

EL CUERPO DEL DELITO: TRANGRESIONES EN LA NARRATIVA Y CINE
ESPAÑÓLES DE FINES DEL MILENIO

Ana M. Corbalán

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill
2006

Aproved by
Advisor: Marsha Collins
Reader: Jose M. Polo de Bernabé
Reader: Jorge Marí
Reader: María DeGuzmán
Reader: Larry King

© 2006
Ana M. Corbalán
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

Ana M. Corbalán

El cuerpo del delito: Transgresiones en la narrativa y cine españoles de fines del milenio
(Under the direction of Marsha Collins)

This dissertation adopts a postmodernist approach to explore the different types of transgression—the violating, breaking, surpassing, or criticizing of the dominant culture—in six representative Spanish novels and films produced at the end of the twentieth-century in Spain: Una mala noche la tiene cualquiera, by Eduardo Mendicutti; Las edades de Lulú, by Almudena Grandes; Historias del Kronen, by José Angel Mañas; Amor, curiosidad, prozac y dudas, by Lucía Etxebarría; Todo sobre mi madre, by Pedro Almodóvar; and Solas, by Benito Zambrano.

The project concentrates on four ways in which the cultural and hegemonic values and traditions of Post-Franco Spanish society undergo narrativized disruption: transgressions against the older generations, against the traditional nuclear family, against conventional forms of sexuality, and against the body of the past. In this study I show not only how these transgressive discourses work to destabilize oppressive critical, political, social, and gender categories within mainstream Spanish society but also how certain contradictions, ambiguities, and paradoxes inhere in these transgressive attempts. In this sense, the main objective of this study is to problematize the concept of transgression in contemporary Spanish culture and society, questioning the binary dichotomy between order and transgression, and emphasizing the dynamism and interaction between both terms. The

dissertation considers the difficulty if not impossibility of radical subversion in the Spanish postmodern context and attempts to clarify the ambiguity and paradox that characterize the multiple transgressions found in these texts.

This study problematizes the reading of texts that in a sense rebel against the entrenched normative legacy of the Spanish dictatorship at the end of the Millennium, destabilizing some of the 'normative' values of society, and tries to make more evident the great potential of the transgressive discourses found in these narrative and cinematic productions. In their paradoxical formulations, they celebrate difference itself and speak the voices traditionally silenced.

ACKNOWLEDGEMENTS

Este proyecto no habría existido sin un equipo maravilloso de personas que han contribuido al éxito de este proceso de escritura. En primer lugar me gustaría agradecer la gran ayuda de Marsha Collins, mi directora de tesis, quien, mediante su paciencia, sus críticas exigentes y sus sugerencias detalladas, consiguió que me superara a mí misma en calidad. Igualmente, mil gracias a Jordi Marí, mi musa, quien en sus múltiples e-mails y cafés compartidos consiguió darme la inspiración que necesitaba. Asimismo, no puedo dejar de agradecer la ayuda prestada por José Manuel Polo, quien me contagió su pasión por el cine y a quien debo el préstamo de muchos documentos visuales. Gracias también a María DeGuzmán por lo que me enseñó y por su motivación y dedicación. Y por supuesto, muchas gracias a Larry King, por prestarse a ayudarme en el último momento. También quiero agradecer el apoyo incondicional recibido de Larry Thaete, quien siempre tuvo fe en mí hasta cuando yo la había perdido y quien me ha ayudado a superar mis numerosos momentos de debilidad. Y finalmente, no puedo olvidar mencionar a Sophie, sin la cual no me habría dado cuenta de que efectivamente, puedo ser productiva haciendo mil cosas a la vez...

¡Gracias a todos!

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
	INTRODUCCIÓN: TRANSGRESIONES EN LA ESPAÑA POSFRANQUISTA.....1
I	TRANSGRESIÓN SEXUAL: PLACERES PERVERSOS EN <u>LAS EDADES DE LULÚ</u>30
	Erótica y sexualidad femenina34
	Crítica política y social.....61
II	TRANSGRESIÓN E HIBRIDEZ CORPORAL: AMBIGÜEDAD SEXUAL Y NACIONAL EN <u>UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA</u>67
III	SUBCULTURAS JÓVENES COMO ESPACIO DE RESISTENCIA: <u>HISTORIAS DEL KRONEN Y AMOR, CURIOSIDAD, PROZAC Y DUDAS</u>103
	<u>Historias del Kronen</u> : Crónica de una realidad perturbadora.....111
	<u>Amor, curiosidad, prozac y dudas</u> : Música rave y cuerpo sexual.....123
IV	HACIA UNA FAMILIA ALTERNATIVA: PEDRO ALMODÓVAR Y BENITO ZAMBRANO.....141
	<u>Todo sobre mi madre</u>145
	<u>Solas</u>162
	CONCLUSIONES.....178
	OBRAS CITADAS.....186

INTRODUCCIÓN

TRANSGRESIONES EN LA ESPAÑA POSFRANQUISTA

This present state of uncertainty and flux within our culture raises fundamental questions concerning the categories of the normal and the pathological when applied to action or social institutions. Such periods of instability, as we are now experiencing, tend to test and force issues of authority and tradition. (Chris Jenks, Transgression 5)

El presente estudio tiene como objetivo problematizar y cuestionar el concepto de transgresión ejemplificado en algunas novelas y producciones fílmicas de los últimos años del siglo XX en España. Se observará que la transgresión no es un concepto sencillo ni se encuentra preestablecido en la sociedad de nuestros días. A lo largo de estas páginas se analizará de qué forma varios textos de fines del milenio siguen mostrando muchos elementos transgresores que intentan desarticular algunas de las tradiciones morales imperantes en el contexto español contemporáneo. La dificultad que conlleva la definición de transgresión es que describe un término muy polifacético y ambiguo, pero que al constituir la base unificadora y el eje central de los textos seleccionados, necesita ser esclarecido. Por transgresión entiendo la resistencia, ruptura o desestabilización que desafía y reconfigura unas leyes o códigos explícitos en términos legales o implícitos en el imaginario cultural que define esta época. Habría que indagar más exhaustivamente sobre la causa y el efecto que estas transgresiones ejercen en la sociedad española. La transgresión no es un concepto estable, sino que se presenta con una gran complejidad al depender directamente de límites preestablecidos y maleables. Siguiendo estas pautas, comparto con Chris Jenks la afirmación

de que al transgredir se llega más allá de las fronteras o límites fijados por una serie de leyes o convenciones que son violadas o infringidas mediante el acto transgresor (2). Sin embargo, es importante señalar que el individuo transgresor no sólo adopta una actitud contestataria, sino que también presenta opciones alternativas a los conceptos tradicionalmente aceptados de género, sexo, familia y sociedad. Considero que mediante el ejercicio de la transgresión se reivindica tanto un espacio como un discurso que han sido situados al margen de la normativa tradicional asimilada por la sociedad hegemónica y se problematizan y confunden las fronteras entre lo normal y lo patológico. Por lo tanto, mi definición de transgresión sigue las pautas establecidas por Eva Legido, para quien la conducta transgresora es un acto consciente que implica una ruptura con las normas, valores o convenciones sociales establecidas (117). Esta conducta contestataria se realiza mediante la materialidad corporal. Es así como por cuerpo transgresor me refiero a un sujeto disidente que muestra una actitud de resistencia ante el discurso dominante, logrando trascender y reconfigurar sus limitaciones. Por consiguiente, el cuerpo será uno de los ejes estructuradores de este proyecto, al utilizar el icono corporal como entidad que materializa la voluntad transgresora.

Para llevar a cabo este estudio, se observará que tanto la narrativa como el cine que se han producido en el panorama español desde los años ochenta muestran muchos personajes, temas y discursos que transgreden las normas, limitaciones e imposiciones del orden hegemónico, ejerciendo una crítica implícita o explícita ante las tendencias predominantes de la cultura contemporánea española. A pesar de que los tabúes y las limitaciones no son tan obvios en esta época como en el periodo dictatorial, éstos aún continúan existiendo y reproduciéndose en la sociedad española. En realidad, se podría afirmar que a finales del siglo XX, los discursos transgresores no han dejado de existir en las producciones de

literatura y cine españolas, puesto que indirectamente, el peso de la represión y los valores tradicionales continúan en la memoria colectiva, dificultándose de este modo una ruptura total y absoluta con la tradición. De esta forma, estos textos contribuyen a reafirmar que la España de los últimos años del siglo XX no es tan tolerante como imagina ser. Por lo tanto, las novelas y películas seleccionadas para el presente trabajo pueden agruparse bajo un prisma que las unifica en su mirada inconformista y crítica ante un contexto socio-cultural específico. Asimismo, todos estos textos comparten un deseo de concienciación a la sociedad española sobre la existencia y revaloración de ciertas voces divergentes relegadas tradicionalmente a los márgenes. En este sentido, todas estas novelas y películas se pueden leer a través de un contexto posmodernista que ofrece un discurso alternativo y fragmentado para cuestionar el status quo. En esta línea, el pensamiento de Lyotard es muy relevante para este estudio porque genera modos de desestabilización y disrupción que permiten la entrada en el mundo posmoderno de voces diferentes con nuevas formas de representación. Lyotard celebra las diferencias y la heterogeneidad frente al consenso y las tendencias unificadoras. Según apuntó en The Postmodern Condition, la fragmentación de intereses constituye el eje de la tendencia posmoderna: “Postmodern knowledge is not simply a tool of the authorities; it refines our sensitivity to differences and reinforces our ability to tolerate the incommensurable” (75). En este sentido, la idea que Lyotard defiende sobre la condición posmoderna es que al surgir o hacerse públicas las voces tradicionalmente silenciadas, se consiguen retar y criticar los modos de pensamiento establecidos en la realidad contemporánea.

A pesar de que existe una gran diversidad de conductas transgresoras, he decidido limitar mi estudio a cuatro modelos de ruptura con las tradiciones culturales, presentando de

este modo ciertas expresiones transgresoras que atentan contra la sexualidad comúnmente aceptada, contra el propio cuerpo, contra el mundo de la sociedad adulta y contra el concepto de familia tradicional. Tomando como punto de partida esta resistencia transgresora, voy a realizar un análisis de algunas de las disidencias sexuales, culturales y sociales halladas en cuatro novelas y dos películas que aparecieron en el panorama español entre 1982 y 1999 y que representan los cuatro tipos de transgresión que serán explorados en este estudio. Estas obras son Una mala noche la tiene cualquiera, de Eduardo Mendicutti (1982), Las edades de Lulú de Almudena Grandes (1989), Historias del Kronen de José Ángel Mañas (1994), Amor, curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarria (1997), Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar (1999) y Solas de Benito Zambrano (1999).

Sin embargo, es necesario señalar que los ejemplos de transgresiones encontrados en estos textos no funcionan como voces liberadoras y heroicas frente a una sociedad represiva, pues la sociedad española de fines de milenio no es un ente estático, orgánico ni homogéneo, sino que está construida de forma dinámica y compleja. Por lo tanto, los ejemplos de producciones narrativas y fílmicas seleccionados, aunque cuestionan críticamente los fundamentos de libertad y tolerancia sobre los que se asienta la sociedad de la España posfranquista y presentan constantemente una multiplicidad de discursos transgresores, se basan principalmente en la paradoja y se alimentan de muchas contradicciones y ambigüedades características del contexto posmoderno que define estos años. Por consiguiente, para este estudio podemos hablar de transgresiones posmodernas en el sentido de que estas transgresiones implican un escepticismo, un relativismo y un cuestionamiento que rompe con la visualización binaria de un sistema perfectamente estable y coherente. Igualmente, el discurso transgresor muestra una sociedad alienada y fragmentada que desafía

la idea de totalidad y homogeneidad, así como a unos individuos en lucha consigo mismos. Para realizar una aproximación al concepto de transgresión posmoderna que será utilizada en este estudio, la teoría de Linda Hutcheon resulta fundamental, ya que para ella, el posmodernismo es algo fundamentalmente contradictorio y político. En A Poetics of Posmodernism, esta crítica elabora brillantemente la idea de la paradoja posmoderna: “Because it is contradictory and works within the very systems it attempts to subvert, postmodernism can probably not be considered a new paradigm... It may mark, however, the site of the struggle of the emergence of something new” (4). Utilizando como base estas contradicciones, Hutcheon añade que “a postmodern poetics would account for the theory and art that recognize their implication in that which they contest: the ideological as well as aesthetic underpinnings of the cultural dominants of today –both liberal humanism and capitalist mass culture” (222). Siguiendo esta línea, cada uno de los textos que analizaré en este estudio se compone y alimenta de sus propias contradicciones y su propia lucha o negociación interna entre represión y placer, restricción y agencia o rebeldía y apatía.

Partiendo de estas paradojas, en el presente proyecto se intentará en todo lo posible evitar un planteamiento binario entre el orden y la transgresión entendidos como dos fuerzas perfectamente definidas, homogéneas y estables. Una aproximación de este tipo resultaría ser muy simplista y no tendría en cuenta el hecho de que orden y transgresión son aspectos de un mismo proceso y no se concibe el uno sin el otro. En realidad, la relación entre el orden y la transgresión no es estática ni esencial, sino un proceso dinámico que resulta de la interacción de múltiples fuerzas. En otras palabras, las novelas y películas seleccionadas para este estudio se pueden considerar textos “esquizofrénicos” dentro de un contexto cultural que también lo es. Por consiguiente, en estas páginas se explorarán ciertas negociaciones internas

de los textos pertenecientes al contexto de esa otra “esquizofrenia” de la cultura española de fines de milenio. Se destacará lo contradictorio de estas obras y del contexto en el que surgen. Por lo tanto, la selección textual realizada en este estudio se caracteriza por tener una base paradójica ya que, si por una parte estas producciones novelísticas y fílmicas transgreden, por otra perpetúan y corroboran el propio sistema del que ellas mismas son un producto y del cual se benefician. El hecho de que en la actualidad existan tantas novelas y películas con elementos transgresores se puede interpretar como síntoma de un aumento en la libertad de expresión que satisface los deseos de curiosidad de un público hacia lo que antes estaba prohibido. Pero simultáneamente, el modo en el que estos relatos son aceptados, asimilados y absorbidos de forma tan masiva puede poner en duda la capacidad transgresora de los mismos. Al mismo tiempo, todos estos discursos transgresores son celebraciones o exaltaciones de una apertura de costumbres y valores, pero también son signos de la soledad, incomunicación, y dolor del mismo sistema que los genera. Por otra parte, como se analizará, los personajes integrantes de dichas novelas y películas son bastante contradictorios en sus acciones. Partiendo de estas observaciones, propongo prestar especial atención a las contradicciones y paradojas que dominan en estos textos y su contexto. Consecuentemente, este proyecto pretende analizar ciertas transgresiones posmodernas encontradas en una serie de novelas y películas publicadas en los últimos veinte años del siglo XX. Se observará que estas expresiones transgresoras, en sus dificultades, funcionan como discursos o unidades temáticas que reflejan un intento de reconfigurar paradigmas y de reinventar reglas y criterios establecidos.

Por consiguiente, los ejemplos de personajes y discursos transgresores utilizados en este estudio, imponen su orden heteróclito en el panorama literario español y establecen una

respuesta contestataria al legado del franquismo y a la normativa moral y tradicional impuesta y asimilada en el contexto socio-histórico específico de las dos últimas décadas del siglo XX. De acuerdo con el argumento establecido por Legido, se puede afirmar que “[e]n el contexto de la transformación española de una sociedad dictatorial a una democrática, la cuestión reside en saber hasta dónde llega el impulso transgresor, una vez que ha desarrollado su papel legítimo de desestabilizar la mentalidad del pasado” (117). A raíz de estas pautas, este estudio procederá a problematizar la ruptura total y absoluta con el legado de la dictadura franquista, ejemplificado en las tradiciones y valores morales que constituyen las bases ideológicas que han estructurado los conceptos de familia y sexualidad que serán desestabilizados en las obras analizadas a lo largo de las siguientes páginas. Dichas obras contienen muchos elementos transgresores y son representativas de determinadas tendencias y discursos desafiantes a nivel sexual, generacional, social y cultural, los cuales serán examinados en cada uno de los cuatro capítulos que componen este estudio. Por ello, resulta primordial entender estas determinadas expresiones transgresoras dentro del contexto sociohistórico específico de la España fin de siglo. A través del análisis de estas novelas y filmes se puede reafirmar la existencia de una pluralidad y heterogeneidad de individuos complejos que, en sus contradicciones, visualizan la realidad española como una entidad totalmente fragmentada, adoptando una actitud contestataria ante la sistematización bipolar y las fronteras y limitaciones tradicionales, ya sean culturales, sexuales o genéricas.

No obstante, una de las dificultades que engendra el tema de la transgresión es que los límites y las fronteras siempre son flexibles y pueden transformarse. De especial relevancia para mi estudio es la obra de Michel Foucault, para quien el mundo está constituido por un entramado de poder y resistencia en el que los límites y sus transgresiones son inseparables:

“[A] limit could not exist if it were absolutely uncrossable and, reciprocally, transgression would be pointless if it merely crossed a limit composed of illusions and shadows” (34). En este sentido, la transgresión implica la necesidad de infringir la ley, llevando la propia experiencia hasta sus límites para descubrir nuevas formas de ser. Según puntualizó Foucault en su History of Sexuality, para conseguir liberarnos de las represiones circundantes, necesitamos transgredir las normas y las prohibiciones y romper el silencio (6). Igualmente, en “A Preface to Transgression”, ratificó que al quebrantar las fronteras y llegar más allá de lo permitido por la ley, se llega a establecer un nuevo límite que a corto o largo plazo será transgredido, lo que va provocando una espiral de transgresiones infinitas.

En realidad, la actitud transgresora se encuentra íntimamente relacionada con el peligro, pues trastorna y amenaza los códigos que estructuran la regularización del mundo contemporáneo. Por su parte, los diversos tabúes que se imponen en las sociedades determinan la aparición de conductas transgresoras, ya que “if, because of the taboo, the experience becomes tempting, then the pleasure of the experience can have the thrill of breaking the taboo added to it” (Jervis 170). Por lo tanto, cuando se ejerce una determinada ruptura con la normativa legal, el agente transgresor suele experimentar una mezcla de sensaciones divididas entre la excitación de haber transgredido las limitaciones impuestas y la angustia de haber violado un tabú. Los tabúes suelen construirse como barrera protectora ante ciertos temas polémicos o desconocidos, tales como la muerte o el sexo, determinando de este modo el comportamiento de los seres humanos y asociándose directamente con la transgresión, ya que las leyes se crean para ser respetadas, aunque toda ley implica un límite y la posibilidad de la infracción. Sin embargo, cuando las normas operan de forma generalizada y extendida en la práctica social, permanecen implícitas y difíciles de discernir,

puesto que se han naturalizado e internalizado, dificultando de este modo el reconocimiento y la nítida distinción del discurso transgresor.

Partiendo de estas premisas, voy a efectuar un análisis de la transgresión como violación, ruptura y crítica ante la normatividad social y cultural, pero simultáneamente como un concepto que se alimenta de sus propias ambigüedades y paradojas. Para ello, presentaré un determinado número de diversas voces divergentes y problemáticas que han surgido en las letras peninsulares. Estos discursos disidentes están delineados y enmarcados por los textos de los escritores y cineastas que introduzco a través de este estudio y que ofrecen una visión crítica de la sociedad al subvertir y rechazar las ideologías dominantes. Los personajes que circulan por las obras que se analizarán en el presente proyecto muestran una realidad familiar y cultural que carece de legitimidad y por lo tanto, eligen voluntaria y conscientemente una conducta no convencional y contraria a las normas vigentes de esa realidad. Al transgredir las limitaciones de su propio equilibrio, estos individuos llegan a reafirmar la diferencia que los define como rebeldes y sujetos marginales –o no tan marginales-- del sistema.

La selección y agrupación de textos que he realizado radica en las múltiples semejanzas encontradas en las seis obras que serán consideradas, aunque a primera vista no se parezcan entre sí. En primer lugar, todas ofrecen una visión heterodoxa de la realidad circundante y una actitud contestataria ante los valores culturales y morales tradicionales heredados del franquismo para desestabilizar categorías críticas, analíticas, políticas, sociales y de género. En segundo lugar, los personajes que aparecen en estos textos están marcados por la rebeldía personal o social ante el mundo que los rodea o ante sí mismos. En realidad, estos personajes se sienten totalmente alienados de su ambiente, por lo que deciden adoptar un escudo

protector que se traduce en actitudes abierta y conscientemente transgresoras que les permiten destacarse y ocultar la soledad que los abrumba. En tercer lugar, la trama de todas estas novelas y películas tiene lugar en la ciudad, centro urbano en el que habita una fauna muy variada que contribuye a la creación del imaginario cultural de España y que se utiliza en estos textos como espacio en el que se permite reestructurar las instituciones españolas basadas en la familia, la iglesia y la ley. En cuarto lugar, en todos los textos aparece el cuerpo en sentido metafórico como agente transgresor. Y por último, el discurso transgresor que se observa en estas obras se puede definir dentro de unos parámetros posmodernos en los que los textos seleccionados articulan una serie de ansiedades sobre la representación del sujeto y su relación con el contexto específico de la España contemporánea.

