003
313. Redondo Goicoechea Alicia, “Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria” en: Redondo Goicoechea Alicia (coord.), 2003 a: 109-121
314. Redondo Goicoechea Alicia, “Bibliografía de jóvenes narradoras en castellano” en: Redondo Goicoechea Alicia (coord.), 2003
315. Nichols Geraldine, “El procrear, pro y contra”, en: Redondo Goicoechea Alicia (coord.), 2003: 191- 207
316. Soldevila Durante Ignacio, “La obra narrativa de Belén Gopegui”, en: Redondo Goicoechea Alicia (coord.), 2003: 79-95
317. Regás Rosa, “¿Para quién escribo?”, *Revista de Occidente*, 179, abril, 1996: 125-133
318. Regás Rosa, *Canciones de amor y de batalla 1993-1995*, Madrid: Ed. El País S.A, 1995
319. Rico Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres 1975-2000*, Barcelona: Crítica, 2000
320. Rico Pilar, “El auge imparable de los Premios Literarios: Ponga un premio en su vida”, *Delibros*, 5, 1999: 26-28
321. Rich Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: W.W. Norton, 1986

322. Richard Cook Beverly, "Division, Duplicity, and Duality: The Nature of the Double in Three Works by Contemporary Spanish Writer", *Letras Peninsulares*, Fall, 1998: 657-677
323. Ringenwaldt Tanja M., *Manual para librerías*, Barcelona: Herder, 2000
324. Robbins Jill, "The Disciple of the Spanish Subject: Las edades de Lulú", *ALEC* 28.1, 2003: 161-182
325. Robin Regine, Angenot Marc, "La inscripción del discurso social en el texto literario", en: Malcuzyński 1991: 51-79
326. Rodríguez Juan Carlos, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura: las formas del discurso*, Albolote, Granada: Comares, 2002
327. Rodríguez Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1990
328. Ruiz Casanova José Francisco, "De formación", *lateral*, enero, 1996: 15
329. Ruiz Guerrero Cristina, *Panorama de escritoras españolas*, Cadiz: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1997
330. Ryan Michael, *Teoría literaria. Una introducción práctica*, Madrid: Alianza, 2002
331. Sánchez Trigueros Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996
332. Sánchez Trigueros Antonio, "Introducción", en: Sánchez Trigueros, 1996 a: 7-10
333. Sánchez Trigueros Antonio, "Los clásicos rusos" en: Sánchez Trigueros, 1996 b: 44-54
334. Sánchez Trigueros Antonio, "Historicidad de la teoría: las raíces ideológicas de Vladimir Propp (una propuesta de investigación)", *Philologica*, 1996c: 505-514.
335. Sánchez Vázquez Antonio, *Las ideas estéticas de Marx (Ensayos de estética marxista)*, México: Era, 1972
336. Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid: Ed. Mare Nostrum, 2003

337. Sau Victoria, *Diccionario Ideológico Feminista*, Barcelona: Icaria, 1990
338. Schiffrin André, *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, Barcelona: Destino, 2000
339. Schiffrin André, *El control de la palabra. Después de la "Edición sin editores"*, Barcelona: Anagrama, 2006
340. Sennett Richard, *El declive del hombre público*, Barcelona: Península, 1978
341. Serrano Rodolfo, "Las otras muertes de Miguel Hernández", *El País*, 7 de julio, 2000: 8
342. Showalter Elaine, *A Literature of Their Own*, Princeton: Princeton University Press, 1977
343. Smith Alan, "Entrevista con Rosa Montero", *Letras Peninsulares*, Spring, 1995: 99-111
344. Sobejano- Morán Antonio, "Espejo roto: La utopía arcádica de Mercé Rodoreda", *Letras Peninsulares*, Spring, 1995:133-145
345. Środa Magdalena, *Indywidualizm i jego krytycy. Współczesne spory między liberalami, komunitarianami i feministkami na temat podmiotu, wspólnoty i plci*, Warszawa: Fundacja Aletheia, 2003
346. Sullá Enric (comp.), *El Canon Literario*, Madrid: Arco libros, 1998
347. Sullá Enric, "El debate sobre el canon literario", en: Sullá (ed.), Madrid, Arco libros, 1998: 11-34
348. Talens Jenaro, "El lugar de la teoría de la Literatura en la era del lenguaje electrónico", en: Villanueva (coord), 1994: 129-143
349. Therborn Goran, *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Madrid: Siglo XXI, 1987
350. Therborn Goran, "Las nuevas cuestiones de la subjetividad", en: Zizek 2003: 185-197
351. Tompkins Jane, "Pero ¿es bueno?: la institucionalización del valor literario", *feminaria literaria*, 12, mayo, 1994: 2-8
352. Torre de la, Cristina, Abriendo puertas: la forja de la madurez en La hija del caníbal, de Rosa Montero, 2000 en: Villalba Álvarez 2000: 263- 272