En realidad, las transgresiones representadas en estos libros y películas se pueden situar en un marco posmoderno porque como afirmó Steven Connor:

The possibilities for a 'disruptive' cultural practice based upon an aesthetic of excess, discontinuity, bricolage and pastiche depend upon the idea that what these things challenge is a set of official or dominant cultural norms, which are anxiously monolithic and committed, whether by design, or structural consequence, to the suppression of diversity. (194)

El posmodernismo es un término muy ambiguo que engloba la heterogeneidad de las dimensiones culturales, sociales y teóricas de nuestro tiempo y que para muchos autores ha llegado a reemplazar al modernismo. Lo posmoderno evoca una gran variedad de conceptos y características estilísticas: la ironía, la discontinuidad, la diferencia, la parodia, el juego y la simulación, entre otros. El pensamiento posmodernista rechaza los límites y parámetros establecidos, favoreciendo la pluralidad, multiplicidad, fragmentación y ambigüedad. Por lo tanto, resulta casi imposible presentar una visión única que defina este concepto. En cualquier caso, para este proyecto se considerará que el conocimiento posmoderno defiende

la heterogeneidad, pluralidad e innovación, reconociendo de este modo las múltiples formas de subjetividad e identidad.

Consecuentemente, para este estudio se seleccionarán algunos aspectos relevantes del pensamiento de varios críticos que han influido notablemente en el debate posmoderno. Dado que la conciencia posmoderna surge como denuncia de las grandes metanarrativas, de las aspiraciones unificadoras y abarcadoras asociadas a lo que se ha dado en llamar modernismo, el pensamiento posmoderno renuncia a definirse y a convertirse en otra gran metanarrativa.¹ Partiendo de estas premisas, me apropiaré de algunos conceptos de especial relevancia para llevar a cabo un análisis de las aquí denominadas transgresiones posmodernas. De Fredric Jameson se utilizará el concepto de la experiencia esquizofrénica de la pérdida de uno mismo en tiempos indiferenciados y la orientación al placer inmediato. Para Jameson, el posmodernismo ejemplifica la victoria universal de un capitalismo agresivo y un “waning of affect” que todos sufrimos ahora.² El pensamiento de Jameson es importante para este estudio debido al cuestionamiento que este crítico realiza en “Postmodernism and Consumer Society” sobre la posibilidad o imposibilidad de efectuar una resistencia efectiva en los tiempos contemporáneos: “[P]ostmodernism replicates or reproduces –reinforces—the logic of consumer capitalism; the more significant question is whether there is also a way in which it resists that logic” (125). Asimismo, de Jean Baudrillard se utilizarán sus postulados sobre

¹ Simon Malpas condensa estas definiciones de lo posmoderno de manera magistral: “as a new aesthetic formation (Hassan, 1982, 1987), a condition (Lyotard, 1984; Harvey, 1990), a culture (Connor, 1997), a cultural dominant (Jameson, 1991), a set of artistic movements employing a parodic mode of self-conscious representation (Hutcheon, 1988, 2002), an ethical or political imperative (Bauman, 1993, 1995), a period in which we have reached the ‘end of history’ (Baudrillard, 1994; Fukuyama, 1992; Vattimo, 1988), a ‘new horizon of our cultural, philosophical and political experience’ (Laclau, 1988), an ‘illusion’ (Eagleton, 1996), a reactionary political formation (Callinicos, 1989), or even just a rather unfortunate mistake (Norris, 1990, 1993). Véase su introducción a The Postmodern (6-7).

² Véase su ensayo “Postmodernism and Consumer Society” para una mejor interpretación de la definición que Jameson da a la esquizofrenia contemporánea.

la pérdida de todo sentido de autenticidad en la sociedad contemporánea occidental y su afirmación de que vivimos en un mundo de simulacro. Para Baudrillard, las sociedades posmodernas están organizadas por los principios de simulación y el juego entre imágenes y símbolos. En la sociedad del simulacro, las identidades se construyen mediante la apropiación de imágenes y los modelos determinan cómo los individuos se perciben a sí mismos en relación a los otros. Es así como el universo posmoderno para este crítico está basado en la “hyperreality”, en la cual, las tecnologías de entretenimiento, información y comunicación proveen experiencias más intensas que las escenas cotidianas de la vida diaria. Lo hiperreal es más real que la realidad misma y en consecuencia de ello, los modelos, imágenes y códigos hiperreales controlan el pensamiento y el comportamiento de los individuos.

Junto a estas ideas de Jameson y Baudrillard, mi estudio, al mantener como eje central el tema de la transgresión, defiende principalmente la postura de un posmodernismo como mecanismo de resistencia ante el status quo, alterando y transformando el contexto histórico actual mediante la presentación y revaloración de las voces heterogéneas. Esta fragmentación de la sociedad ofrece una mirada de ruptura con las formas tradicionales de justicia, cultura e identidad. De acuerdo con esta definición, la cultura dominante se puede interpretar como un instrumento de control social. Según propuso Hal Foster, un posmodernismo de resistencia es un concepto necesario en nuestra cultura y se concentra en la deconstrucción crítica de las tradiciones, cuestionando los códigos culturales y explorando las afiliaciones políticas y sociales. En consecuencia, “a resistant postmodernism is concerned with a critical deconstruction of tradition ... with a critique of origins ... it seeks to question rather than exploit cultural codes, to explore rather than conceal social and political affiliations” (ix-xii)

A causa de estos factores, “[p]ostmodern works are disorienting: they break the rules and undermine the categories that the reader or viewer are used to” (Malpas 49).

Consecuentemente, las obras literarias tienen gran valor por su capacidad de generar cuestiones que retan las formas de pensamiento y los géneros discursivos tradicionales.

Steven Best y Douglas Kellner corroboraron este argumento al afirmar que para Lyotard el conocimiento se produce al cuestionar paradigmas existentes e inventar nuevos: “Political struggle for Lyotard is a matter of discursive intervention within language, contesting rules, forms, principles and positions, while offering new rules, criteria, forms of life, and perspectives” (163).

Sin embargo, lo que quizá resulta más interesante para mi estudio sobre los postulados postmodernistas es lo afirmado por Christopher Butler: “They often attempt a transgressive-deconstructive loosening of the conceptual boundaries of our thoughts about gender, race, sexual orientation, and ethnicity, and make an essentially liberal demand for the recognition of difference, an acceptance of the ‘other’ within the community” (58-59). Este reconocimiento de la heterogeneidad es considerado por Jo Labanyi como modo de deconstrucción de la identidad española, definiéndola como “a shifting concept, encompassing plurality and contradiction” (397).) De ahí que al explorar la teoría posmoderna desde el panorama español, podemos afirmar junto con Gonzalo Navajas que

la posmodernidad fue un concepto altamente útil para dar razón de la inestabilidad y fragmentación culturales propias de la transición política y social de los setenta y ochenta y la inserción del discurso español dentro de la escena internacional. El lenguaje posmoderno adaptaba la rápida y en parte caótica evolución cultural española a unos parámetros más generales. (80)

Es importante contextualizar que la realidad española que nos ocupa está marcada por una serie de cambios sociales que caracterizaron los años del posfranquismo a partir de 1975,

años en los que España, tras casi cuarenta años de aislamiento internacional intentó acercarse e integrarse al resto de Europa, experimentando una transición acelerada a la democracia que se caracterizó por una serie de cambios precipitados que condujeron a la modernización del país y al deseo de borrar de la memoria colectiva la etapa de la dictadura. La complejidad de estos cambios y su poder desestabilizador en el bagaje cultural tradicional provocó lo que Helen Graham y Antonio Sánchez han denominado la tendencia a la esquizofrenia en la cultura española contemporánea: “It is precisely the breathtaking speed of many of these changes which accounts for the uneven results and the ‘schizophrenic’ tendencies in contemporary Spanish culture” (407). Esta esquizofrenia se refiere no sólo a una afectación posmoderna, utilizando el término de Jameson, sino que también describe la desorientación de los españoles ante la vertiginosidad de estos cambios a nivel político, social, sexual y cultural.

Entre las diversas expresiones culturales que destacaron en la transición, una de especial relevancia fue la movida madrileña, definida como un movimiento joven y desenfadado de cultura popular que representaba la primera posibilidad de libertad y desenfreno para una sociedad marcada por el yugo de la iglesia católica y la dictadura franquista. En la movida todo era válido porque como afirmó Elena Gascón-Vera:

[E]l mensaje de la movida está inscrito en la libertad y en el creciente dinamismo de la nueva España después de la muerte del dictador en 1975. Esta libertad y bienestar real también, plasma, al mismo tiempo, la angustia y la alienación que muchos vivían dentro del proceso de cambio y reformas. (171)

Igualmente, entre otras manifestaciones culturales, un fenómeno muy destacable de esta época es el del destape que se caracterizó como el periodo de efervescencia erótica que surgió en España tras la etapa de casto franquismo. Estos años de la transición están caracterizados por unas ansias muy complejas de libertad corporal, política, social y moral

que se reflejaron en todos los medios de comunicación.³ En relación con el fenómeno del destape, es destacable señalar que desde la muerte de Franco surgió una explosión de literatura erótica femenina en el mercado editorial español. Este género se debe situar dentro del contexto de liberación cultural de esos años como contrapartida contra las restricciones del periodo dictatorial y como un experimento que reafirmaba la nueva situación que promovía la libertad de expresión.

Sin embargo, a pesar de los vertiginosos cambios políticos, económicos y culturales que se experimentaron en la sociedad española a raíz de 1975, esta sociedad todavía acarrea el peso de la dictadura y, aunque la joven democracia española ha abrazado la configuración del capitalismo consumista definido por el exceso de materialismo, aún visualiza de forma esporádica algunos lazos con las instituciones sociales más tradicionales, tales como la familia y la iglesia, lo que autocensura y dificulta la total libertad de expresión en el contexto contemporáneo. España nunca se ha considerado lo suficientemente tolerante ni abierta a la multiplicidad de voces alternativas que el pensamiento posmoderno celebra. Esta sociedad, según Graham y Labanyi, está definida por la existencia de una heterogeneidad cultural legitimada por las autonomías regionales, lo que paradójicamente ha llevado a acentuar la construcción de identidades culturales locales y homogéneas: “[P]erhaps a measure of the success of Francoist political indoctrination that ‘others’ still tend to be seen as existing without rather than within” (5).

Por otro lado, la euforia colectiva que se vivió en estos años de progreso llegó a su punto álgido en 1992, fecha significativa que supuso la integración plena de España en la economía

³ El destape fue un fenómeno muy complejo y multifacético. De acuerdo con Jorge Marí, se puede definir “como fuerza de liberación y como explotación; como arte, como manifiesto moral y como espectáculo de consumo; como producto de la apertura y como maniobra reaccionaria” (257).

global de las democracias occidentales, ya que en este año se protagonizaron los Juegos Olímpicos en Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla, la creación del AVE (tren de alta velocidad) y la declaración de Madrid como capital cultural de Europa. Tras ese año, el país se vio afectado por una grave recesión económica que causó una progresiva devaluación de la peseta y estableció las tasas de desempleo más elevadas de Europa.⁴ Igualmente, en la década de los noventa, la sociedad española llegó a experimentar un segundo desencanto⁵ causado por el incremento del costo de la vivienda, la pérdida de los ideales de transformación social y los escándalos políticos de corrupción en las altas esferas del gobierno de Felipe González, lo cual provocó entre ciertos sectores de la población española un sentimiento de nostalgia por el esplendor de los años de la movida en la década anterior.⁶ Del mismo modo, la España de los últimos años del siglo XX se caracteriza por una apatía generalizada. El panorama socio-cultural que domina en la última década del siglo XX está marcado por la recesión económica que surgió a partir de 1992. Por otro lado, el problema crónico de terrorismo empeoraba por momentos y el cambio de gobierno contribuyó a crear y aumentar el clima de “pasotismo” que imperaba. En este ambiente de crisis y apatía generalizada, la producción novelística y cinematográfica del país ha presentado muchos discursos subalternos de identidades que, en palabras de Barry Jordan, “feel increasingly

⁴ Según la oficina estadística de la Unión Europea, la tasa de desempleo en España era del 18.6% en 1993 y del 19.8 en 1994. Véase <http://europa.eu.int/comm/eurostat/>. Sin embargo, la encuesta de población activa del Instituto Nacional de Estadística afirma que el desempleo alcanzó el 22.5% en 1993.

⁵ El primer desencanto tuvo lugar en los años de la transición, cuando se perdió la utopía que imaginaba la revolución radical de la sociedad española una vez que hubiera finalizado la dictadura. Para una aproximación más exhaustiva al estudio cultural de la transición, véase El mono del desencanto, de Teresa Vilarós.

⁶ De forma paralela, Marí, en “El umbral del destape” plantea el desencanto político como “resultado de una maniobra de la derecha neofranquista que explota una cierta nostalgia para reivindicar el retorno al antiguo régimen” (254).

alienated in relation to school, work, employment, family, the older generation and to a capitalist system which promises much and delivers very little” (75).

De esta forma, utilizando como base cultural el contexto socio-histórico de la España contemporánea, el presente estudio va a investigar la manifestación de transgresiones explícitas o implícitas que se reflejan constantemente en la narrativa y cine españoles de las últimas dos décadas del siglo XX. La gran cantidad de transgresiones que se observa a finales del milenio no ha sido estudiada en profundidad. Y la continuidad, intensidad y polivalencia con que el tema de la transgresión aparece en estas obras aún no ha sido analítica y críticamente reconocida. Un análisis que englobe determinadas expresiones de transgresiones sexuales, familiares y generacionales contribuirá notablemente al desarrollo de este campo cultural y literario, puesto que las obras que serán analizadas en este estudio no han recibido tanta atención ni han sido tan sumamente exploradas como las de la posguerra y transición y por lo tanto, pueden aportar muchos datos de interés general a la crítica literaria de la España contemporánea. Se han publicado ya algunos trabajos muy estimables con respecto a la transgresión, aunque normalmente circunscritos al análisis de un único autor u obra. Los estudios que ofrecen una perspectiva más amplia no coinciden con los límites genéricos y temporales que encuadran este trabajo. Entre los análisis que enfatizan algunas de las disidencias en el contexto socio-histórico español de finales del siglo XX es destacable ¿Que viva Eros? de Legido-Quigley, texto que traza el desarrollo de la narrativa erótica femenina contemporánea, examinando en ciertas novelas las implicaciones sociales, políticas y morales de los diferentes discursos sobre la sexualidad. Legido considera que en los últimos años hay una tendencia al thanatismo y no existe la subversión erótica que se dio en los primeros años de la transición, punto en el que mi estudio discrepa. Asimismo, recientemente ha surgido un

libro de Cristina Moreiras Menor que utiliza varios de los autores que serán analizados en el presente estudio. Me refiero a Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática, cuyo contenido me ha resultado de gran utilidad para continuar en la misma línea de lectura crítica y cultural iniciada por Moreiras. Igualmente, Ricardo Krauel analizó las heterologías genérico-sexuales en la narrativa moderna, pero su estudio alcanza hasta 1975, por lo que mi marco temporal puede interpretarse como un complemento de este volumen. Finalmente, se han realizado muchos estudios sobre el cine de Almodóvar, entre los que figuran los trabajos de Paul Julian Smith, Mark Allinson, Kathleen Vernon y Alejandro Yarza, pero ninguno de ellos analiza exhaustivamente el nuevo concepto de familia alternativa que propongo explorar en mi estudio y que contribuirá al desarrollo crítico de este campo. Por consiguiente, es necesario señalar que todavía carecemos de trabajos que exploren extensivamente las representaciones de transgresiones en la literatura y cine españoles contemporáneos.

Considerando que en este estudio se analizarán expresiones transgresoras contra la sexualidad monógama y heterosexual, contra el cuerpo biológico, contra las costumbres sociales del mundo adulto y contra la familia tradicional, los cuatro capítulos que voy a presentar en este proyecto se encuentran estructurados de forma temática en torno a cada una de estas transgresiones específicas. Para llevar a cabo esta organización, he seleccionado un corpus específico de seis novelas y películas españolas con índices de popularidad y ventas muy elevados, que aparecieron en el contexto histórico de los años ochenta y noventa y que comparten ciertas características transgresoras visualizadas desde un prisma posmoderno. A pesar de que podría haber considerado otros textos, esta selección no pretende ser exhaustiva, pero representa adecuadamente en conjunto los cuatro modelos de transgresiones que serán explorados en las siguientes páginas, ofreciendo de este modo una reflexión crítica sobre la

producción literaria y fílmica que determina un periodo muy especial y dinámico en la historia de España. He clasificado los textos de forma relativamente cronológica: los dos primeros capítulos representan expresiones transgresoras en la década de los ochenta, y los dos últimos están basados en el contexto español de los años noventa.

Por consiguiente, el primer capítulo, “Transgresión sexual: Placeres perversos en Las edades de Lulú”, examina desde un contexto posmoderno el discurso erótico que se plantea en la trama de esta novela de Almudena Grandes y que defiende lo lascivo, lo prohibido y lo ilícito. Para este primer capítulo será fundamental la teoría de Foucault, quien, en su History of Sexuality trata el tema de las transgresiones sexuales: “[I]f sex is repressed, that is, condemned to prohibition, nonexistence, and silence, then the mere fact that one is speaking about it has the appearance of a deliberate transgression” (6).

El género erótico se debe situar dentro del contexto de liberación cultural de los años de la transición como contrapartida contra las restricciones del período dictatorial. Almudena Grandes, en Las edades de Lulú establece una aproximación al erotismo desde una perspectiva femenina y rompe conscientemente las limitaciones de la conducta sexual socialmente aceptada, ofreciéndonos así un libro problemático que presenta una variedad de sexualidades alternativas y disidentes. En este sentido son aplicables las palabras de Foucault, quien en su trabajo trató en profundidad el tema de las perversiones. Para él, “the implantation of perversions is an instrument-effect: it is through the isolation, intensification, and consolidation of peripheral sexualities that the relations of power to sex and pleasure branched out and multiplied, measured the body, and penetrated modes of conduct” (48). Para Foucault, la propia ‘invención’ de sexualidades alternativas perpetúa las dinámicas de poder. Desde esta perspectiva, al crear y definir otros tipos de sexualidad, se fortalece el

sistema regulatorio que distingue entre lo normal y lo patológico al crearse un espacio que puede ser estudiado, legislado y controlado como oposición a la heterosexualidad monógama que constituye la norma. Las edades de Lulú presenta en detalle y de forma fragmentada lo que ha sido considerado tradicionalmente como ejemplo de las perversiones y transgresiones sexuales más peligrosas. En este texto son constantes las infracciones de los códigos morales establecidos en la sociedad española, por lo que el eje central de la novela radica en torno al sadomasoquismo, el incesto, el adulterio, la ninfomanía, la pederastia, la prostitución, la homosexualidad y las orgías. La sucesión de encuentros sexuales no convencionales que configuran la trama de Las edades de Lulú problematiza la supuesta aceptación social de la época del destape ante cualquier tendencia y práctica sexual al descubrir muchas de las restricciones morales existentes mediante la representación explícita de la sexualidad de Lulú. Asimismo, se explorará de qué forma este texto resulta ser muy inquietante incluso en el clima sexualmente liberado de la España contemporánea a pesar de haber sido premiado y de haber alcanzado un número muy elevado de ventas.

En esta misma línea, el segundo capítulo, “Transgresión e hibridez corporal: Ambigüedad sexual y nacional en Una mala noche la tiene cualquiera”, analiza un tipo de transgresión que atenta contra las limitaciones y normas del cuerpo biológico. Para ello se utilizará esta novela publicada en 1982 por Eduardo Mendicutti, texto que describe los avatares de un transexual y sus preocupaciones sobre su posible pérdida de libertad e identidad sexual en caso de que triunfara el golpe de estado intentado por Tejero en 1981 y se reimpusiera una dictadura en España. El caso de travestismo y transexualidad que se explorará en este capítulo presenta una fuerte crítica social y cultural al subvertir las ideologías dominantes de género y sexualidad. En esta sección se destacará la función del

cuerpo como espacio en el que se inscriben los efectos de la sociedad y de la nación como metáfora de lo “trans”. Para ello, se pondrá énfasis en las múltiples ambigüedades y ambivalencias presentes en el texto. Los cuerpos/sujetos que esta novela presenta resisten el control social y la regulación legal al representar identidades sexuales disidentes de las dominantes. Para este capítulo será fundamental la teoría que Judith Butler ha defendido en sus postulados, ya que esta crítica ejemplifica de qué forma las normas de sexo y género pueden ser transgredidas y subvertidas, problematizando ya desde Gender Trouble las relaciones entre lo tradicionalmente considerado género original y su parodia al afirmar que “if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true nor false” (136). El trabajo de Butler es relevante porque revela la inestabilidad de las identidades genéricas y cuestiona la formación de la identidad y de la subjetividad. Para ella, el sujeto siempre se encuentra en proceso y se construye en el discurso. Asimismo, la identidad de género es una secuencia de actos que tras ser repetidos e interpelados se congelan y parece como si el género fuese natural y permanente, cuando en realidad es un proceso que no tiene ni origen ni fin y es algo que nosotros construimos. Según agrega, tanto el género como el sexo están contruidos discursivamente y resulta muy difícil escapar del discurso que impone la heterosexualidad obligatoria, aunque existen las posibilidades de subversión desde dentro de estas limitaciones. En este sentido, Butler defiende las posibilidades de desnaturalizar, proliferar, y “unfix” identidades para revelar la naturaleza construida de la heterosexualidad. Butler reconoce que a veces es difícil distinguir lo que es subversivo y lo que refuerza y consolida las estructuras de poder. La ambigüedad de las fronteras sexuales establece una celebración del hibridismo de la identidad sexual que

rompe con categorías absolutas y sirve para ejercer una crítica cultural a la rígida oposición de los géneros en estructuras binarias.

Esta actitud ambigua nos acerca a la siguiente sección de mi estudio, la cual presenta el desafío sexual y consumista de muchos jóvenes desarraigados ante el mundo con el que se enfrentan. El tercer capítulo, “Subculturas jóvenes como espacio de resistencia: Historias del Kronen y Amor, curiosidad, prozac y dudas establece un acercamiento a las subculturas jóvenes posmodernas que se perciben en dos novelas de los noventa. Aunque podría haber analizado muchos relatos que reflejan el mismo desarraigo en la juventud de la última década del siglo XX, he seleccionado estos dos textos como representantes de la crisis de la juventud española de los noventa porque entre otros motivos, ambas alcanzaron un nivel de ventas muy elevado, fueron adaptadas a versión cinematográfica y tuvieron muy buena acogida entre el público joven español. Considero que mi selección radica en la multiplicidad de transgresiones explícitas que pueden ser halladas tanto en Historias del Kronen como en Amor, curiosidad, prozac y dudas y en la popularidad y controversia que presentan estos textos y sus autores. En este capítulo estableceré ejemplos específicos sobre el modo en el que la integración en unas subculturas jóvenes alternativas se utiliza como mecanismo de resistencia que reta el discurso legal, transgrediendo de esta manera los valores sociales de las corrientes dominantes de la España contemporánea y distanciándose de un mundo adulto con pautas de comportamiento que no quieren imitar. Pero simultáneamente, se explorarán las múltiples contradicciones que definen a los jóvenes protagonistas de estas novelas.

Por lo tanto, el concepto que predominará en este capítulo es el de subcultura. Existen muchas definiciones del término subcultura.⁷ Para este análisis me referiré a lo que Stuart

⁷ Muchos de los estudios relacionados con subculturas tuvieron su origen en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham. El grupo integrado por Stuart Hall, Tony Jefferson y otros, utilizó el término

Hall y otros denominaron *counter-culture*: “a rupture inside the dominant culture which then became linked with the crisis of hegemony, of civil society and ultimately of the state itself. It is in this sense that ... counter-cultures ... have become an emergent ruptural force for the whole society” (69).⁸ De esta forma, las subculturas que serán exploradas en el tercer capítulo de mi trabajo, engloban determinadas expresiones materiales de unos individuos que adoptan conscientemente diferentes comportamientos, actitudes, valores y creencias, problematizando y retando así la normativa social y los códigos legales de una sociedad específica. Estos grupos se encuentran voluntaria o involuntariamente alienados del sistema y se diferencian de la cultura dominante por el estilo, música, ropa o intereses que adoptan, proclamando su inconformismo ante las reglas y valores de una sociedad hegemónica con la que no se sienten identificados. De este modo, siguiendo los postulados expuestos por Chris Jenks en Subculture: The Fragmentation of the Social, se puede afirmar que “[d]eviance embodies a resistance to conformity, its persistence implies that new or different social expectations are thrown up, and their maintenance relies on such resistances and expectations counteracting the mechanisms of social control” (87). Igualmente, Dick Hebdige, en un estudio clásico sobre las subculturas, procede a definir las formas o discursos que interfieren en el proceso de normalización social, cuestionando el supuesto consenso de una sociedad (18). Para él, al ejercer una ruptura contra los códigos que organizan y estructuran

principalmente como una distinción basada en el estatus social y económico dentro de las clases sociales menos privilegiadas. Como consecuencia, la teoría de subcultura que desarrollaron se centró principalmente en los grupos marginales británicos que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial. El concepto de subcultura que voy a emplear en este estudio no es marxista ni se basa en distinciones de clase, pero los avances realizados en este centro de Birmingham pueden servir como fundamento en otros estudios.

⁸ Para ellos, el concepto de subcultura se reduce principalmente al estilo y resoluciones adoptadas por la juventud de las clases obreras británicas ante los conflictos que iban experimentando, tales como la discriminación laboral o los problemas generacionales. Hall y otros intentaron así articular las voces del proletariado como una unidad sistemática que indicaba la necesidad de cambio social. Sin embargo, esta definición no resulta útil para el presente estudio y por lo tanto, se ha eliminado.

el mundo social, las subculturas sirven para articular la tensión existente entre los que sustentan el poder y aquellos relegados a posiciones marginadas (132).⁹ Asimismo, Sarah Thornton apuntó que las ideologías subculturales “are a means by which youth imagine their own and other social groups, assert their distinctive character and affirm that they are not anonymous members of an undifferentiated mass” (10).

En realidad, el concepto de subcultura es polifacético y problemático, existiendo muchas manifestaciones de expresiones subculturales. Sin embargo, para este estudio se prestará especial atención a una mirada de las subculturas jóvenes urbanas reestructuradas en un contexto posmoderno en el que reina la heterogeneidad y fragmentación del individuo. Los estudios realizados por el grupo de Cultural Studies de Birmingham no son totalmente apropiados para el contexto específico español de los años noventa, ya que estos críticos agruparon a los integrantes de determinadas subculturas británicas de forma homogénea de acuerdo a su condición socio-económica y clase social en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Este grupo movilizó la idea de la subcultura como modo de articulación de las voces del proletariado para promover un cambio social radical. Sin embargo, mi definición de subcultura no está tan condicionada por la pertenencia a una clase social, ni por la conciencia de grupo, sino que analizo los comportamientos y actitudes de individuos jóvenes de una específica ciudad española¹⁰ que se quieren distinguir del mundo adulto al que están destinados por medio de todo tipo de adicciones tanto al sexo

⁹ El problema que surge de la lectura de Hebdige es que, a pesar de ser un trabajo excelente que se convirtió en un texto canónico sobre subculturas, es un estudio muy antiguo (1979) y resulta obsoleto porque cubre un contexto histórico anterior al que yo analizo. Igualmente, sus ideas se concentran en ciertos estudios etnográficos de casos específicos en la posguerra británica, lo cual no es adaptable a los años noventa en España y finalmente, su análisis está basado en la teoría de Gramsci y Althusser, teoría que no se utiliza mucho en la crítica más reciente.

¹⁰ Tanto la acción de la novela de Mañas como la de Etxebarría tiene lugar en Madrid, pero el submundo de bares que habitan sus personajes puede aplicarse a cualquier ciudad española.

como a las drogas. En consecuencia, las identidades subculturales exploradas y analizadas en este capítulo se separan y distinguen de la sociedad “normal” por adoptar una serie de voces, quejas y actitudes individuales, reflejando a su vez, la fragmentación, complejidad, hibridez y fluidez características del mundo posmoderno. Estas subculturas contemporáneas no presentan mucha cohesión interna, sus miembros carecen de conciencia de clase y se destacan por una marcada heterogeneidad entre sí, buscando un sentido individual a la construcción de su identidad y representando lo que David Muggleton denominó “postmodern hyperindividualism” (6). Siguiendo los postulados establecidos por Muggleton, estas subculturas posmodernas se pueden caracterizar por su multiplicidad y fluidez, por la heterogeneidad de estilos que se llegan a adoptar y por ser marcadamente consumistas. Asimismo, no se encuentran estructuradas ni delimitadas por las condiciones de clase, género o grupo étnico como ocurría anteriormente, sino que valoran en gran medida la experiencia individual, acentuando sus diferencias y sus valores heterogéneos frente a la identidad colectiva (48-49).

La teoría posmoderna se ha acercado en gran medida a la cultura popular debido a los modelos que ésta ofrece de pluralidad y resistencia cultural. En realidad, el factor primordial de la construcción y pertenencia a una subcultura, radica en que “disturbing images of destructive pleasure create a problematic vision of the dynamics of late capitalism. Though in some ways these representations speak of that system’s dominance, they also produce dynamics which unsettle that hegemony” (Annesley 134).

Chris Jenks contribuye a la problematización de las subculturas al definir las como expresiones de fragmentación social que emergen como representantes de nuevas épocas y espacios en los que surgen nuevas fuentes de identidad y nuevos significantes de la

diferencia. Jenks estigmatiza la incertidumbre e inestabilidad que definen a la cultura contemporánea y cuestiona la distinción entre las categorías de lo normal y lo patológico. De igual modo, establece las pautas contradictorias que definen al individuo disidente de nuestros tiempos: “The contemporary rebel is left with neither utopianism nor nihilism, but rather loneliness” (144).

A raíz de estos postulados, surge la cuestión sobre el poder que las subculturas adquieren para cambiar la cultura dominante de forma significativa o si por el contrario, tan sólo son manifestaciones secundarias de la misma.¹¹ Con respecto a este punto, Jenks señaló que las subculturas garantizan la incorporación en la corriente dominante y el reconocimiento social de los sujetos transgresores (89) y Raymond Williams reconoció la existencia de prácticas culturales emergentes, las cuales, a pesar de desarrollarse en enclaves alternativos, se integran en la cultura dominante, ofreciendo la posibilidad de alterarla: “[T]he dominant culture itself changes, not in its central formation, but in many of its articulated features. But then in a modern society it must always change in this way, if it is to remain dominant, if it is still to be felt in real ways central in all our many activities and interests” (45). De acuerdo con estos críticos, la relación entre subculturas y culturas dominantes permite considerar la posibilidad que presentan los movimientos subculturales para reestructurar la cultura hegemónica. En mi tercer capítulo se defiende la posición de que las subculturas sirven como refugio que ofrece una voz a los grupos e individuos tradicionalmente silenciados por las grandes narrativas. Dichos sujetos llegan a causar mucho ruido, interferencias y poder de alteración en la cultura dominante y su mecanismo de desorden establece un bloqueo en el

¹¹ Entre este debate posmoderno se puede incluir la postura de Jameson, para quien el posmodernismo refuerza la lógica del capitalismo de consumo, dificultando el valor crítico y el poder de resistencia que se pueden ejercer dentro de este marco.

sistema de representación que paulatinamente consigue modificar y transformar la cultura establecida.

De la transgresión social relacionada con el tema de las subculturas, se procederá a analizar la transgresión de otro aspecto social y cultural: el de la familia. Por lo tanto, en el último capítulo de este estudio mostraré mediante ejemplos encontrados en dos películas, de qué forma se realiza en las mismas una crítica a la familia nuclear tradicional, ofreciendo nuevas alternativas ante la disfunción y crisis que define a la familia contemporánea. De este modo, procederé a explorar la crítica explícita ante el concepto de familia tradicional que se observa tanto en el cine de Almodóvar como en el de Zambrano, los cuales exponen y presentan el fracaso de la familia patriarcal como pilar de la sociedad. Tanto en Todo sobre mi madre como en Solas, se plasma un tema muy controvertido: el de la crisis de la estructura familiar tradicional. Para este análisis se parte del presupuesto de que se está produciendo una transformación muy significativa en la sociedad española de los últimos treinta años y, al vivir en una sociedad múltiple y fragmentada, las posibilidades de apertura a nuevas formas familiares se multiplican considerablemente. Estos dos cineastas, para establecer una ruptura con las limitaciones socio-históricas de la familia, introducen en sus obras a unas familias alternativas que difieren de las tradicionales en todos los sentidos: estilo de vida, sexualidad, género, promiscuidad, y en definitiva, diversidad en el ámbito doméstico. Por medio de la presentación de estas unidades familiares no convencionales, se procede a la deslegitimación de las convenciones culturales en lo referente a la situación matrimonial y familiar y se reivindica la igualdad y justicia para la reestructuración de configuraciones familiares alternativas a la familia convencional. Por otro lado, estas nuevas familias simbolizan una ruptura radical con uno de los valores morales y culturales que más

influencia y control han ejercido en la sociedad contemporánea española. Esta transgresión familiar atenta simultáneamente contra el discurso de la unidad de la nación, lo cual ya fue un tema bastante común desarrollado en la novela de posguerra. Si no existe una familia tradicional que representa a la nación, se infiere que tampoco existe una unidad nacional, lo cual contribuye a la adhesión de este concepto en el marco fragmentado postmoderno que sirve para encuadrar y agrupar todas las obras analizadas en este trabajo.

En definitiva, el corpus de este estudio especificará de qué forma el discurso de transgresión social, sexual, cultural y familiar se ha manifestado a través de las diferentes representaciones culturales de los últimos años y de qué modo estas expresiones transgresoras se pueden insertar en el marco posmoderno. Para llevar a cabo este proyecto será necesario explorar la interacción y negociación entre la literatura, el cine y las fuerzas sociales que los modelan. Como es sabido, las expresiones literarias y fílmicas funcionan como catalizadores que presentan la posibilidad de apertura a la legitimación de los sujetos disidentes del sistema, los cuales se atreven a cuestionar la estabilidad de la nación, de la familia, de la sociedad, de la sexualidad y en definitiva, de los valores sociales, culturales y morales arraigados en la ideología hegemónica de la España de nuestros días. Mediante la construcción y reiteración de un sujeto transgresor marcado por sus ambigüedades y disidencias sexuales y culturales, se va procediendo de forma paulatina a su normalización, de tal manera que llegará un momento en el que el lector/espectador dejará de sentirse incómodo ante la presentación y visualización de ciertas imágenes transgresoras cuando éstas pierdan su fuerza transgresora, se conviertan en norma y dejen paso a otras posibilidades de transgresión. Por su parte, las actitudes transgresoras y las desviaciones en un contexto socialmente localizado tienen la intención de proceder eventualmente a una “normalización”

de determinadas formas de comportamiento divergentes con las aceptadas por la inmensa mayoría.

De esta forma, mi objetivo primordial radica en problematizar la lectura de unos textos aparentemente sencillos que desafían algunos de los cimientos sobre los que la sociedad española se ha construido: la heterosexualidad obligatoria, la represión sexual, la familia como pilar de la sociedad y el mundo de la burguesía como garantía de éxito social. El desdibujamiento de las fronteras sexuales, familiares, de género y poder efectúa una crítica cultural muy efectiva en la España de nuestros días. Mediante mi lectura, exploro el enorme potencial de las transgresiones encontradas en estas producciones novelísticas y fílmicas, transgresiones que se basan primordialmente en las contradicciones, pero que simultáneamente efectúan una llamada a la tolerancia, celebrando las diferencias y descubriendo la diversidad de voces que tradicionalmente han sido silenciadas.

CAPÍTULO I

TRANSGRESIÓN SEXUAL: PLACERES PERVERSOS EN LAS EDADES DE LULÚ

“Sexuality is simultaneously a domain of restriction, repression, and danger as well as a domain of exploration, pleasure, and agency” (Carole Vance, Pleasure and Danger 1)

Este primer capítulo tiene como objetivo analizar la dialéctica del deseo y del placer utilizada como práctica de resistencia en Las edades de Lulú, novela de Almudena Grandes publicada en 1989 en la que se presenta en detalle lo que ha sido considerado tradicionalmente como ejemplo de las perversiones y transgresiones sexuales más peligrosas. Dado que la sexualidad es un territorio de inestabilidad problemática en la sociedad occidental, los discursos que proliferan sobre la experiencia sexual constituyen una reflexión fundamental acerca del peligro, el tabú, el deseo y el placer. Por lo tanto, en este capítulo se realizará un planteamiento de la cuestión de la transgresión en Las edades de Lulú a dos niveles: primero, al considerar el personaje-narrador Lulú como una figura transgresora y segundo, al tratar esta novela como un texto transgresor en el contexto de la cultura española posfranquista. Es así como mediante estas páginas se demostrará de qué forma las posibilidades eróticas que imperan en este relato desestabilizan y problematizan el orden político, cultural y moral de la sociedad española contemporánea. Asimismo, mediante la presentación y descripción explícita de los juegos sexuales peligrosos que demarcan la vida de Lulú, su narradora-protagonista, se enfatizarán principalmente las múltiples contradicciones internas de Lulú y cómo ella misma se debate entre ciertas fuerzas contrapuestas que sirven para poner en evidencia el dinamismo entre orden y transgresión

que caracteriza todos los textos seleccionados para el presente proyecto y que son caras de un mismo proceso múltiple, dinámico e interactivo que define el contexto específico español de estos años.

En este primer capítulo, por consiguiente, se realizará un recorrido que analizará diferentes acciones sexuales que atentan contra la práctica normalizada sobreentendida como una sexualidad monógama y heterosexual, cuyo objetivo final radica en la procreación y reproducción social. Grandes establece por medio de su novela una ruptura consciente ante los códigos morales establecidos. Para ello, utiliza los clichés más convencionales de las transgresiones sexuales, tales como el sadomasoquismo, el incesto, el adulterio, la ninfomanía, la pederastia, la prostitución, los tríos y otras posibles perversiones.¹² Además, la autora representa explícitamente desde la primera hasta la última página la sexualidad insaciable de Lulú, quien se descubre como sujeto activamente sexual siendo casi una niña cuando tan sólo tenía quince años, al dejarse guiar por Pablo, un íntimo amigo de su hermano doce años mayor. A partir de ese momento comienza una historia de amor y desamor en la que reina la pluralidad y ambigüedad sexual. La sucesión de encuentros sexuales no convencionales que configuran la trama de Las edades de Lulú convierten esta novela en un texto revelador de literatura subversiva frente a los presupuestos morales que rodean el tema de la sexualidad, ya que el discurso sexual se tiende a mantener en el espacio privado y si se ejerce, suele ser desde un punto de vista masculino para satisfacer al hombre. Cuando se expresan abiertamente las experiencias sexuales desde un prisma femenino, se efectúa una transgresión muy marcada sobre un tema moralmente prohibido. En este sentido, Michel Foucault resulta muy relevante para el análisis de esta novela, ya que este crítico enfatiza que

¹² Por perversiones sexuales me refiero a cualquier tipo de comportamiento sexual considerado anormal o extraño en la corriente dominante.

el diálogo sobre el sexo es un tema tradicionalmente censurado, por lo que cualquier discurso que se realice sobre el mismo, tan sólo por el mero hecho de ser producido, ejercita un marcado poder de liberación en la sociedad. Según afirma, la expresión y experimentación del placer sexual pueden servir como subversión de las normas morales: “[I]f sex is repressed, that is, condemned to prohibition, nonexistence, and silence, then the mere fact that one is speaking about it has the appearance of a deliberate transgression” (6). El trabajo de Foucault sobre transgresiones está muy influenciado por la teoría del erotismo de Georges Bataille. Para Bataille, el erotismo consiste en la transgresión del tabú, lo cual pone al hombre en conflicto consigo mismo (257). Ambos teóricos reconocen que la actividad erótica está mediatizada por estructuras de prohibición y tabú. Los tabúes existen y se crean en todas las sociedades para estabilizar la existencia social ante cualquier tipo de exceso. El tabú que envuelve el tema de los deseos eróticos a nivel personal, cultural, político y social se puede transgredir fácilmente mediante una ruptura de las fronteras que separan lo privado de lo público, lo sagrado de lo profano y lo aceptable de lo inaceptable. Por lo tanto para Foucault, mediante la violación de los tabúes, se experimenta cierto sentimiento de angustia que señala la existencia y la fuerza del mismo. Y para Bataille, la ruptura del tabú representa una liberación, ya que “the whole business of eroticism is to destroy the self-contained character of the participators as they are in their normal lives” (17).

En realidad, como señalaron tanto Foucault como Bataille, el tema del sexo es uno de los tabúes que la literatura erótica ha retado a lo largo de la historia. Almudena Grandes, siguiendo esta tradición, ofrece un texto que presenta muchos matices pornográficos y explora territorios pantanosos y prohibidos. La experiencia sexual de la protagonista de Las edades de Lulú es muy compleja y contradictoria, ya que muestra una continua alternancia

entre los juegos de dominación y sumisión, placer y dolor y matrimonio y promiscuidad. Por un lado, Lulú no escapa ni se libera en toda la novela de la influencia de Pablo y tampoco reafirma su independencia como mujer, sino que la mayoría de sus acciones se encuentran mediatizadas por el poder que el protagonista masculino ejerce sobre ella, confirmando así su sumisión y acatamiento ante el sistema patriarcal al que pertenece. Sin embargo, por otro lado, tan sólo por el hecho de representar una variedad de acciones sexuales comúnmente consideradas perversas y que ejercen una ruptura con los modelos tradicionalmente aceptados del comportamiento de la mujer en sociedad, la novela lleva a cabo su objetivo principal: la presentación de una sexualidad polifacética que contrarresta la tendencia moral y social aceptada que prescribe la monogamia heterosexual. Grandes, mediante Las edades de Lulú, ilustra un modelo de pluralismo sexual con muchos elementos pornográficos que transgreden, subvierten, socavan y confrontan los modelos normativos ante una sociedad que simultáneamente celebra y censura las diferencias.

Este juego de poder excede las limitaciones del comportamiento racional y define las características transgresoras de la novela que nos ocupa, en la que los cuerpos son utilizados para representar las relaciones de poder que los convierte en sujetos y objetos sexuales autodeterminados. Con respecto a este punto, Christine Henseler, en un estudio muy enriquecedor sobre el mercado literario y las escritoras contemporáneas, reconoció que “*Las edades* demonstrates that the female body may be appropriated to adopt a multiplicity of positions from which to see and to be seen” (96). En este sentido, la adopción de las múltiples sexualidades con las que Grandes retrata el cuerpo de Lulú sirve para invertir la normativa del modelo tradicional femenino y enfatizar la libertad del cuerpo como territorio que facilita el poder encontrarse a sí misma frente a las restricciones externas. Asimismo,

Eduardo Mendicutti añadió en el prólogo a esta novela que “en Las edades de Lulú hay disidencia y desafío... una actitud ante el sexo que desbarata cualquier apelación al pudor convencional y a la feminidad consabida” (vii). Esta multiplicidad de posiciones caracterizada por la ambigüedad y dificultad para llegar a un consenso entre uno mismo y los demás representaría uno de los aspectos posmodernos de esta novela. Lulú vive de forma fragmentada, experimentando constantemente con su cuerpo, sus placeres y su sexualidad. De este modo, va construyendo progresivamente una identidad inestable que le sirve para descubrirse como sujeto y objeto deseante y deseado.