353. Torres Maruja, *Mujer en guerra. Más masters de la vida*, Madrid: Ed. El País S.A., 1999
354. Turner Harriet, López de Martínez Adelaida, *The Cambridge Companion to the Spanish Novel. From 1600 to the Present*, Cambridge: University Press, 2003
355. Unseld Siegfried, *El autor y su editor*, Madrid: Taurus Ediciones, 2004
356. Urioste de Carmen, “Mujer y narrativa: escritoras/escritoras al final del milenio”, en: Cruz, Zecchi 2004: 197-217
357. Urioste de Carmen, “La narrativa española de los noventa: ¿Existe una generación X?” *Letras Peninsulares*, Winter, 1997-98: 455- 476
358. Valcárcel Amelia, Romero Rosalía (eds.), *Pensadoras del siglo XX*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2001
359. Valls Guzmán Fernando, *La realidad inventada*, Barcelona: Crítica, 2003
360. Van Dijk Teun, *Ideología y discurso*, Barcelona: Ariel, 2003
361. Van Dijk Teun, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona: Gedisa, 1999
362. Van Dijk Teun, “Discourse and manipulation: Theoretical discussion and some applications”, *Revista Signos*, 39(60), 2006: 49-74
363. Vargas Llosa Mario, “Endecha por la pequeña librería”, *El País*, 9 julio, 2000: 15-16
364. Vera Méndez Juan Domingo, “Sobre la forma antológica y el canon literario” *Especulo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>
365. Vila-Sanjuán Sergio, *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona: Ed. Destino, 2003
366. Villalba Álvarez, Marina (coord.): *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000
367. Villalba Álvarez, Marina (coord.): *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua*

- castellana*), Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000
368. Villanueva Darío (coord), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 1994
369. Villanueva Darío, “La novela”, en: Amorós Andrés (dir.) 1987: 19-64
370. Witt Nicole, “Premios literarios entre cultura, negocio y política”, en: López de Abiada, 2001: 305-318
371. Wahnón Susana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada: Universidad de Granada, 1991
372. Williams Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York: Oxford University Press, 1985
373. Williams Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1980
374. Woolf Virginia, *La señora Dalloway*, Barcelona: Lumen, 1975
375. Woolf Virginia, *A Room of One's Own*, London: Penguin Books, 1993
376. Zaid Gabriel, *Los demasiados libros*, Barcelona: Anagrama, 1996
377. Zavala Iris M, “El canon y la escritura en Latinoamérica”. *Casa de las Américas*, 212, 1988: 33– 40
378. Zavala Iris M., “Lo imaginario social dialógico”, en: Malcuzyński 1991: 111- 128
379. Zecchi Barbara, “Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas”, en: Cruz, Zecchi 2004: 315-350
380. Zizek Slavoj (comp y int), *Ideología: Un Mapa de la Cuestión*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003
381. Zizek Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, México: Siglo XXI, 1992