Erótica y sexualidad femenina

De estas líneas se deduce que el texto de Grandes responde a la sensibilidad posmoderna al encontrarse plagado de paradojas y contradicciones. Entre otros aspectos de hibridez posmoderna, Las edades es un libro problemático que, al igual que otros textos representativos del género erótico, presenta dificultades para ser etiquetado, pues según Alison Maginn

although best-sellers, cannot easily be "consumed" as they ask many questions but provide few answers. They are troublesome, unsettling texts for what they suggest about female sexuality in postmodern times ... In Grandes' novel we see the wild force of female sexuality, which cannot be contained within any one behavioral model. At times Lulú is dominating, at times she is submissive; at times she associates sex with love, at times the two are completely dis-articulated. (12)

A pesar de que Las edades de Lulú fue un texto escrito en los últimos años del destape, cuando la sociedad española se encontraba atravesando un periodo de cambios turbulentos y transformaciones radicales, la presentación de las múltiples sexualidades y de las inherentes contradicciones halladas en los placeres de su protagonista pueden servir para transgredir los códigos morales de comportamiento y las expectativas sexuales de las mujeres

“decentes” que se solidificaron en la conciencia colectiva durante el franquismo. Aunque en los años ochenta la censura externa había desaparecido prácticamente en su totalidad, hay que reiterar que las tradiciones culturales no se desvanecen repentinamente y en la sociedad española los valores morales imperantes aún siguieron vigentes por mucho tiempo. Es así como se puede afirmar que nos encontramos ante un texto muy polémico, inquietante y perturbador a pesar de haber sido escrito en 1989, cuando en España se vivía un clima de liberación sexual muy exaltado y la memoria de la represión dictatorial comenzaba a desvanecerse. La sexualidad presentada en Las edades de Lulú debe de ser entendida en este contexto histórico y cultural específico, ya que la transformación política y social que se vivió en España tras la muerte de Franco sirvió para sexualizar el cuerpo femenino de forma extraordinaria, reconociendo y resaltando los placeres y deseos específicos de la sexualidad femenina de manera muy destacada.¹³

Para efectuar la irrupción de este discurso transgresor en las letras españolas, es necesario anotar que uno de los resultados más visibles de la transición a la democracia en España fue el emergente sentimiento de libertad que sirvió para efectuar una publicación masiva de literatura erótica, previamente censurada. Este género fue ampliamente seleccionado y explotado por muchas escritoras del momento y obtuvo un gran éxito entre el público español, debido en parte a la necesidad e interés de los lectores españoles por leer un tipo de literatura prohibida durante muchos años en el contexto cultural de la España

¹³ En este sentido se debe recordar que el fenómeno del destape de los años de la transición promovía la imagen de una España muy tolerante y sexualmente liberada, aunque también ha sido criticado por efectuar una perpetuación de la representación de la mujer como objeto sexual. Véase la definición efectuada por Jorge Marí sobre el carácter contradictorio del destape: “El destape se representa simultáneamente como una fuerza de ruptura con el régimen y la censura franquistas, como una liberación de las costumbres y una apertura hacia Europa, como un síntoma de degradación moral y decadencia nacional, como una exaltación estética y erótica, como un reconocimiento del derecho sobre el propio cuerpo, como una macro-operación mercantil y una práctica opresiva y explotadora” (247).

franquista.¹⁴ Entre esta producción literaria, es destacable mencionar Las edades de Lulú. Este texto, narrado por su protagonista de forma autobiográfica, logró ejercer una gran influencia en la sociedad y cultura españolas ya que llegó a alcanzar un nivel de popularidad y ventas asombroso, nunca hasta entonces experimentado en una novela erótica escrita por una mujer.¹⁵ Ganadora del XI premio de la popular colección de novela erótica “La Sonrisa Vertical”, esta novela contribuyó a masificar el consumo de este género literario, tradicionalmente considerado como literatura no legítima y de baja calidad estética.¹⁶ Entre toda la narrativa erótica publicada en los últimos veinte años del siglo XX, podría haber seleccionado otros textos para proceder a una exploración detallada sobre el poder subversivo del género, pero sin embargo, considero que el libro de Grandes en particular es el más representativo, popular y problemático de toda la erótica publicada en esta etapa posfranquista. A pesar de que Las edades de Lulú resultó ser un producto de mercado de enorme éxito de ventas y respondía a las necesidades de un público que solicitaba este tipo de lectura tras haber sido censurada durante casi cuatro décadas, esta novela sirvió para ejercer marcadas transgresiones sexuales explícitas al presentar la sexualidad femenina desde una perspectiva diferente, mostrando varios elementos pornográficos y enfatizando el poder

¹⁴ Es necesario mencionar que en los años 70 y 80 surgió un “boom” de literatura erótica femenina que supuso un elevado producto de consumo en la sociedad española, ansiosa de leer un género que había sido prohibido durante el franquismo. Entre las diversas escritoras que publicaron dentro de este género, especial mención merecen Esther Tusquets, Montserrat Roig, Mercedes Abad, Paloma Díaz Mas, Clara Janés, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti, entre otras.

¹⁵ Es un libro que consiguió en su primer año más de cien mil copias vendidas, llegando a tener en la actualidad más de un millón y medio de ejemplares vendidos y habiendo sido traducido a veintidós idiomas. Véase la página oficial de Tusquets editores (<http://www.tusquets-editores.es>)

¹⁶ El “Premio Sonrisa Vertical” de novela erótica fue creado en 1978 por el popular director de cine Luis Berlanga con varios objetivos: para mejorar los problemas económicos de la editorial Tusquets, para recuperar el hedonismo como una práctica cultural y para “expand the cultural and economic horizons of Spaniards as they entered an era of democratic governance and major sociological and economic changes” (Bermúdez 224).

subversivo del sexo.¹⁷ En este sentido, Silvia Bermúdez corroboró este argumento al afirmar que esta novela “seeks to disrupt the reader’s conditioned response to reading in general and to the reading of this erotic novel in particular” (169). Es necesario mencionar que la sociedad española, debido entre otras causas a su marcada tradición católica y moral, se ha caracterizado por estar algo reprimida y llevar cierto retraso con respecto a otros países europeos en procesos de cambios sociales que pueden permitir expresiones diversas, tales y como las que conllevan la elección y práctica de sexualidades alternativas.¹⁸ En este sentido, siguiendo los postulados establecidos por Foucault, el único modo de liberarnos de la represión sexual consiste en efectuar “nothing less than a transgression of laws, a lifting of prohibitions, an irruption of speech, a reinstating of pleasure within reality, and a whole new economy in the mechanisms of power” (5).

Partiendo de estas premisas, se van a explorar algunas de las perversiones sexuales representadas y exploradas en este libro pionero en el principio de desorden revolucionario, no sólo por su contenido, sino también por su aproximación al erotismo desde una perspectiva femenina de forma nunca vista en la literatura española. A pesar de la represión externa, de los convencionalismos sociales y de los tabúes impuestos en relación al sexo y a la actividad sexual, la literatura erótica constituye una oposición a las normas y una defensa

¹⁷ Con respecto a los aspectos pornográficos de esta novela, ha sido constante el debate sobre si Las edades de Lulú se adhiere al género erótico o pornográfico. Dado el carácter subjetivo y moral de esta discusión, no pretendo entrar en ella, sino aceptar que existen muchos elementos tradicionalmente considerados pornográficos que contribuyen a la fuerza transgresora que este texto llega a ejercer.

¹⁸ Mendicutti, en el prólogo de Las edades de Lulú señaló la reacción de resistencia provocada por esta novela: “En España, tuvo que sufrir en su día no pocas campañas de descrédito por parte de quienes intentaban regatearle no ya calidad, sino mera condición literaria acusándola, con inconfundible intención inquisitorial, de “pornografía”; campañas que culminaron en la más delirante y absurda de todas: la que, con motivo de su adaptación al cine por Bigas Luna, emprendió un diario conservador, informando día a día de las jóvenes actrices que —aseguraba— se habían negado a incorporar a la protagonista. El resultado fue, naturalmente, el contrario del que se buscaba: día a día, un montón de lectores se precipitaban a las librerías a comprar la novela” (viii).

de lo lascivo, lo prohibido y lo ilícito; es decir, un lenguaje sobre el deseo, el placer y la satisfacción en nudo de oposiciones contra el matrimonio, la monogamia, la familia y la procreación. El erótico es un género por naturaleza transgresor, y más si lo cultiva una mujer, aportando una nueva perspectiva que deriva de una experiencia diferente.¹⁹ Como ratificó Biruté Ciplijauskaite, “lo erótico ha existido en la literatura desde la antigüedad, pero se ha considerado siempre impropio de la mujer ... Hoy la mujer se propone explorar más a fondo esta experiencia vital y presentarla desde *su* punto de vista. Puesto que es un tema aún no comúnmente admitido, frecuentemente adopta una actitud combativa” (166). Mi lectura de Las edades de Lulú comparte esta interpretación de la literatura erótica femenina como postura reaccionaria frente a cuarenta años de censura. El discurso erótico es un discurso de destinatario que expresa una necesidad de transmitir este enardecimiento de los sentidos para que el lector pueda ver e imaginar con precisión los detalles del cuerpo y del acto sexual deseado. En consecuencia, una de las características más destacadas de la literatura erótica es la transgresión de códigos morales.

Debido a la crudeza con la que se describen las prácticas sexuales que dominan en Las edades de Lulú, uno de los debates más polémicos que ha suscitado este texto es sobre si se debe catalogar como perteneciente al género erótico o al pornográfico. En realidad, la categorización en uno u otro género depende de ciertos principios morales individuales muy subjetivos entre lo que es permisible y lo que no. En su estudio sobre la novela erótica en España, Alberto Acereda articula elaboradamente el debate que tiene lugar con respecto a la distinción entre pornografía y erotismo: “La pornografía tiene un carácter obsceno, es decir,

¹⁹ Hay muchas contradicciones inherentes en torno a la erótica femenina de los 80 y 90. Judith Drinkwater condensa esta polémica de la siguiente forma: “Erotic narrative may represent a further step in the literary and actual emancipation of women, and in female self-expression; it may signal the appropriation for their own purposes by women writers of another hitherto male form in literature; or it may be a response to consumer demand and the boom in the marketing of highbrow erotic literature” (98).

impúdico, torpe y ofensivo al pudor. En este sentido, el arte nunca es pornográfico ... El erotismo, en cambio, opera en la novela en un plano más alto, hay elaboración artística y aparecen también ciertos elementos de la psicología humana” (158). Siguiendo estas premisas, para este estudio, Las edades de Lulú se puede considerar un libro que por su contenido, calidad artística y manejo elaborado del lenguaje, alcanza un nivel estético que se adecua a la definición de lo erótico realizada por Acereda, prefiriéndose esta terminología a la de obscenidad grotesca que este crítico denomina pornográfica.²⁰ No obstante, a pesar de considerar esta novela como representante del género erótico, hay que reconocer que también muestra muchos elementos pornográficos.

Al representarse esta exhortación al deseo y al placer a través de una voz femenina, se establece una ruptura con el género erótico tradicional, en el que el objeto de deseo solía ser el cuerpo de una mujer presentado desde un prisma masculino para el deleite del hombre. En la novela que nos ocupa, las fantasías eróticas se perciben y experimentan desde la sexualidad de Lulú, su protagonista-narradora, destacándose de esta manera la mirada al deseo desde una perspectiva sexual femenina: “[S]abía lo sucia que podía llegar a ser ... pero todavía no era suficiente, tenía que llegar hasta el final--, me encantaría chupártela. ¿Me dejas?” (117). Consecuentemente, Las edades de Lulú es un texto que presenta determinados ejemplos de prácticas sexuales que erigen una posición de ruptura con respecto a la cultura dominante. La representación gráfica del cuerpo ‘excesivamente’ sexual de Lulú explora un comportamiento que no se suele aceptar en el contexto moral y tradicional de la cultura

²⁰ Igualmente, dentro de la crítica feminista hay una corriente muy fuerte anti-pornográfica que ha resaltado la humillación, objetivación y violencia a la que son sometidas las mujeres por medio de la pornografía, siendo la pornografía una forma social aceptada de reforzamiento del poder masculino sobre la sumisión femenina. Entre estas críticas, ha sido destacable la influencia de Catharine McKinnon en su “Sexuality”. En una vena contraria, Gayle Rubin ha señalado que “[t]he anti-pornography movement and its avatars have claimed to speak for all feminism. Fortunately, they do not. Sexual liberation has been and continues to be a feminist goal” (29).

española. Nos encontramos así con una novela que representa la resistencia del cuerpo ante el poder disciplinario contemporáneo por medio de la exposición y presentación constante de una serie de placeres subversivos encaminados a desafiar los conceptos comúnmente aceptados sobre la sexualidad femenina. En este sentido, es destacable mencionar que la protagonista de esta novela racionaliza constantemente sus acciones e intenta mantener bajo control la pasión que la domina, estableciendo un campo de batalla entre su mente y su cuerpo en el que siempre pierde la mente ya que, a pesar de que constantemente la narradora se propone controlar sus impulsos sexuales y no quiere traspasar los límites tradicionales, su cuerpo normalmente toma otras direcciones que se escapan de la lógica que ella quiere mantener. En numerosas ocasiones, Lulú describe cómo suceden sus orgasmos, incluso en el momento en el que sabe que su hermano está presente observándolo todo e intenta mantener la compostura reprimiéndose:

intenté contenerme, no abandonarme, permanecer quieta, sin expresar complacencia, mantener todo el cuerpo pegado a la colcha, la cabeza recta, lo hacía por él, no quería que me viera entregada, pero advertí que mi piel empezaba a saturarse, conocía bien las diversas etapas del proceso...y ése era el principio del fin, la claudicación de todas las voluntades. (158-59)

Del mismo modo, la fuerza y el poder que ejerce su cuerpo sobre ella es tal, que acaba asumiendo su impotencia ante su propio cuerpo: “[T]odo mi cuerpo se redujo a un nervio, un solo nervio tenso pero flexible, como una cuerda de guitarra, que me atravesaba desde la nuca hasta el vientre, un nervio que temblaba y se retorció, absorbiéndolo todo en sí mismo” (50). En Las edades de Lulú se reafirma y corrobora de este modo la sexualidad explícita y ambigua de su protagonista, para quien sus deseos e impulsos sexuales adquieren una prioridad esencial en su vida, llegando más allá de las pautas sociales aceptadas. Con respecto al deseo, Grandes logra, por medio de esta

novela, representar magistralmente las posibilidades sexuales que el cuerpo femenino ofrece: “Through the description of highly erotic and pornographic scenes, Grandes’s *Las edades* places the female body where the pleasure of the text meets the displeasure and discomfort of the openly sexual representation of womanhood” (Henseler 108).

De esta manera, a lo largo del relato se realiza una exploración del potencial sexual encarnado en el cuerpo de Lulú, quien se convierte en sujeto activo al explorar el poder de su propia sexualidad, transgrediendo las normas establecidas al impactar y sorprender las expectativas del lector. La sexualidad activa de Lulú se comienza a discernir claramente en su primer encuentro sexual con Pablo. A pesar de que era casi una niña, y que él puede considerarse como un pederasta al iniciar una relación sexual con Lulú cuando él tenía veintisiete años y la chica tan sólo quince, en realidad es ella la que inicia sus encuentros sexuales sin ser forzada en ningún momento. De ahí que cuando están esperando impacientemente para entrar a un concierto propagandístico contra la dictadura, ella comienza a restregarse suavemente contra él, despertando el deseo de Pablo hacia ella, y en el momento en el que le pregunta Pablo que si quiere que la lleve a casa, Lulú contesta tajantemente que no, abriendo las puertas al comienzo de una relación sexual que rompe con las expectativas convencionales. Asimismo, cuando tras su primer fracaso sexual, Pablo reconoce que está borracho y que va a llevarla a dormir, la protagonista adquiere la conciencia de que es una mujer que debe tomar la iniciativa para acabar lo que habían comenzado: “Le desabroché el botón, le bajé la cremallera y se la saqué ... y comencé a hacer todo lo que sabía, y más, ... Solamente al final me di cuenta de que estaba empalmado otra vez, de que lo había empalmado yo, otra vez” (32).

En relación a este aspecto, otro debate que prevalece sobre esta novela radica en si la representación de la sexualidad femenina sirve como modo de refuerzo de los patrones de género masculinos o si por el contrario, la presentación de la sexualidad de Lulú transgrede contra todas las expectativas genérico-sexuales. Ante la pregunta de si es que las mujeres no saben hablar de sexo, Grandes respondió que

claro que sí, y además sabemos hacerlo exactamente igual que los hombres. El sexo me parece que es una de las dimensiones básicas de los seres humanos. Cada persona es como es por muchas cosas, y entre otras por su sexualidad. El problema no es percibirlo sino expresarlo, lo cual no es innatural en las mujeres, sino que se debe más bien a una cuestión cultural. Pero si una mujer decide hablar de sexo con sinceridad y naturalidad, habla con la misma naturalidad y sinceridad que un hombre. (Marta Iglesias)

Al expresar los deseos sexuales de la misma forma que tradicionalmente lo han hecho los hombres en la literatura, para muchos críticos, tales como Lou Charon-Deutsch y Barbara Morris, este punto de vista tan sólo expresa las fantasías sexuales masculinas en boca de una mujer, reforzando el discurso sexual del patriarcado, sin cuestionarlo ni desafiarlo:

The feminist critic of the novel might be seduced by the female author's assumption of a female voice bespeaking female sexual agency that creates the illusion of subverting the forces controlling and containing women's cultural and political representations. Nevertheless, the discursive bind of the novel can be phrased succinctly: it expresses what some women think men's fantasies of women's fantasies are. (303)

En mi interpretación de la novela, si bien es cierto que Lulú se encuentra sometida al poder y a la influencia de Pablo, quien determina constantemente sus pautas de comportamiento, la protagonista, al contrario de lo que afirmaron Charon-Deutsch y Morris, adopta unas prácticas sexuales específicas que van más allá de la sexualidad tradicionalmente

relegada a la mujer.²¹ Akiko Tsuchiya, reafirmando este argumento de Las edades de Lulú, también añade que estas escritoras presentan una crítica ideológica en su obra al subvertir las ideologías dominantes de género y sexualidad (242).²²

Esta subversión del discurso sexual se percibe desde la primera página, cuando se inicia la novela con la descripción detallada de una película pornográfica y su efecto excitante en la protagonista, quien narra explícitamente las fantasías sexuales que le provocan las escenas visuales de un hombre que está siendo sodomizado por otro: “Estaba muy alterada, pero comprendía. Era adorable así, mezquino, encogido, la cara oculta. Yo le deseaba. Deseaba poseerle. Aquélla era una sensación inaudita. Yo no soy, no puedo ser un hombre. Ni siquiera quiero ser un hombre. Mis pensamientos eran turbios, confusos” (12). Tan sólo el mero hecho de la exposición descriptiva realizada por Lulú sobre esta película constituye un acto transgresor por parte de la autora, ya que la pornografía ha sido un género asociado con la búsqueda del placer del hombre mediante el voyeurismo del objeto de deseo, normalmente encarnado en el cuerpo femenino.²³ Sin embargo, en estas páginas, al presentarse explícitamente el placer sexual que obtiene Lulú con esta película, se produce una ruptura con el espacio al que solía estar limitada la representación de la pornografía y se muestra a

²¹ En esta misma línea se encuentra el pensamiento de Henseler, quien afirma que “[w]hile it is undeniable that patriarchal forces dominate cultural society, it is this kind of interpretation, not the novel itself, that closes up the space for women to express (and read about) their sexual fantasies in the realm of hard-core erotica” (106).

²² Tsuchiya explora en su trabajo la tensión ideológica hallada en la novela de *Grandes*, al señalar que por un lado está dirigida a unos lectores creados por el capitalismo de consumo y por otro lleva a cabo una agenda “of exploding sexual taboos, liberating women’s bodies and sexualities, and constructing new models of female subjectivity” (242).

²³ Con respecto a este episodio pornográfico que inicia la novela, véase el artículo “Female Erotica in Post-Franco Spain: The will-to-Disturb” en el que se resalta: “It is the first scene of the novel that offers one of the pornographic text’s most radical subversions of its own convention. In pornography, it is usually the male subject who watches the female object perform or be violated. In this opening chapter Lulú watches a porno video, depicting two homosexual males and one female in a variety of sexual exchanges. From the distance of her remote control, Lulú constructs and controls her own fantasy as she rewinds the tape over and over again to re-present to herself the scenes that arouse her” (8).

una mujer madura y heterosexual obteniendo un gran placer al observar y fantasear sexualmente con las imágenes de dos hombres en un escenario sadomasoquista en el que uno de ellos va a ser sodomizado por el otro:

Nunca había visto follar a dos hombres, a los hombres les gusta ver follar a dos mujeres, a mí no me gustan las mujeres, nunca me había parado a pensar que alguna vez podría ver follar a dos hombres, pero entonces sentí un extraño regocijo y recordé cómo me gustaba pronunciar esa palabra, sodomía, y escribirla, sodomía, porque su sonido evocaba en mí un noción de virilidad pura, virilidad animal y primaria.

En este sentido, se establece una inversión de la mirada en la que la mujer adopta un papel activo al controlar con su mando a distancia a su objeto de deseo: un hombre que se encuentra pasivamente objetivado dentro de la pantalla. De ahí que de vez en cuando, toma el mando y rebobina la película con el fin de “reconstruir la secuencia paso a paso, procurando mantener la cabeza fría y comprenderlo todo bien ... Quería conocerlos” (17). Por ello, en los momentos específicos en los que Lulú está viendo películas porno, ella consigue entrar dentro de la pantalla, estableciendo una ambigüedad muy destacable entre la realidad y la ficción, entre el placer que obtiene de sus fantasías eróticas y la directa oposición que las mismas ejercen frente a la banalidad de su vida. De esta forma, los protagonistas del vídeo pornográfico son utilizados como deleite personal llegando a salir fuera de la televisión para incorporarse en la vida de Lulú. Mientras observa atentamente los movimientos de los dos hombres de la pantalla, uno de ellos, el más poderoso, adquiere los rasgos de Pablo, el marido de Lulú, a quien la protagonista ha abandonado recientemente: “[S]u pelo se volvió negro, dentro de mi cabeza, salpicado de canas blancas y tiesas, se echó unos cuantos años más encima, de repente, y ahora tenía un nombre, pero yo no me atrevía a pronunciarlo, ni siquiera me atrevía a pensar en él” (17). En realidad, Lulú intenta descubrir y familiarizarse con la vida y sentimientos del otro personaje de la película, con el que se identifica al

infantilizarlo frente al otro que ha adquirido el papel de “padre”. En este aspecto, Silvia Bermúdez anotó que “by using a porn film as a model, *Grandes* can explore Lulú’s taboo-breaking sexual fantasies in a cinematic representational manner that underscores the explicit and the perverse, the bonding between sex and violence in certain experiences of human sexuality” (170).

Esta relación entre sexo y violencia constituye otra manifestación de la conducta transgresora de la protagonista, quien en determinados momentos de la narración, adquiere unos matices de violencia sexual asociados normalmente con lo masculino. Mientras Lulú está viendo las escenas de la película, en el momento en el que su actor predilecto va a ser sodomizado, ella desea ardientemente poseerlo, al comparar la postura humillante en la que él se encuentra con “un animalillo suplicante, tembloroso, dispuesto a agradar a cualquier precio. Un perro hundido, que escondía el rostro, no una mujer ... Fue entonces cuando deseé por primera vez estar allí, al otro lado de la pantalla, tocarle, escrutarle” (11). A raíz de esta escena, la protagonista expresa por vez primera en la novela algunos de los deseos sádicos que serán reiterados constantemente en las páginas del texto:

Deseé haber tenido alguna vez un par de esos horribles zapatos de charol con plataforma que llevan las putas más tiradas ... y acercarme lentamente a él, penetrarle con uno de ellos, herirle y hacerle gritar, y complacerme en ello, derribarle de la mesa y continuar empujando, desgarrando. (12)

Una de las constantes del libro de *Grandes* es una tendencia muy marcada al sadomasoquismo.²⁴ En *Las edades de Lulú* hay un juego continuo entre las manifestaciones de poder y de sumisión, entre la visualización de una víctima/objeto y la de un sujeto activo

²⁴ Por tendencia sadomasoquista me refiero a la naturaleza de sexualidad agresiva y sumisa que requiere dolor como condición indispensable para la obtención de placer y gratificación sexual. Ya Freud, en sus *Three essays on the History of Sexuality* (1905), describió el sadismo y el masoquismo como las más comunes y significativas de todas las perversiones sexuales (70).

en control del poder. Este juego de poder se percibe desde el primer encuentro que mantienen Lulú y Pablo, ya que mientras ella le está realizando su primera *fellatio*, juega con la idea de su posición poderosa en relación a la violencia sexual: “[L]a idea de que él estaba vendido, de que me bastaría cerrar los dientes y apretarlos un instante para acabar con él, resultaba reconfortante” (29). Como se observa, Lulú alterna entre el papel de sujeto que desea y de objeto deseado, ejemplificándose estos roles principalmente en la turbulenta relación que mantiene con Pablo, cuya vida sexual está compuesta por mucha violencia física y psicológica en la que se intercalan deseos de todo tipo tal y como se muestra en el episodio en el que Lulú pierde su virginidad: “Le habría acariciado, le habría besado y mordido, le habría arañado, no sé por qué, sentía que debía hacerle daño, atacarle, destruirle, pero tenía miedo de tocarle” (49). Este temor que experimenta Lulú se infiere del poder físico y psicológico que Pablo ejerce sobre ella, al controlar indirectamente todos sus movimientos y acciones y al aprovechar su fuerza física para sodomizarla en el primer reencuentro que tienen tras cinco años de separación. Pablo demuestra magistralmente el dominio que ejerce sobre Lulú cuando realiza este acto de violación, utilizando un tono de voz en el que adopta la actitud de un adulto hablándole a una niña: “Estáte quieta, Lulú, no te va a servir de nada ... Lo único que vas a conseguir, si sigues haciendo el imbécil, es llevarte un par de hostias” (119). Esta táctica de control le servirá frecuentemente para conseguir sus objetivos y para imponer sus deseos sobre los de la narradora. En este sentido, ella llega a reconocer que sus encuentros con Pablo son como una maldición marcada por “una eterna, ininterrumpida ceremonia de posesión” (48). Los detalles que se describen en este episodio de la novela son muy inquietantes y perturbadores, ya que el lector acaba visualizando y experimentando la humillación de la sodomización a la que es forzosamente sometida la protagonista:

Jamás en mi vida había experimentado un tormento semejante... frente a aquella bestia que se retorció encima de mí, que jadeaba y suspiraba contra mi nuca, sucumbiendo a un placer esencialmente inicuo, insultante ... Aunque no pensé que fuera posible, el dolor se intensificó, de repente ... y yo sentía que la mitad de mis vísceras se iban con él ... el dolor me había insensibilizado hasta tal punto que solamente era capaz de percibir dolor. (119)

Tras la descripción de este violento episodio, el lector asume que Lulú se negará en el futuro a mantener cualquier tipo de relación sexual con Pablo. Sin embargo, éste no es el caso, porque a raíz de este reencuentro se crea entre ellos una relación de dependencia mutua en la que incluso llegan a casarse y tener una hija. Unos minutos después de este incidente, Lulú describe cómo “el recuerdo de la violencia añadió una nota irresistible al placer” (120). La ambigüedad presentada en este libro supone un acercamiento al universo sadomasoquista en el que la obtención del placer va indisolublemente ligada al dolor. Del mismo modo, siguiendo con este juego de dolor y placer, Lulú describe cómo en su primer encuentro con Pablo, “[e]l dolor no se desvaneció, siguió allí todo el tiempo, latiendo hasta el final, hasta que el placer se desligó de él, creció y, finalmente, resultó más fuerte” (47).

Igualmente, al final de la novela se narra lo que podría considerarse como el episodio de sadomasoquismo más inquietante del relato. En estas páginas se llega a un clímax en la estructura narrativa, al presentarse en detalle la caída final de la protagonista en su búsqueda del placer prohibido. Tras haber perdido el control sobre sus insaciables deseos sexuales y haber agotado la cuenta de ahorros de su hija, se integra en la peligrosidad del ambiente del lumpen de la ciudad, donde se dedica a buscar sus objetos sexuales reconociendo que ha caído en la prostitución: “[M]ientras hacía la calle yo también, aunque en sentido inverso, solicitando en lugar de ofrecer, en busca de algo que llevarme a la cama” (146). Es en este contexto en el que ella acaba gravemente herida cuando acude engañada a un duro encuentro sadomasoquista con unos desconocidos, encuentro que va más allá del límite socialmente

permitido y en el que se narra en detalle la cultura de fetichismo hacia el cuero, hierro y argollas y las numerosas acciones y representaciones sádicas realizadas en los cuerpos de los nueve componentes de ese escenario sádico. En este último episodio, la transgresión sexual experimentada por Lulú alcanza territorios prohibidos e inexplorados, pues entre otras cosas, en un determinado momento en el que uno de los integrantes del show le inserta a otro un guante de cuero adornado con remaches puntiagudos, haciéndole sangrar y retorcerse de dolor, Lulú se sorprende a sí misma sonriendo con un placer sádico:

Me descubrí a mí misma sonriendo, los dientes clavados en mi labio inferior, y me asusté, modifiqué inmediatamente la expresión de mi rostro, procuré adoptar un aire distante, neutro, como si todo aquello no fuera conmigo, pero no pude mantener esa apariencia de imperturbabilidad por mucho tiempo. (178)

El sadismo adquiere matices incontrolables en esta escena, en la cual casi muere la protagonista, quien para distanciarse de lo que está ocurriendo en su propio cuerpo y ante la proximidad de su propia muerte, afirma que es un desperdicio derrochar tanto color “en la muerte de una mujer insensible, tan incapaz de disfrutar con los finales trágicos” (183). La ambigüedad de estas palabras se puede interpretar como parte de las contradicciones inherentes a esta novela, ya que por un lado, Lulú busca continuamente la obtención de un placer sexual que rompa con las expectativas convencionales, pero por otro, este placer está determinado por las acciones y decisiones de Pablo. Al hallarse situada como protagonista en un espectáculo sadomasoquista que ha traspasado la línea de lo admisible sin que su cómplice y protector esté presente, ella llega a devaluar la transgresión ejercida mediante la adopción de una actitud aparentemente indiferente. Este espectáculo finalmente tiene su fin cuando Pablo, que parece ser la persona que lo ha organizado todo al mover los hilos desde la distancia, aparece en escena y la rescata justamente en el momento en el que ella está a punto

de morir marcada con un hierro candente tras ser cruelmente arañada, mordida, encadenada y golpeada.

La descripción de este episodio tan perturbador sirve para argumentar que el sadomasoquismo, en su escenario de actuaciones sexuales, puede desestabilizar subjetividades rígidas por medio del placer que se obtiene al sobrepasar y llegar más allá del papel cotidiano de la vida diaria de una persona. A pesar de que Lulú acaba este encuentro sádico de forma degradante, sus primeros minutos en el mismo fueron ampliamente disfrutados y le sirvieron como forma de escapismo ante sus problemas personales. Reforzando este argumento, Karmen MacKendrick afirmó que “s/m takes its place among the practices of the postmodern, in which the identity of the subject becomes a performance, sometimes fluid, sometimes an open question” (100).

Con respecto a los rasgos posmodernos que definen esta novela, Bermúdez apuntó acertadamente que la protagonista de Las edades de Lulú adquiere su poder sexual “by constantly positioning herself at the crossroads of incoherent, clashing, and unstable notions of identity and sexual pleasure” (175). En realidad, Lulú, a lo largo de la novela representa varios papeles que refuerzan su identidad transgresora y fragmentada. De esta forma, el lector observa varias --y a menudo contradictorias-- imágenes de Lulú: la niña pervertida, la mujer fatal, la esposa y madre, la voyeurista, la organizadora de tríos y orgías, la cliente del lumpen, la hermana incestuosa, la patrona de encuentros con homosexuales etc. Siguiendo estas pautas, Wadda Ríos-Font afirmó que todas las identidades que aparecen en la novela tan sólo son representaciones conscientes o inconscientes de múltiples papeles sexuales: “In the novel there is no fixed identity, and consequently all identities –subject and object, male

and female, heterosexual and homosexual, victimizer and victim—can be put on and taken off ... Lulú exploits and enjoys all possibilities of gender and desire performance” (370).

Como se puede observar, la flexibilidad y exploración de roles sexuales es una constante en los encuentros que dominan la novela. Esta pluralidad y ambigüedad sexual facilita que Las edades de Lulú se inserte en un marco posmoderno en el que nada es fijo ni inmutable: ni las identidades, ni los sentimientos, ni las acciones de sus personajes. De esta manera, en todas las páginas de la novela se percibe constantemente una sucesión de contradicciones que definen el comportamiento de Lulú.

Una de estas contradicciones inherentes a la novela es la relacionada con la transgresión que atenta contra el matrimonio convencional. Resulta difícil imaginar a una persona tan promiscua como Lulú encasillada en la institución legal y tradicional del matrimonio. Sin embargo, paradójicamente, Lulú se inserta sin problemas en la misma. En realidad, durante toda la novela, tanto Lulú como Pablo actúan rompiendo las pautas esperadas de una pareja casada, a pesar de llevar mucho tiempo juntos y de tener una hija de cuatro años. La privacidad y discreción concedida al matrimonio legítimo monógamo y heterosexual se ve alterada por una plétora de sexualidades consideradas anormales y nada naturales. En Las edades de Lulú se destacan modos de sexualidad que sirven como una aserción individual de la obtención del placer al margen de las restricciones y códigos generales preestablecidos, afirmando conductas que se desvían de lo ‘normal’ y exaltan actitudes sexuales nada convencionales. Según la reflexión realizada por Bataille, el erotismo es un reconocimiento de la importancia de la sexualidad humana por encima de su función reproductora. Por lo tanto, lo erótico representa una transgresión de las expectativas sexuales del matrimonio, cuyo objetivo principal es el de procrear (11). Las prácticas realizadas por esta pareja retan

las costumbres establecidas por la institución del matrimonio y exploran otras muchas manifestaciones del placer y del deseo. En primer lugar, Lulú establece una ruptura con los preceptos morales prevalecientes y con las funciones rígidas del matrimonio para reclamar su libertad sexual. Por ello, actúa libremente en su búsqueda del placer físico. Es más, en su rechazo ante el convencionalismo, cuando menciona a Pablo nunca lo puede denominar su marido aunque lo sea, pues es un título que no corresponde a la multiplicidad de acciones sexuales que ambos experimentan: “[N]o podía llamarle mi marido, aunque lo fuera, llevábamos ya casi tres años casados, pero no me salía” (74).

Normalmente a la institución del matrimonio no se la suele relacionar con las transgresiones eróticas, pues esta institución señala un estado civil que refuerza la estabilidad social y cultural, resaltando unas costumbres rutinarias que se adecuan a unas prácticas sexuales legítimas socialmente aceptadas. Sin embargo, esta novela presenta constantemente una pluralidad y variedad asombrosa de juegos sexuales entre la pareja protagonista, lo cual posibilita la infracción y la indulgencia sexual sin límites. Dichos juegos eróticos suceden muy frecuentemente y en ellos, se invitan a terceras personas de cualquier tendencia sexual para intensificar sus placeres sexuales. En una ocasión, por ejemplo, el trío surge tras realizar uno de los juegos favoritos adoptado por Lulú: cazar travestis con su marido e intentar atropellarlos con su coche. Ella reconoce que era un juego absurdo y cruel, pero lo justificaba por “una vaga solidaridad de sexo para con las putas clásicas, mujeres auténticas con tetas imperfectas... que ahora lo tenían cada vez más difícil, con tanta competencia desleal” (73). Es mediante este pasatiempo como conoce a Ely, un travesti que se dedica a la prostitución y con quien mantienen el primer trío explícito que se describe en la novela. En este episodio es Lulú quien se convierte en la actriz principal de un espectáculo diseñado específicamente

para ella, al iniciar una orgía en la que, en su fascinación por la hibridez que caracteriza el cuerpo de Ely, comparte a su marido sin recelo. Como de costumbre, en este encuentro también se despiertan sus fantasías sádicas, “lamentando, en algún lugar recóndito, no tener las uñas largas, para clavárselas y marcarle con su propia sangre” (78).

En relación a la libertad sexual experimentada por esta pareja, es destacable prestar especial atención a un episodio en el que Lulú es inmolada simultáneamente por su marido y por su propio hermano en un juego erótico en el que ella se encuentra atada y con los ojos vendados, lo que no le permite descubrir la identidad de su hermano hasta el final, cuando en el momento del orgasmo colectivo se quita la venda y su placer se transforma en horror al identificar al causante de su deleite. Quizá, de todas las transgresiones sexuales que se ejemplifican en Las edades de Lulú, esta ruptura del tabú tan arraigado en nuestra sociedad sobre el incesto constituya una de las más impactantes, no sólo para el lector, sino también para la propia protagonista, quien se siente realmente trastornada tras esta experiencia: “[E]l incesto no había entrado nunca en mis planes, desde luego, nunca pensé tampoco que Marcelo pudiera reaccionar de una manera tan natural después de una cosa así” (168). En este contexto específico, la transgresión adquiere un matiz más señalado, pues el episodio se instala en el marco de la familia, resultando ser una amenaza más corrosiva para las expectativas preconcebidas ante la normalidad y legitimidad sexual.

Curiosamente, el final de la novela, a pesar de aparentar la vuelta a la estabilidad marital y el fracaso de su identidad subversiva previamente asumida, representa uno de los episodios más turbulentos, porque Lulú acaba regresando con Pablo, dejando un final abierto en el que cualquier cosa puede suceder. Tras haber sobrepasado otra línea de lo socialmente permisible al experimentar el episodio previamente descrito sobre la aventura sadomasoquista, Lulú

adopta un escudo protector y una forma de pretender que todo es normal mediante la solución aparentemente sencilla de convertirse en una niña de nuevo, negando su condición de sujeto activo y bloqueando y relegando los pensamientos que la abruma para otro día: “[s]oy una niña pequeña, concluí, y mañana pensaré en todo esto, mañana” (189). De esta forma, en las últimas páginas de este relato, Lulú termina su narración dejándose llevar de nuevo por la iniciativa de Pablo, quien nunca dejó de influir en sus acciones, pero que ahora la guiará en otra de sus edades, desconocida para el lector y para la protagonista y que se infiere en el último párrafo del texto: “Abre los ojos, Lulú, sé que no estás dormida...” (191). Aunque este final debería considerarse estabilizador, el lector sabe que tras haber presenciado tantas historias perturbadoras y turbulentas entre la pareja, la vuelta con Pablo podría representar otro error y terminar de forma impensable. De este modo, se percibe cómo esta ambivalencia entre las actitudes de Lulú corroboraría el eje de las transgresiones paradójicas que están siendo exploradas y analizadas a lo largo de estas páginas.

Asimismo, la búsqueda del deseo y del placer sexual por parte de la protagonista llega hasta límites insospechados y se representa a la perfección cuando Lulú deja a Pablo, cansada de ser una eterna niña ante los ojos de su marido, para encontrar su propio camino. En su búsqueda de una identidad alejada de la influencia de Pablo, descubre una nueva adicción sexual marcada por una serie de encuentros triangulares con parejas de homosexuales, muchos de los cuales se dedican a la prostitución. Rompiendo con la tradición heterosexual, ella reconoce que uno de sus deseos más ardientes recientemente descubiertos, es la excitación que le produce observar a personas homosexuales realizando el acto sexual, sin que le resulte necesario participar activamente en el acto para conseguir un orgasmo. Su primera experiencia de este tipo surgió por casualidad, cuando siguió a dos homosexuales

muy atractivos hasta un bar y llegó a negociar económicamente con ellos para poder mirarlos mientras se acostaban juntos. Aunque en un principio Lulú lucha interiormente entre el placer que puede obtener frente al comportamiento sexual decente heredado tanto de la tradición moral cristiana como de la educación recibida contra la prostitución del cuerpo, finalmente encuentra una justificación aceptable a su nueva transgresión sexual al convencerse que ellos en realidad no son hombres en el sentido propio de la palabra: “Era vergonzoso, pagar para acostarse con un hombre, mucho más vergonzoso que cobrar, desde luego, pero, por otra parte, ellos no eran hombres, es decir, no contaban en ese sentido” (126). Esta primera aventura sexual con una pareja de homosexuales le resultó mucho más excitante de lo que ella pensaba, al ser uno de ellos prácticamente forzado a penetrarla mientras el otro lo sodomizaba a él. En esta situación, Lulú reconoció que “la conciencia de que él no disfrutaba de mí no disminuía en absoluto la intensidad del placer que yo recibía de él, al contrario, estaba satisfecha, se cumplían todas mis expectativas, eran como animales, deliciosos, brutales, sinceros, violentos” (133). Este nuevo deseo que descubre en su soledad y en su espejismo de madurez, se convierte en una obsesión insaciable y peligrosa cuando ella descubre que nunca tiene bastante, por lo que se dedica a buscar y a pagar homosexuales por todas partes, incluso en los tugurios de la ciudad, llegando a agotar los ahorros para el futuro de su hija. El placer corporal que obtiene de su nuevo descubrimiento se puede condensar en las palabras de Lulú: “[N]ingún deseo era comparable al que me inspiraban, ninguna carne era comparable a la que me ofrecían, ningún placer era comparable al que me proporcionaban” (148). Estos placeres recientemente descubiertos, le abren puertas a la realización de una multiplicidad de aventuras sexuales en las que ella adopta la posición de voyeur masculino que dispone del dinero y del poder para controlar los encuentros sexuales,

reconociendo que en su nueva transgresión moral obtiene seguridad, poder y “[e]l derecho a decir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién. Estar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes” (147).

Como se está analizando, si hay un tema que resulta ser una necesidad obsesiva para Lulú, es el que abarca todo lo relacionado con el sexo. Ella misma reconoce que sexualmente “no tenía bastante” (145). En su obsesión, busca constantemente nuevas experiencias sexuales hasta que llega a experimentar “miedo de no ser capaz de reaccionar, de no saber detenerme a tiempo ... La raya, una línea progresivamente nítida, concreta, perceptible, estaba cerca, muy cerca, y me daba miedo” (147-48).

En esta novela, todas las acciones circulan alrededor de las diversas prácticas sexuales que explora Lulú. Sin embargo, como se ha demostrado, la sexualidad que prevalece en este texto no se inserta fácilmente en las prácticas sociales comúnmente aceptadas. En este sentido, se puede aplicar de nuevo la teoría de Foucault, para quien la experimentación erótica se convierte en la base para la elaboración de una estética de la existencia. Ya en Technologies of the Self reconoció que esta existencia se define por las posibilidades de transgresión: “Because the discussion of sexual practices in the modern age has defined sexuality in terms of ever more nuanced boundaries of constraint, the boundaries themselves ironically offer an incitement to transgression in order to discover the hidden meaning of illicit or unexplained sexuality” (131). Foucault también argumentó que “sex is placed by power in a binary system: licit and illicit, permitted and forbidden” (83). Por consiguiente, Las edades de Lulú es un texto que sirve para ejercer una crítica ante la represión de las prácticas sexuales alternativas de lo que ha sido establecido como la norma, norma basada en los discursos binarios que han ido regulando el sexo como algo legítimo --heterosexual,

monógamo y dirigido a la reproducción social--), o ilegítimo –ejemplificado en los actos experimentados por Lulú. De este modo, la novela de Grandes, mediante la presentación de la ambivalencia y pluralidad del deseo sexual y del placer físico, no sólo critica esta división binaria entre sexo aceptado y condenado o discurso legítimo e ilegítimo, sino que también cuestiona la dificultad para llevar a cabo la búsqueda de nuevas identidades y nuevos modelos de autodeterminación. En Las edades de Lulú, el amor se reemplaza por el placer, el interés propio y la satisfacción de hacer lo prohibido, rompiendo con las normativas impuestas y asimiladas. Por ello, cuando la protagonista es iniciada en el acto sexual observa que:

objetivamente, no extraía ningún placer de aquella actividad y sin embargo estaba cada vez más excitada. En algún lugar de mi cabeza palpitaban mi minoría de edad ... Yo procuraba no olvidar que estaba dentro de un coche, en plena calle, chupando la polla de un amigo de la familia y sentía oleadas de un placer intenso. Me reconocía a mí misma, deshonrada, era delicioso. (29)

Resulta necesario recordar que en la cultura occidental, debido entre otras causas a la influencia de la tradición cristiana, las actividades sexuales han estado condicionadas por la noción de comportamientos moralmente apropiados o inapropiados, legales o ilegales, normales o perversos. Por lo tanto, el comportamiento sexual que se aleja y se resiste ante la norma, se encuentra regularizado e intenta ser controlado por el estado, la religión, la medicina y la opinión pública. Los placeres comúnmente denominados perversos han sido considerados a lo largo de la historia como sexualidades demasiado peligrosas y ambiguas para la sociedad. Foucault también explora en su History of Sexuality el tema de las perversiones. Según reconoce, la sexualidad en las sociedades occidentales ha sido estructurada en torno a un marco de control y represión en el que la implantación de las perversiones es un instrumento y un efecto social, ya que por medio del aislamiento y la

consolidación de sexualidades periféricas se han logrado multiplicar las relaciones entre el poder, el sexo y el placer (48). En esta misma línea, Gayle Rubin apuntó que la práctica sexual siempre es una acción política y se encuentra organizada en sistemas de poder que premian y compensan algunas actividades mientras suprimen, anulan y reprimen otras. De este modo, Rubin analiza en "Thinking Sex" hasta qué punto se han perseguido y castigado las prácticas sexuales consideradas "peligrosas". Rubin compara la moralidad sexual imperante en nuestra sociedad contemporánea con las ideologías del racismo y con las disputas religiosas de los siglos anteriores.²⁵ Asimismo, la autora señala de qué forma se ha considerado el sexo en las sociedades occidentales como algo negativo: "Sexuality in Western societies has been structured within an extremely punitive social framework, and has been subjected to very real formal and informal controls" (10), siendo reforzada esta conducta por los discursos médicos y psiquiátricos, por los tabúes religiosos y por la cultura popular, para la cual, "erotic variety is dangerous, unhealthy, depraved, and a menace to everything from small children to national security" (12). En este sentido, y con el deseo de transgredir contra estas limitaciones morales, la misma Lulú reconoce que se siente irresistiblemente atraída por el límite y el abismo, por lo que transgredir estas fronteras entre lo lícito y lo ilícito es la fuerza que la impulsa a actuar en la búsqueda del placer prohibido: "La raya me tentaba, su proximidad ejercía una atracción casi irresistible sobre mí" (167).

De cualquier modo, Almudena Grandes, mediante esta novela traspassa conscientemente las reglas de la conducta sexual socialmente aceptada, ofreciéndonos así un libro problemático que establece un desafío ante el orden establecido y presenta

²⁵ Sobre este punto específico, Rubin añade: "sex law and sex regulation are simply sexual apartheid" y pone el ejemplo específico de las prohibiciones legales, tales como la restricción legal que impide servir en el ejército estadounidense a los homosexuales y a quienes ejercen prácticas sexuales disidentes.

explícitamente una variedad de matices que constituyen una exploración de diversas sexualidades alternativas y encuentros sexuales emblemáticos.

Como es sabido, una de las características que definen la transgresión es la ambivalencia entre el intenso placer que se experimenta al traspasar los límites y la angustia ante el reconocimiento de esas limitaciones. En realidad, la experiencia transgresora es inseparable de la conciencia de hallarse ignorando o infringiendo una determinada prohibición o regla. Por ello, Lulú constantemente se cuestiona en sus acciones si ha traspasado el límite de lo que estaría sexualmente permitido por Pablo, aunque ella misma admite que él se lo consentía todo, y que “[c]on él era muy fácil atravesar la raya y regresar sana y salva al otro lado” (164). La única ocasión en la que parece que la protagonista realmente ha traspasado el límite y ha caído de la cuerda floja que la sostiene sucede cuando participa en el escenario sadomasoquista que tiene lugar al final de la novela y, paradójicamente su modo de volver a la seguridad es dejándose pegar y golpear por Pablo para así pagar por sus pecados y purificarse, volviendo de este modo a sentirse una niña ante sus propios ojos y los de él: “[A]gradecía los golpes que me rompían en pedazos, que deshacían el maleficio ... regenerando mi piel, que volvía a nacer, suave y tersa, con cada bofetada, me las he ganado, pensaba” (186).²⁶ De esta manera, a raíz de este rito de pasaje que inicia otra de las edades de Lulú, cuando van a curarle las heridas causadas por su aventura sadomasoquista y por los golpes recibidos, ante la pregunta sobre lo que ha ocurrido, Pablo, tratándola de nuevo como a una niña, tan sólo responde diciendo que son “las señales del sarampión” (189), enfatizando de este modo la pequeñez de Lulú ante sus ojos y desvalorizando sus heridas como si tan sólo

²⁶ Esta imagen del chivo expiatorio se puede interpretar en una línea religiosa de confesión, arrepentimiento y condenación del pecado para redimirse de los actos cometidos. En este sentido, las palabras de Lulú enfatizan la ambigüedad y alternancia señalada por Foucault entre el tabú y la transgresión, el placer y la angustia por infringir la ley...

hubieran sido causadas por una enfermedad que casi todos los niños pasan y dejan atrás, algo común y sin la menor importancia.

A lo largo de esta novela, las relaciones pederastas juegan un papel muy importante tanto en las fantasías sexuales de ella como en las actitudes paternalistas por parte de él. A menudo, Lulú reconoce que “caminar por la cuerda floja era fácil, mientras él estaba allí, sosteniéndome”(164). En relación a la sucesión de encuentros sexuales entre Pablo y Lulú, la pederastia es una constante en Las edades de Lulú. Pablo y Lulú adoptan continuamente el papel de padre e hija tanto en su relación sexual como en las fantasías eróticas de la protagonista. Pablo suele actuar como pederasta feliz ante la idea de que Lulú sea una niña sucia, le pide a ella que no crezca nunca y en su tarea de pervertidor de menores, le afeita sus labios inferiores para que parezca una niña: “No tienes coño de niña. Y a mí me gustan las niñas con coño de niña, sobre todo cuando las voy a echar a perder” (42). Cuando se reencuentran tras cinco años de separación, Lulú se viste con su viejo uniforme del colegio y decide actuar, a pesar de sus veinte años, como una niña pervertida ante los ojos de Pablo. Por ello, cuando Pablo la besa por vez primera tras cinco años de ausencia y lo primero que hace es mecerla en sus brazos y regalarle un vibrador como juguete, ella decide continuar con su actuación que representaba un papel infantil: “le gustaban las niñas sucias, pues bien, yo le demostraría que podía ser sucia, muy sucia” (112).

El deseo de Pablo se traduce como el intento de evitar lo inevitable: que Lulú crezca demasiado. En una ocasión, Lulú deja a Pablo porque se da cuenta que con él nunca podría crecer ni madurar y se encontraría eternamente “sumida en la maldición de una infancia infinita” (168). A raíz de ese momento, ella parece estar madurando con los años e intenta asumir el papel de mujer adulta, mientras él se dedica a mantener relaciones con chicas

mucho más jóvenes, aunque se sienta ridículo con ellas. Sin embargo, sigue considerando a Lulú como su niña: “Lulú, tú no has crecido nunca, ni crecerás en tu vida, maldita seas, tú no has dejado de jugar jamás, y sigues jugando ahora, juegas a ser adulta” (141). Finalmente, la pareja vuelve a adoptar su típico papel de protector adulto/protegida infantil cuando tras el cruel episodio de sadomasoquismo en el que ella pierde completamente el control de su situación y de su vida, la protagonista despierta en la cama de él con el olor a porras recién hechas²⁷ y envuelta en su camisa de recién nacida hecha a la medida de una niña grande, camisa que durante toda la novela sirve como fetiche representativo para contribuir a la creencia en el simulacro de niñez de Lulú.

Por otro lado, en esta misma línea de pederastia, una parte muy significativa de esta novela la compone la exposición de ciertas fantasías eróticas de Lulú en las que por regla general, Pablo adopta el rol de su propio padre: “Todos sabían que yo me acostaba con mi padre y lo encontraban natural ... yo era feliz, andaba por la casa medio desnuda, le quería mucho, y follaba con él todo el tiempo” (103). Este deseo sexual se encontraría doblemente castigado y censurado por la sociedad, ya que representaría un doble caso de pederastia e incesto. Asimismo, en estas fantasías hay un juego de simulacro que llega a confundir al lector, porque se suelen iniciar sin previo aviso y se presentan en la narración como continuación inmediata de la trama real de la vida cotidiana de la protagonista. A veces, Lulú está tan absorta en sus meditaciones que incluso a ella le cuesta distinguir el límite entre su creación erótica y su realidad: “[Al] principio yo era muy mayor, quince años, los que tenía en realidad ... hasta que un día pensé, pero qué estupidez, si es todo mentira, y decidí quedarme en los doce años, aun conservando un cuerpo demasiado definido para una niña de

²⁷ En este sentido, la estructura de la novela es circular, porque tanto el primer como el último encuentro con Pablo acaban con Lulú envuelta en un sentimiento de seguridad en la cama, despertada por el olor a porras recién hechas que Pablo le ha traído.

esa edad” (102). En realidad, estas fantasías ambiguas señalan otra de las transgresiones posmodernas del texto de *Grandes* en las que reina la ambivalencia y las confusiones entre la realidad y la ficción.

Crítica política y social

Por otro lado, Las edades de Lulú es un texto que también ejerce una fuerte crítica a nivel político. El cuerpo y la sexualidad tienen muchas implicaciones sociopolíticas, porque estipulan las relaciones de poder y control que gobiernan una sociedad determinada. De ahí que la presentación de las sexualidades explícitas y alternativas en la novela de *Grandes* es usada como forma de disidencia ante un código restrictivo. Por lo tanto, Las edades de Lulú representan una exploración de otro tipo de sexualidades alternativas que transgreden normas o preceptos morales en un contexto histórico específico.

Esta novela presenta muchas referencias al marco socio-político de los últimos años del franquismo. Cuando Lulú experimenta sexualmente por vez primera con Pablo y sin ningún tipo de protección contra el embarazo o las enfermedades venéreas, éste reafirma que “lo que hemos hecho no deja de socavar los cimientos del régimen” (52). Igualmente, en la ocasión en la que Pablo se marcha cinco años como profesor a Estados Unidos, lo primero que piensa Lulú es que se va exiliado por sus ideas políticas antifranquistas, aunque le extraña porque “el viejo está ya más para allá que para acá, a punto de diñarla...” (97). Asimismo, la acción de la novela comienza en los últimos años del franquismo y a través de las páginas de este texto se suceden los comentarios críticos contra la dictadura. En primer lugar, Pablo y Marcelo, el hermano de Lulú, pertenecen al partido comunista –ilegal en ese periodo- por lo que hay mucha subversión explícita ante la represión del régimen de Franco: por un lado, el

despertar sexual de Lulú tiene lugar cuando va con Pablo a un concierto contra la dictadura, y aunque no llegan a entrar, Pablo miente al hermano de Lulú afirmando que ha convertido a la chica en “una roja más” y que el concierto ha sido “otra jornada de gloria para el socialismo español” (36). Unos años antes, Pablo y Marcelo son encarcelados como presos políticos y Lulú se alía al partido comunista de forma simbólica para recordar a Pablo durante los años en los que éste se encuentra residiendo en Estados Unidos. Por otro lado, la familia de Lulú pertenece a la autarquía franquista, y tanto Lulú como su hermano rechazan abiertamente la pomposidad de sus apellidos que les recuerda su origen aristocrático: “[D]ecidí mutilar yo también mis apellidos por su parte más noble ... solamente por joder, y lo conseguía ..María Luisa Aurora Eugenia Ruiz-Poveda y García de la Casa, pero soy solamente Lulú Ruiz García” (149). En cuanto a la familia, Lulú vivía desde pequeña totalmente desarraigada de la misma, tanto a nivel religioso como político, por lo que su existencia familiar consiste en una incomunicación continua con sus padres. Ella reconoce que nunca ha soportado a su madre, quien tampoco la ha comprendido a ella ni ha hecho esfuerzos por hacerlo: “[M]i madre se empeñaba en creer que eran mis novios todos los tíos con los que me acosté durante aquellos años” (107). Algunas de las transgresiones ejercidas por Lulú se pueden entender como una búsqueda del cariño negado durante su infancia al tener que compartir a sus padres con ocho hermanos más. Ella reconoce que necesitaba una madre, pero que ésta siempre la había ignorado, dedicando sus atenciones a sus hermanos, en cambio. De ahí que el sentimiento de no tener una familia le impulse a sustituir el amor por la búsqueda del placer corporal.

Finalmente y a modo de conclusión, es importante reiterar que en este capítulo se ha explorado de qué forma se puede experimentar el placer y la ruptura de tabúes morales por medio de una novela. Siguiendo los postulados de Foucault, quien afirma que la creencia de

que el individuo contemporáneo se encuentra más liberado sexualmente que sus predecesores es falsa, Las edades de Lulú condensa una gran variedad de acciones sexuales alternativas que atentan contra la normativa social y moral. La experiencia de la transgresión está íntimamente ligada al control de la sexualidad. De este modo, Foucault apunta acertadamente que la sociedad moderna ha intentado controlar y reducir la sexualidad a la pareja heterosexual y legítima como procedimiento de control social y delineación de los límites tolerables, por lo que reitera que “[t]he growth of perversions ... is the real product of the encroachment of a type of power on bodies and their pleasures”.²⁸

De esta forma, el análisis de Las edades de Lulú ha servido para problematizar en gran medida las ambigüedades y contradicciones inherentes al discurso de la sexualidad, identidad y agencia femenina en el contexto de la España de los años ochenta. Si bien es cierto que muchas de las acciones sexuales representadas en esta novela suponen un reforzamiento de los patrones de género convencionales, no es menos cierto que la sexualidad de Lulú excede todos los modelos heredados. Como se ha demostrado, siguiendo las pautas establecidas por Foucault, cuanta más fuerza moral tiene el tabú, mayor es la satisfacción de ejercer una transgresión ante el mismo. Mediante la exploración de unas prácticas sexuales polifacéticas y divergentes con la norma, se ha establecido una llamada al reconocimiento de sexualidades no convencionales.

Almudena Grandes, mediante esta novela, reconoce y celebra la diversidad sexual y la legitimación de los placeres corporales, tanto femeninos como masculinos. Como se ha analizado en las páginas anteriores, esta novela ejemplifica toda una serie de transgresiones sexuales que atentan contra la normativa de los valores éticos y morales tradicionalmente normalizados en la sociedad occidental. A pesar de haber sido publicada en una etapa socio-

²⁸ Cita extraída del estudio sobre Foucault realizado por Lois McNay (48).

histórica en la que España presumía de promover las libertades sexuales, este texto no deja de resultar inquietante y perturbador para la gran mayoría de sus lectores, debido entre otros factores a los variados elementos pornográficos que presenta en sus páginas.

Por lo tanto y como se ha demostrado, la exposición y presentación explícita de sexualidades alternativas define una de las características centrales de Las edades de Lulú, novela que critica los modelos de género impuestos al defender la pluralidad sexual y las contradicciones que caracterizan a la mujer del siglo XX. Como afirmó Grandes dentro de este marco, la identidad de la protagonista femenina es polifacética y en cierto modo, contradictoria, ya que al igual que en la vida real, las mujeres contemporáneas viven en un estado de contradicciones perpetuas: “En este momento las mujeres estamos mucho más inseguras de todo, pagamos un precio más alto por las cosas y vivimos un momento en que los modelos se confunden. Después de muchos siglos en que todos los hombres y todas las mujeres perseguían lo mismo, ya no hay modelos definidos, se están diversificando”. (Grandes). En este contexto se puede interpretar Las edades de Lulú como un libro que ofrece al lector una serie de escenarios de fantasías sexuales en las que se confunde la realidad con la ficción y que, dada la fragmentación, hibridez y contradicciones inherentes a sus páginas, emblematiza la ambigüedad y flexibilidad características del periodo posmoderno.

Por otro lado, por medio de la apropiación del género erótico, Grandes ha logrado destruir los códigos represivos al establecer una llamada a la diversidad y pluralidad sexual, transgrediendo las ansiedades morales que giran en torno al tema del sexo. Por medio de los encuentros sexuales no convencionales que tienen lugar en esta novela, el lector se enfrenta ante una representación explícita de los deseos y placeres sexuales femeninos más

silenciados hasta el momento. Con la exposición de los diversos placeres y deseos que definen a Lulú, esta novela establece un intento de normalizar lo que se suele considerar patológico e inmoral, problematizando la división binaria entre orden y transgresión. Asimismo, mediante la crítica a la sumisión a la figura del padre ejemplificada en Pablo, Grandes presenta una llamada a la autodeterminación femenina, un descubrimiento del daño que puede causarle a una mujer la influencia constante de un hombre como Pablo y la concienciación del lector ante la infantilización de Lulú.

En realidad, como se ha analizado, Las edades de Lulú es un libro que ejerce una transgresión sexual muy señalada utilizada como contraposición ante las tendencias morales de la sociedad. Esta resistencia se encuentra encarnada en los comúnmente denominados placeres perversos, tales como los clichés del sadomasoquismo, el incesto, las orgías, la pederastia y otras perversiones.

Sin embargo, mientras estas transgresiones no se conviertan en la norma, se puede afirmar que en este capítulo se ha analizado el peligro que conlleva el descubrimiento de los múltiples placeres sexuales y las variadas posibilidades transgresoras que ejerce el cuerpo femenino como agente sexual, al igual que la proliferación de discursos sexuales alternativos que componen el eje central del desafío ante la tradición moral. Se puede concluir así reiterando que Las edades de Lulú es un texto que, en un marco posmoderno, revela una tensión ideológica entre las prácticas lícitas e ilícitas, entre la sexualidad legítima e ilegítima y entre la subversión del discurso patriarcal sobre la sexualidad y la aceptación o reforzamiento del mismo. Por último, es importante afirmar que esta novela, al igual que las que serán analizadas en los siguientes capítulos, comporta sus propias contradicciones y su propia negociación interna entre transgresión y orden. En este sentido, a lo largo de estas

páginas se ha puesto especial énfasis en las ambivalencias de la propia Lulú y de qué modo ella misma se debate entre ciertos polos contrapuestos que sirven para poner en evidencia sus continuas contradicciones: la influencia inescapable de Pablo sobre ella, su alternancia entre dominación y sumisión, placer y dolor, matrimonio y promiscuidad, liberalización y represión o subversión y aceptación. Finalmente, es importante reiterar que todas las acciones de la protagonista de esta novela se pueden interpretar como un cúmulo de sentimientos contradictorios que contribuyen a señalar y celebrar la complejidad y riqueza de la sexualidad “perversa”.

CAPITULO II

TRANSGRESIÓN E HIBRIDEZ CORPORAL: AMBIGÜEDAD SEXUAL Y NACIONAL EN UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA

Pero es que este cuerpo ha sido mi salvación, ¿comprendes?, con este cuerpo he aprendido a quererme, por este cuerpo me he jugado la vida, para este cuerpo me he inventado mi nombre, sin este cuerpo habría sido incapaz de enfrentarme al mundo (Eduardo Mendicutti, Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy 272-73)

El capítulo anterior ha explorado una serie de transgresiones sexuales ejemplificadas en las múltiples expresiones de los placeres prohibidos que se reflejan en Las edades de Lulú. Siguiendo esta línea, este capítulo analizará otro tipo de sexualidad alternativa y disidente de la normativa: la de un cuerpo híbrido que combina pechos femeninos con órganos sexuales masculinos y que, en su ambigüedad, transgrede y traspasa las fronteras que tradicionalmente dividen las categorías binarias entre hombre y mujer. De este modo, el tipo de transgresión que será observado en estas páginas se refiere específicamente a la ruptura con el propio cuerpo y con el pasado inminente. Es así como este estudio específico permitirá establecer toda clase de lazos entre la transición política y sexual mediante la figura del transexual como icono central y emblema de la transición a la democracia y a la posmodernidad. Esta asociación se realizará considerando que por un lado, lo transexual ha llegado a servir como símbolo de los cambios políticos de la nación española tras la muerte de Franco en 1975 y por otro, debido a la ambigüedad radical implicada en la construcción del género, la transexualidad se puede utilizar como representación del epítome de la sexualidad y sensibilidad posmoderna.

En realidad, las similitudes entre la iconografía de la transexualidad y la de la transición política son asombrosas, no sólo en esta novela, sino en toda una línea de textos literarios y películas de los mismos años y de años anteriores que demuestran preocupaciones y temas similares. La conexión entre los elementos políticos y sexuales tan presentes en esta novela no representa una novedad en la corriente narrativa y fílmica contemporánea. Es importante señalar que el caso de Mendicutti no es único, sino que es parte de un movimiento cultural que permite establecer un paralelismo muy fuerte entre transición política y sexual mediante la figura del transexual como icono central.²⁹

Para llevar a cabo estas comparaciones se analizará la novela Una mala noche la tiene cualquiera, publicada en 1982.³⁰ Eduardo Mendicutti, el autor de este texto, ha sido reconocido por crítica y público como un polifacético escritor declaradamente homosexual que está comprometido con su extensa y variada obra y que ha conseguido abrir la literatura gay a todo tipo de público para que una gran cantidad de lectores puedan disfrutar estas historias. Todas sus novelas presentan una continuidad en cuanto a personajes y temas relacionados con la homosexualidad y la transexualidad y él ha llegado a afirmar en una entrevista digital que una constante de su obra es el sentido de la rebeldía, de la heterodoxia y “también el precio que hay que pagar por eso, o que ha habido que pagar. En cualquier caso, la rebeldía, la diferencia, el querer ser distinto a los demás y vivir así, supondrá siempre un precio”.

²⁹ Entre otros textos que tratan este asunto de forma central se pueden mencionar Lilí Barcelona i altres travestís, de Terenci Moix, películas como Vestida de azul, de Antonio Giménez-Rico, Ocaña, retrato intermitente, de Ventura Pons y muy especialmente Cambio de sexo, de Vicente Aranda en 1977, que refleja los cambios sociales ocurridos en los años 70 y se puede considerar como la metáfora más explícita de esa relación entre transexualidad y transición política.

³⁰ Cuando salió al mercado, esta novela pasó casi desapercibida, por lo que Mendicutti tuvo que esperar al éxito de su novela Siete contra Georgia de 1987 para publicar de nuevo en 1988 Una mala noche la tiene cualquiera. (Gema Pérez-Sánchez 387).

Por lo tanto, en esta línea de rebeldía y utilizando para ello la perspectiva de un transexual, Una mala noche la tiene cualquiera puede considerarse una obra subversiva, ya que según afirmó Omaña Andueza en Espéculo cuestiona “de manera subvertida el aparato ideológico del franquismo que para el comienzo de los años ochenta todavía se encontraba inmerso tanto en la conciencia política del país como en el "sentido común" de muchas personas. Mendicutti logra otorgar a lo “subalterno” un puesto de responsabilidad y dirección, y a las minorías un lugar central”.

La trama de esta narrativa se configura como una rememoración de la histórica noche del intento de golpe de estado que tuvo lugar el veintitrés de febrero de 1981 por parte de un grupo de la Guardia Civil bajo el mando del teniente coronel Tejero, estremeciendo el rumbo de la joven democracia española y amenazando con reestablecer una regresión tanto a nivel político como a nivel corporal. La novela, estructurada en dos partes de desigual longitud y estando compuesta la segunda parte de tan sólo doce páginas, describe a través del soliloquio directo y jocoso de un transexual la incertidumbre sobre la situación política del país y la posibilidad de una vuelta a la represión dictatorial experimentada en el régimen autoritario que prácticamente acababa de finalizar.³¹ En realidad, no ocurre casi nada en la trama de esta novela, siendo lo más destacable de la misma la presentación de una serie de estados de ánimo psicológicos que afectan a la narradora y establecen el tono específico de la narrativa. Mendicutti tan sólo se limita en Una mala noche la tiene cualquiera a rememorar y reescribir desde una perspectiva diferente los acontecimientos históricos de una larga noche que

³¹ Dada la complejidad y ambigüedad de los términos de la transexualidad y travestismo, para el presente estudio voy a definir el sujeto transexual como alguien que, aunque no haya sido sometido a la completa operación de cambio de sexo, se identifica con género al que su sexo biológico no corresponde y se encuentra en tratamiento hormonal y quirúrgico para alterar y transformar algunas partes de su cuerpo, lo cual es el caso de la protagonista de esta novela. Sin embargo, mucha de la crítica habla de travestismo al referirse a la protagonista de esta novela. Mi análisis considera el caso de La Madelón como algo más profundo que un simple cambio de ropa.

mantuvo en vilo a gran parte de la población española, hasta que, metafóricamente, comenzó a clarear en “la noche negra de España” (135) al final del relato.

La Madelón, narradora-protagonista ubicada en Madrid pero originaria de Andalucía,³² narra sus avatares usando el humor, el estilo directo y una secuencia narrativa lineal, aunque son abundantes los saltos en el tiempo mediante el uso de la analepsis. Desde el presente narrativo de la obra, la mirada de la narradora se retrotrae continuamente a la historia privada de su vida. Es así como se describe un tiempo externo principal, que comienza con los acontecimientos históricos de la intentona golpista del 23 de febrero y termina con las marchas pro-democracia que tuvieron lugar cuatro días después. De forma paralela al tiempo externo, existe un tiempo subjetivo e interno delineado por la imaginación y la memoria de la protagonista. La Madelón a lo largo de la novela, continuamente recuerda divertidas anécdotas de su pasado y de sus amigas travestís y homosexuales, reviviendo la opresión y represión experimentadas con su antigua identidad masculina como Manuel García Rebollo. Incluso al final de la narrativa, cuando tras el discurso efectuado por el rey parece ser que todo se ha solucionado, que el golpe no ha tenido éxito y que la vida de la protagonista y de la democracia vuelven a su normalidad, la misma Madelón reconoce que había disfrutado mucho estos momentos de rememoración mental y que “lo único que quería era seguir recordando cosas, acordarme de muchos hombres que cruzaron por mi vida, dejar que el tiempo se fuera quemando solo” (138).

La división entre los diversos capítulos se realiza sin ningún tipo de numeración, lo cual sirve para asemejar y transmitir la estructura de la novela a la fragmentación del proceso mental del fluir de conciencia de la narradora, creando así una ambigüedad paralela a los

³² Este detalle sobre su origen sitúa a la protagonista en el contexto de un individuo doblemente periférico: sexualmente al representar a una minoría que ha alterado su sexo biológico y regionalmente al provenir de la periferia del sur español.

acontecimientos descritos, a la condición transexual de la protagonista y a los avatares de la España en transición. En el monólogo extendido que constituye esta novela, hay algunos momentos más memorables que otros. Estos corresponden a la angustiosa espera por parte de La Madelón de buenas o malas noticias frente a la radio. Aunque la protagonista en el momento de narrar la historia ya conoce el final de la misma, consigue contagiar al lector con la ansiedad y desesperación que revelan sus variados pensamientos, los cuales, desde la distancia temporal, se pueden permitir adoptar el uso de la ironía y parodia histórica.³³ En este sentido, siguiendo los postulados establecidos por Linda Hutcheon, siempre es necesario establecer una distancia crítica entre lo parodiado y la nueva obra mediante la ironía. El placer que se deriva de esta ironía no proviene específicamente del humor, sino del grado de implicación que el lector tenga y la forma en la que logre equilibrar complicidad y distancia (34).

La inserción del humor es constante en esta novela y sirve para crear dinamismo en una estructura narrativa que carece de acción, al basarse en tan sólo los recuerdos y memorias de un pasado específico personal y nacional.³⁴ Estos recuerdos paródicos le sirven a Mendicutti para reescribir la historia oficial tanto del franquismo como de la noche del intento de golpe de estado desde la originalidad del punto de vista de un transexual andaluz. Mediante la rememoración, La Madelón tiene muchos momentos débiles, tales y como se perciben cuando se encuentra sola en casa esperando muy preocupada a su compañera de piso: “[M]e

³³ Dada la gran cantidad de ironía y parodia que se reflejan en las páginas de este relato, se puede aplicar en el mismo el concepto de parodia posmoderna definido por Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism*: “[P]ostmodernist parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations” (90).

³⁴ El problema es que debido al continuo toque de humor e ironía que caracteriza las páginas de la novela, ésta no ha sido considerada con la seriedad que merece, pues aunque los temas que trata sobre la dictadura, la transexualidad y el golpe de estado de Tejero son muy trascendentales, apenas hay artículos críticos sobre esta novela específica (Los estudios de Garlinger, Pérez-Sánchez y Moreiras son los únicos destacables).

dio por pensar que La Begum estaba ya camino de un campo de concentración ... rodeadita de porquería y de unos soldados alemanes maravillosos de guapos, y ella en los huesos, demacrada, zarrapastrosa, pero divina” (13). Del mismo modo, al lector se le transmite la angustia experimentada por la protagonista cuando se imagina su vida de clandestinidad en la nueva dictadura de Tejero, aún cuando hasta esa noche estaba convencida que esos tiempos represivos ya habían acabado definitivamente. Igualmente, hay episodios muy señalados de esperanza para el futuro de la democracia y de la libertad, ejemplificados en la fe ciega que La Madelón tiene al escuchar el discurso del rey en el que éste instauro el orden político casi al final de la novela: “Aquella noche del 23, desde luego, hubiera besado yo por donde el rey pisara. Que la gente diga lo que quiera” (132).³⁵ La confianza absoluta que la protagonista deposita en el rey como icono de la salvación de su vida, llega a adoptar rasgos casi sexuales: “En cuanto apareció el rey, con su uniforme de capitán general, que le sienta de morir ...y en cuanto me miró a los ojos como si no hubiera otra persona en este mundo ...a mí es que me volvió la tranquilidad al cuerpo” (121).

En esta novela, Mendicutti, utilizando la parodia refractada y la ironía, efectúa una aguda crítica a la situación del país por medio de la descripción y exposición directa de los temores sufridos por La Madelón ante la posibilidad de caer nuevamente dentro del sistema coactivo de la dictadura recién acabada que prohibía la manifestación de actitudes sexuales no “naturales”. Siguiendo esta línea, Hutcheon, en The Politics of Postmodernism, afirma que las minorías pueden criticar el status quo más libremente ya que tienen poco que perder (142). La Madelón, al ser un individuo doblemente marginado, adquiere por lo tanto un

³⁵ Esta alusión a “que la gente diga lo que quiera” infiere una de las críticas más extendidas hacia la figura del rey relacionadas con el intento de golpe de estado, creyendo mucha gente que el rey estaba directamente involucrado en el mismo y que actuó como salvador para reafirmarse como rey de todos los españoles, dada la escasa credibilidad que tenía en la democracia española al haber sido educado directamente por Franco.

poder desmesurado para realizar este tipo de crítica política. Esta forma de cuestionar e interrogar la autoridad cultural presenta rasgos ambivalentes. De este modo, la ambigüedad posmoderna que estamos explorando y que se refleja a la perfección en esta novela llega a tal nivel, que en el texto se percibe un reto a las autoridades canónicas culturales al mismo tiempo que se es cómplice o parte integrante de ellas. La Madelón es comunista declarada, pero tiene una pasión exagerada por cualquier hombre que lleve uniforme, siendo la guardia civil que está intentando realizar la regresión a la dictadura fascista y que está siendo abiertamente criticada por la protagonista, uno de los cuerpos del orden establecidos por el franquismo distintivo por su uniforme. Asimismo, en su pasión por las instituciones militares con uniforme, su pseudónimo proviene de una canción militar: “La Madelón a todos quiere igual; da su amor a todo el frente, del soldado al general” (58). Por su parte, reforzando sus propias y constantes contradicciones, la narradora reconoce que en una ocasión, a pesar de su ideología política izquierdista, tomó parte en una manifestación falangista para ver de cerca a los fascistas vestidos en un uniforme nazi que les hacía muy guapos, vistiéndose ella misma de falangista para ir a tono con el ambiente de la manifestación.

Siguiendo estas pautas, Cristina Moreiras señala la intensa relación que se percibe en esta novela entre el Estado y la construcción de la identidad y enfatiza “la posibilidad de transformación de una identidad fijada categóricamente (bajo un poder que reprime cualquier desviación de una norma establecida –la heterosexualidad) a otra que se libera de tal represión por la apertura de los poderes políticos y discursos sociales a otras formas de identificación sexual –en este caso la homosexualidad y el travestismo” (80). Moreiras implica en sus palabras que gracias a la democracia se estableció una resolución a los problemas de identidad de La Madelón. Sin embargo, a pesar de que en Una mala noche la

tiene cualquiera la narradora-protagonista³⁶ transmite y comparte con el lector su exaltación sobre la libertad que disfruta gracias a la democracia, esto no significa que la nueva situación política de España haya solucionado sus problemas de identidad. Al contrario, toda la novela se compone de una serie de ambigüedades y elementos paradójicos que ponen en duda cualquier tipo de estabilidad, tanto sexual como política. Consecuentemente, para este estudio se pondrá un gran énfasis en la condición indefinible, fluida, cambiante, relativa y elusiva de la transición y de la transexualidad como emblemas de un periodo de crisis e inestabilidad política y sexual.

Con respecto a la problematización y ambivalencia genérica reflejada en Una mala noche la tiene cualquiera, se observa que la principal transgresión en las páginas de esta novela radica en la disolución y ruptura de las fronteras ideológicamente establecidas de género, consideradas tradicionalmente estables e infranqueables. De este modo, Mendicutti renegocia mediante su novela los límites fronterizos entre la conceptualización normativa del género y las prácticas e identidades que se pueden denominar transgresoras. La transgresión es crucial en cualquier tipo de proyecto sexual disidente de la norma. El caso de transexualidad que nos ocupa es fundamental para analizar la transgresión del propio cuerpo en todas sus contradicciones y presenta una fuerte crítica social y cultural al subvertir las categorías dominantes de género y sexualidad. El deseo de transformación psíquica y física por parte de la protagonista de esta novela señala un inconformismo radical con la anatomía con la que su cuerpo fue diseñado al nacer. Repetidamente, la narradora reconoce que sus atributos físicos masculinos son debidos a una equivocación divina al configurar su sexo y confiesa que aún le “quedaba una mijita de lo que Dios me dio –por equivocación: pobrecito,

³⁶ En este estudio designaré a Manuel-Madelón con atributos nominales y adjetivales femeninos con el objetivo de respetar los deseos de transformación e identidad sexual ejercidos por su protagonista y también para evitar posibles confusiones en el lector.

todo el mundo tiene derecho” (36). Igualmente, también reconoce que ese error anatómico en su cuerpo le ha causado muchos problemas y que en los primeros momentos de su transformación lo pasó muy mal intentando ocultar su órgano sexual masculino con esparadrapo, e incluso llega a pedir ayuda, ya “que servidora no conseguía disimular toda aquella cesta de la merienda que la Naturaleza –madrastra, braguetadicta, putón de feria—me había regalado, con tan poquísimo sentido de la oportunidad” (55-56).

Los individuos transexuales adquieren matices políticos tal y como afirmó Judith Butler en Undoing Gender, porque “[t]hey make us not only question what is real, and what “must” be, but they also show us how the norms that govern contemporary notions of reality can be questioned and how new modes of reality can become instituted”(29). De ahí que si hay una transgresión corporal que sobresale en visibilidad, esa es la que tiene lugar cuando, mediante la intervención hormonal y quirúrgica, se consiguen alterar las estratificaciones genéricas tradicionalmente asociadas con la anatomía masculina y femenina y se contribuye a la intensificación de la incertidumbre sexual. A la protagonista de Una mala noche la tiene cualquiera le encanta atraer la atención mediante su aparición llamativa en público gracias al poder de su cuerpo transexual que no resulta fácilmente asimilado en la sociedad.³⁷ El cuerpo de nuestra protagonista sería una combinación híbrida de pechos femeninos con órganos sexuales masculinos, encarnando “el dudoso y pícaro vodevil del balanceo entre un sexo y otro” (81) en el que “[u]na ya no sabe lo que es suyo de verdad y lo que es postizo” (102). En este sentido, para Butler estas prácticas transformadoras exceden y reestructuran la norma y nos hacen ver “how realities to which we thought we were confined are not written in stone”

³⁷ Como nota curiosa, me gustaría mencionar que el travestismo y la transexualidad han existido en casi todas las culturas durante siglos, pero la primera aproximación científica al tema tuvo lugar en 1910 con el trabajo de Hirschfeld, quien usó el término *transvestiten* para referirse tanto a lo que se entiende ahora tanto por travestismo como a la transexualidad.

(29). Siguiendo estas pautas, Moreiras añadió que la Madelón es “una mujer en el cuerpo de hombre o un hombre en la psique de una mujer. Su ‘persona’ se constituye por una doble inversión cuyo efecto más destacado sería poner en cuestionamiento los valores de verdad sobre los que se construyen, o asignan culturalmente, los roles sexuales” (82). El cuerpo le sirve a La Madelón como inscripción de las diferencias. De esta forma, se deduce que la ambigüedad de las fronteras sexuales establece una celebración del concepto posmoderno del hibridismo de la identidad sexual que rompe con categorías absolutas y sirve para ejercer una crítica cultural a la rígida oposición de los géneros en estructuras binarias.³⁸

A partir de estos postulados se entiende que la personificación del transexual que encarna La Madelón sea por definición un concepto indefinible, relativo y fluido, que contribuye a reflexionar sobre la artificialidad de géneros fijos e inamovibles. La ambigüedad sexual presentada por la protagonista de Una mala noche la tiene cualquiera utiliza una estructura en la que no hay límites establecidos ni fronteras definidas. En numerosas ocasiones la narradora declara que no sabe cómo definirse a ciencia cierta: “Es que llega el momento ... en que ya no sabes ni como hablar contigo misma” (103). En realidad, toda definición de transexualidad depende de una definición previa de "hombre", "mujer", "sexo" y "género" y sólo se puede definir en función de susodichas definiciones previas, que a su vez son culturales y transformables. De esta forma, como declaró Butler en Gender Trouble: “Genders can be neither true nor false, neither real nor apparent, neither original nor derived. As credible bearers of those attributes, however, genders can also be rendered thoroughly and radically incredible” (180).

³⁸ Como apuntó Marjorie Garber, uno de los aspectos más importantes del travestismo y transexualidad es que “is the way in which it offers a challenge to easy notions of binarity, putting into question the categories of “female” and “male” (10), ofreciendo así una nueva perspectiva ante la multiplicidad genérica y retando de este modo las categorías fijas de la división binaria entre géneros.

De ahí que La Madelón, al hablar tanto de ella como de su compañera de piso, por un lado enfatiza las actuaciones y simulaciones que realizan ambas para entrar de lleno en sus papeles de mujeres de lujo y por otro lado, defiende su nueva apariencia física como algo legítimo y aceptable, criticando la mirada que se establece al transexual como si de un extraterrestre se tratara: “Leñe, ni que fuéramos bichos raros” (143). Judith Shapiro apuntó al respecto que, “[b]ecause transsexuals have to work at establishing their credentials as men or women in a relatively self-conscious way, whereas the rest of us are under the illusion that we are just doing what comes naturally, they bring to the surface many of the tacit understandings that guide the creation and maintenance of gender differences in ongoing social life” (252-53). Para desarrollar un poco más este pensamiento se puede aplicar a Una mala noche la tiene cualquiera el pensamiento de Butler, quien en Gender Trouble destacó el proceso de “naturalización” del género masculino o femenino que tiene lugar a través de prácticas reguladoras “that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms” (23), cuestionándose hasta qué punto estas prácticas de formación y división genérica constituyen la identidad del individuo. Butler también enfatiza la existencia del así denominado desorden o disforia de género que ejerce una ruptura efectiva con estas normas de inteligibilidad cultural. Entre estas identidades divergentes con la práctica normativa, el cuerpo transexual de la protagonista del texto de Mendicutti es un ejemplo de un individuo que se apropia de una serie de categorías concebidas como naturales e inmodificables y las cuestiona. Su transgresión y subversión radica en deconstruir la supuesta estabilidad binaria entre las categorías establecidas de hombre y mujer.³⁹ De acuerdo con Butler, podemos

³⁹ Para desarrollar esta idea más a fondo, es interesante anotar que en su libro Bodies that Matter, Butler aclara que la forma eficaz de subvertir estos poderes dominantes sobre la división binaria y “naturalizada” entre hombre y mujer radica en el poder del travestismo: “In this sense, then, drag is subversive to the extent that it

asegurar que la forma más explícita de transgredir el cuerpo como objeto material sería a través del cambio de identidad sexual, tal y como lo realiza La Madelón en esta novela. Mediante la transformación que lleva a cabo de Manuel a La Madelón, la protagonista consigue desmaterializar la normativa que asume la identidad de género como una correlación con el sexo biológico conferido al nacer. No obstante, es necesario preguntarnos si en su transformación y transgresión, La Madelón ejerce un cambio radical de identidad o tan sólo de algunas partes de su cuerpo.

En sus reflexiones, La Madelón cuestiona constantemente su identidad, demostrando una gran incertidumbre en todo momento sobre cuál puede constituir la esencia de su ser, cómo se puede definir a ella misma y qué se considera auténtico en su persona frente a lo que podría ser identificado como una simulación. De forma paralela, sus meditaciones y reflexiones se pueden aplicar a las cuestiones sobre la identidad nacional de los años de la transición:

Una ya no sabe lo que es suyo de verdad y lo que es postizo. Y ya no hablo sólo del rollo de la silicona o de un detallito de cirugía estética, qué va; hablo más bien de lo de dentro, de la manera de sentir, de la forma de pensar, del modo de hacerle frente a la vida... Parece que estás hablando con un monstruito que eres mitad tú y mitad otra cosa. Un bicho de feria. (102-03)

Con respecto a identidad ambigua que define tanto a la protagonista como a la nación de Una mala noche la tiene cualquiera, se puede aplicar e incorporar el pensamiento de Hutcheon sobre el fundamento del pensamiento posmoderno al afirmar que “the postmodern enterprise ... questions the very bases of any certainty (history, subjectivity, reference) and of any standards of judgment” (57).

reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality’s claim on naturalness and originality” (125).

Ya desde la portada del libro, se observa una imagen algo confusa y en cierto modo perturbadora. En la misma, aparece un travesti o transexual con la boca atravesada por una especie de espada que no es una espada en realidad, sino que se asemeja a un órgano sexual masculino introducido por el típico tricornio que correspondía al cuerpo de la Guardia Civil española, lo cual se puede interpretar, teniendo en cuenta la trama de la novela, como la amenaza de imponer una heterosexualidad forzada en el personaje principal si triunfaba el intento de golpe de estado de la Guardia Civil. Esta doble lectura que desde la misma portada resulta extremadamente ambigua, marcará todas las páginas de la novela, caracterizadas por los juegos de ambivalencia genérica y política.

La novela presenta una serie de contradicciones que le revelan al lector la ambigüedad y paradoja tanto del nuevo cuerpo de La Madelón como del nuevo cuerpo de la nación. A pesar de que la protagonista proclama muy frecuentemente la estabilidad y autenticidad de su nueva identidad sexual en los años democráticos, el lector puede percibir la inconsistencia de sus palabras, porque, entre otros factores, según señaló Garlinger,

[T]he deliberate adoption of a drag name to substitute a birth name calls into question our ability to decide between either one as the “authentic” marker of gender identity. This dialectical play of gender is at the core of the transvestite performance. The drag queen questions the epistemological capacity of language, clothing, and other gendered signifiers to reveal adequately the “true” sex of the individual. (369)

Esta ambivalencia genérico-sexual se refleja a la perfección en un determinado episodio de la estructura narrativa, cuando la protagonista se halla muy angustiada al desconocer el paradero de su compañera de piso en un momento de tanta incertidumbre personal y nacional como es el de la noche del 23 de febrero, por lo que en el instante en el que ésta, La Begum, aparece sana y salva, La Madelón, en su entusiasmo por verla viva, la llama por su nombre masculino de origen, justificando este desliz como un

lapsus de la memoria: “[S]upongo que debió de olvidárseme de pronto toda la decoración y lo que me salió en aquel momento fue mi amistad de siempre, la de toda la vida” (83). De sus palabras, se infiere que la identidad “auténtica” de La Begum es la de un hombre camuflado por una máscara femenina. Del mismo modo, cuando se refiere a su amiga La Soraya, justifica, tras hablar brevemente de ella que su nombre “de verdad” es Cameron Hunter, “que si una se fija bien es un nombre machísimo” (93).

Por estos motivos, el texto de Mendicutti presenta una destacable complejidad en cuanto al tratamiento de la transexualidad, ya que por un lado, representa la liberación y ruptura de limitaciones genéricas y políticas, mientras que por otro, La Madelón continuamente intenta pasar por una mujer “auténtica”, aunque para ello tenga que recurrir al consumo de productos artificiales que sirven para construir su simulacro de lo que ella entiende por ser mujer.⁴⁰ En este texto se destaca la ambivalencia de la transexualidad, pues el individuo transexual, encarnado en La Madelón, se opone y simultáneamente refuerza las estructuras de poder subyacentes al utilizar la identidad que intenta repudiar como forma de función legal y política.⁴¹

A pesar de la lucha interna de la narradora para emanciparse política y sexualmente, la representación del icono cultural femenino que ella considera como símbolo de liberación es problemática porque también refuerza los papeles tradicionales de género y fomenta cierto conformismo con la tradición patriarcal. Por lo tanto, a pesar de que La Madelón es una persona transgresora que se ha atrevido a modificar su cuerpo y su sexo biológico, en su

⁴⁰ En este sentido, Garlinger añadió que “[t]e drag metaphor appears, on the one hand, as a sign of liberation –a border—crossing that signifies agency and newly constructed identities --or, on the other, as a mere masquerade that cloaks an underlying identity” (365).

⁴¹ Para Garlinger, siguiendo con estas pautas que se alimentan de la paradoja de la transexualidad, “drag cannot be hailed exclusively as a celebratory subversion of dominant modes of sex-gender signification, as it both denaturalizes and reinstalls them in a single gender performance” (372).

nueva identidad adopta el papel femenino más tradicional y generalmente más criticado por la teoría feminista al aceptar los patrones de género del patriarcado.⁴² Este conformismo se destaca frecuentemente a lo largo de las páginas de la novela, como por ejemplo cuando, en el punto álgido de su tensión emotiva ante los acontecimientos del posible golpe de estado que la mantienen en vilo, se dedica a limpiar su casa: “Y si la cosa no iba a remediarse, si de pronto llamaban a la puerta y eran los civiles y, hala, a un campo de concentración, para que hicieran con nosotras detergente y crema para el calzado, pues hija, por lo menos que la casa la encontraran mona” (32). Asimismo, su aproximación al concepto de mujer radica principalmente en identificar lo femenino con un “reino de plumas y ligeros, de cremas carísimas, de perfumes de importación” (58). En su marcada inscripción al papel tradicional del género femenino, La Madelón, de forma “camp”⁴³ exagera sus gestos, su maquillaje y su ropa para acercarse a una representación que simbolizaría la máscara de su feminidad. Normalmente, el maquillaje y la ropa han sido considerados como una marca que diferencia y enfatiza las construcciones sociales de masculinidad y feminidad, por lo que el travestismo representa una incursión simbólica en un territorio que quebranta las fronteras delimitadoras de los géneros. La inscripción a esta forma codificada y aceptada del género femenino le sirve a la protagonista del relato para superar y negociar su inestabilidad sexual, apropiándose de un código genérico muy diferente del que habría asumido si hubiera aceptado su condición anatómica original.

⁴² Sociológicamente se ha demostrado el elevado nivel de conservadurismo en la visión del individuo transexual ante lo que se considera masculino y femenino. Aunque se desvían de la norma en el sentido de su conversión en hombres o mujeres, una vez que han adquirido el género deseado, suelen ser muy conformistas con los patrones de género establecidos. Véase el artículo de Shapiro para una contextualización más elaborada.

⁴³ Por Camp me refiero a la idea extraída de Susan Sontag en “Notes on Camp”, publicado originalmente en 1964 y que define la sensibilidad camp como la estética que utiliza el artificio y la exageración.

Por su parte, la contribución de Butler a este dilema de la sexualidad es muy notable, ya que a raíz de sus teorías presentadas en Gender Trouble se ha aceptado que el género es una construcción social que ha sido producida como el efecto de los discursos de identidad estable, pero que en realidad no existe como tal, ya que es un resultado de actos performativos que llegan a crear la idea de la estabilidad de género mediante su repetición y sedimentación.⁴⁴ Siguiendo estas pautas, en su deseo de convertirse en mujer, la protagonista de Una mala noche la tiene cualquiera repite ciertos rituales asociados con el estereotipo de lo que la estratificación cultural asocia con lo femenino, tales como pintarse muchísimo, vestirse de forma sensual o chismorrear. Por ello, siempre que sale a la calle va “compuestísima”, disfrazada por “esa obra de arte que me hago yo con el rímel, el colirio y la sombra de ojos” (54). Del mismo modo, las referencias sobre la feminidad de su amiga La Begum adquieren parámetros similares, al reconocer que siempre se tiene que poner cuatro capas de maquillaje para estar presentable, aunque ya desde el principio de empezar a ponerse hormonas, “había aprendido a ir por la vida como una auténtica almea arábica” (55).

De esta forma, la transexualidad encontrada en esta novela se puede interpretar, siguiendo la línea establecida por Butler, como una parodia de las normas heterosexuales imperantes y normalizadas.⁴⁵ De las palabras de La Madelón se deduce que ella es una artista que trabaja en un cabaret actuando como Drag Queen y, consciente del poder que

⁴⁴ De este modo, Butler reconoció que “a sedimentation of gender norms produces the peculiar phenomenon of a “natural sex” or a “real woman” ... the action of gender requires a performance that is repeated. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established ... a norm that can never be fully internalized” (178-79).

⁴⁵ Por parodia de género me refiero a la definición adoptada por Butler en Gender Trouble, en la que no se presupone la existencia de un original, puesto que se parodia la misma noción de lo original: “gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin ... This perpetual displacement constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and recontextualization; parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities” (175-76).

ejerce su cuerpo híbrido, le encanta llamar la atención siempre que se precie, habiendo sido definido lo “drag” por Butler como una subversión de género que “effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity” (174). La Madelón, por el mero hecho de ser transexual, se convierte en integrante de un colectivo sospechoso, ya que entre otros aspectos, su sexualidad y su apariencia física llaman considerablemente la atención en el espacio público. Por lo tanto, nuestra protagonista transgrede las reglas sociales que requieren conformidad de género, sirviéndose de la ingestión de hormonas, de cierto vestuario, del maquillaje y de la cirugía para desafiar los papeles sexuales tradicionales.⁴⁶ En este sentido, Butler reconoció en Undoing Gender que el género es el mecanismo por el que las nociones de masculino y femenino se naturalizan, pero simultáneamente, es el instrumento por el que dichos términos se deconstruyen y desnaturalizan (42).

En realidad, la etiqueta que suele definir a los individuos como pertenecientes a categorías sexuales claramente demarcadas no funcionaría en el caso de esta novela, marcada por la ambivalencia en todos los sentidos: “Lo de ahora es un guirigay, y es que no lo puedo remediar; yo creo que es cosa de las hormonas, para mí que las hormonas me están cambiando hasta el dicho” (24). Otra ejemplificación adicional de esta confusión fronteriza adquiere rasgos muy señalados en la segunda página del relato, cuando la narradora, mientras escucha la radio para recibir noticias sobre el progreso del golpe de estado, recuerda la pasión que siempre ha sentido por escuchar la radio “desde que era chica. Bueno, desde que era chico, que con esto de mi juventud me hago un lío

⁴⁶ Richard Docter, en un estudio muy interesante sobre el travestismo y la transexualidad, apuntó que “[o]ne of the most explicit social rules of our society is that you are expected to present yourself in public situations in a manner consistent with your anatomical sex, and such presentation is expected to be unambiguous” (4).

horroroso. Nunca sé por dónde tirar” (10). Asimismo, en muchas ocasiones, reconoce que sus cambios y transformaciones no se pueden describir fácilmente, ya que suelen ser demasiado complejos y acusados incluso para ella.

Mendicutti ofrece la visión de un individuo que sufre una marcada crisis de identidad al sentirse un ser híbrido: mitad hombre y mitad mujer. A pesar de que este personaje quiere y desea olvidar su pasado porque no encuentra puntos en común entre su nueva vida y la que vivía cuando representaba su papel masculino, no lo consigue y tiene que acarrearse constantemente una doble existencia. Este aspecto de la novela se puede conectar directamente con la crisis de identidad de la España de la década de los ochenta, puesto que el recuerdo de la dictadura y el legado franquista se quieren eliminar y olvidar sin éxito y la democracia, al igual que el nuevo cuerpo de la protagonista, es muy reciente y mantiene las marcas físicas y psíquicas de la memoria de su pasado inminente. De esta forma, se observa que esta novela contribuye a problematizar la identidad nacional española, presentándola como un espacio ambiguo, frágil y en continuo movimiento. En relación a este aspecto, la protagonista reconoce la fragilidad de su nuevo cuerpo, la ambigüedad de su nueva identidad y la posibilidad de perder todo el territorio ganado en un momento: “Pero lo que pasó aquel día, durante toda la noche, me sirvió para descubrir que, en realidad, una es una mujer frágil, y que eso es una desgracia grandísima” (79).

La imagen de esta narradora se encuentra asociada con el concepto de la transición tanto política como fisiológica marcada por “el pasado tan chiquitísimo que tenemos, y de lo espantoso que eso es. De lo mal que nos encaja el medio cuerpo de cintura para arriba, con el medio cuerpo de cintura para abajo” (102). En este sentido, el concepto de España se podría metaforizar como imagen en tránsito o “trans”, al cambiar su rumbo y apariencia y situarse

en un momento decisivo de la transición social, cultural y política de la dictadura a la democracia. Como afirmó David Garland al respecto, “Spain can indeed be seen as at the vanguard of perhaps the epitome of this post-modern sexuality: transsexualism” (96). Contra esta aserción de la transexualidad como metáfora de las transformaciones políticas a nivel nacional, Garlinger, en “Transgender Nation” denunció que este tropo celebra la transexualidad como personificación de la ambigüedad posmoderna, ignorando las dificultades legales y económicas que afectan a muchos transexuales (6). Asimismo, este crítico considera dicha comparación como una división reductora y binaria que ignora la enorme complejidad de la transexualidad (26). A diferencia del punto establecido por Garlinger, considero que esta transexualidad posmoderna encarnada tanto en La Madelón como en la nación enfatiza las múltiples ambivalencias y paradojas inherentes a estos conceptos de entidad en tránsito sin que sean reducidos de forma simplista o binaria y sin que dejen de prestar atención al problema legal del reconocimiento del transexual. Para defender este argumento, es necesario señalar que por un lado, a lo largo de las páginas de la novela se defienden los derechos del individuo transexual al traerlo de la periferia al centro y al reivindicar su visibilidad social; y por otro lado, como se ha observado, la transexualidad que define a La Madelón no se puede clasificar en dicotomías binarias, sino que repetidamente se muestra de qué modo su cuerpo escapa el control que se le quiere imponer: “Era como si, con aquella inquietud, toda mi persona, de la cabeza a los pies, me bizqueara, se me torciera un poco y dejara escapar aquel olor tan raro” (39).

Esta novela puede servir como metáfora específica de la ambigüedad que marcó la década de los ochenta en la sociedad de España. Mediante la exposición del tema de la transexualidad en una obra ficticia que, a su vez describe un suceso histórico, Mendicutti

logra cuestionar las normas asumidas de género y recordar los demonios del pasado dictatorial que aún persisten en la memoria colectiva. Al recordar y reflexionar continuamente sobre la falta de libertad del régimen de Franco, La Madelón rompe el consenso implícito establecido por la nueva democracia para intentar olvidar el pasado o al menos, ocultarlo. Por ello, al final de la novela, cuando parece ser que todo se ha resuelto tras el discurso del rey, la protagonista señala que “era como si todo empezara a adormilarse, lo que no significa olvidar” (138). En la novela, este pasado se recuerda una y otra vez por medio de la crítica ejercida ante el legado del franquismo y el descubrimiento de las posibilidades de regresar a un régimen dictatorial, encarnado en el fallido golpe de estado de 1981, golpe que si hubiera tenido éxito habría abocado en otro régimen militar similar al de la dictadura franquista. Como es sabido, la incipiente democracia española se vio problematizada la noche del golpe de estado de Tejero, al mantener en vilo a toda la nación y resucitar la memoria del pasado dictatorial que podía convertirse en un nuevo presente. Los temores experimentados esa noche por La Madelón como voz representativa del colectivo de travestis y transexuales de la sociedad española de los ochenta se plasman brillantemente en sus palabras: “[Y]o sentí que no estaba sola, que en todo Madrid –que en toda España—había miles de personas como yo ... Me sentía yo hermana de todos, una cosa preciosa que nunca me había pasado antes” (42).⁴⁷ Las palabras de la protagonista son muy ilustradoras, porque mediante ellas, reconoce que sus sentimientos de incertidumbre y ansiedad son compartidos por todo este colectivo de sujetos marginales que, desde toda la ciudad se encuentran unidos

⁴⁷ Es importante resaltar que aunque oficialmente en la década de los ochenta España se había constituido como una nación de identidades múltiples donde supuestamente se podía encontrar el espacio para la construcción y representación de identidades periféricas, esta nación vive la falacia de una supuesta tolerancia que en realidad no existe como tal, ya que el mundo gay y transexual sigue sin tener cabida en la vida diaria, viviendo bajo capa en ambientes nocturnos específicos y prolongando de este modo el *status quo*.

en el miedo ante las palabras retransmitidas por la radio sobre las novedades de la intentona golpista.

A través de las reflexiones y meditaciones extraídas del soliloquio de esta narradora autodiegética,⁴⁸ son constantes las alusiones a la etapa franquista como ejemplo de la restricción, represión y regresión que experimentó la nación durante casi cuatro décadas, causando “tantísimo sufrimiento como habían tenido que pasar los montones de familias por culpa de la dictadura de Franco” (129). Esta novela ejerce una crítica explícita a la dictadura, lo que repercute en la reconstrucción de la memoria y del pasado histórico de España, sirviendo para reiterar la idea de que nadie, ni siquiera la narradora, consigue escapar a las muchas trampas de la memoria que descubren los avatares más secretos del pasado. En el relato son frecuentes las retrospectivas y predicciones temporales, que nos llevan de la confusión del presente a la descripción de un pasado represivo y a los temores de un posible futuro igual de indeterminado que representaría un retroceso y una regresión a la normativa homogénea imperante durante la etapa franquista: “[U]na por roja, el otro por maricón, empeñadas en dejar otra vez sólo a las decentes de toda la vida. O sea que, si había suerte, otra vez tendría una que abonarse a la vida clandestina” (28). En su imaginación, la narradora se ve a sí misma fichada por la policía y llevada a campos de concentración o a la cárcel, reconociendo que si el golpe triunfara y todo se hubiera perdido, a ella sólo le quedarían “cincuenta metros de libertad” correspondientes a su apartamento, en los que “podía hacer lo que me diera la gana y podía decir lo que me viniese a la boca”(36) hasta que la sacaran a la

⁴⁸ Por autodiegética se entiende una modalidad de narración en la que el narrador que enuncia el discurso fue protagonista de la historia. Este tipo de narraciones instituye una dinámica temporal peculiar ya que el narrador delinea una imagen particular del pasado que ha vivido basándose muchas veces en su memoria. Véase el libro de Carlos Reis sobre terminología literaria (167).

fuerza, porque en su marcada tendencia a la exageración llega a creer que en tiempos de Franco, el Generalísimo tenía una copia de las llaves de todas las casas de España (82).

La reinterpretación histórica efectuada por medio del monólogo de la Madelón, le sirve a Mendicutti para “elaborar una aguda crítica a la situación del país durante y posteriormente a los 36 años de la dictadura fascista, al mismo tiempo que se comenta directa o indirectamente sobre las represiones y arbitrariedades sufridas” (Omaña). Esta crítica política realizada por Mendicutti resulta más efectiva debido al uso constante de un lenguaje irónico. Por ejemplificar la revisión política realizada por Mendicutti, se puede señalar el momento en el que la protagonista narra cómo fue la muerte de Franco: “[F]ue un mes largo de tenernos a todo el mujerío en un grito, que hay que ver el catálogo de perrerías que le estuvieron haciendo al pobre señor, y todo para que durase un poquito más –seguro que estuvieron haciendo tiempo para sacar todo lo que pudieran (128). En este sentido, lo más destacable de las meditaciones y reflexiones de La Madelón es el continuo uso de un humor incisivo y de un lenguaje irónico muy coloquial que sirve para atribuir una falsa superficialidad a esta novela y calmar la tensión y ansiedad del momento en boca de la protagonista. Aunque como bien afirmó Omaña, “[a] pesar de que existe dicho distanciamiento temporal, y de que se recuentan los hechos con humor, durante el momento del recuento se entremezcla el humor con el terror, ya que, a través de la palabra se rememora y "reconstruye" una situación, incluyendo las sensaciones de la misma”. Por medio de la ironía, La Madelón consigue distanciarse de ese pasado, estableciendo una reinterpretación y relectura de la historia muy enriquecedora: “[N]o quiero meter el cucharón en el guiso de la política de Franco ... venga collares y fincas por todos sitios, y el dineral que tienen que tener en Suiza y media Filipinas que me han dicho a mí que es de ellos ... cuarenta años de andar rebañando a todas horas, sin

perder ocasión, cunden una cosa mala” (129). Por lo tanto, la parodia que se descubre en las palabras de esta narradora es irónica y crítica, pero simultáneamente creativa, pues logra deconstruir y desestabilizar la historia oficial mientras se reapropia de la misma. Más aún, mediante las descripciones paródicas e irónicas, la protagonista propone una nueva visión de los acontecimientos del 23 de febrero de 1981 desde su propia perspectiva, o sea, desde el criterio de un sujeto generalmente relegado a los márgenes. En este sentido, la novela se sitúa en un momento clave de incertidumbre para el futuro de España, representado en el intento de golpe de estado que sufrió la nación ese día y ejemplificando el legado del franquismo del que aunque se deseara, no se podía escapar.⁴⁹

Al reapropiarse de la historia, el personaje principal, un transexual de ideología izquierdista, en su miedo a tener que volver a experimentar su identidad sexual de forma clandestina, continuamente le recuerda al lector la falta de derechos y libertades que sufrieron los sujetos disidentes de la política franquista, habiendo sido el colectivo homosexual uno de los más castigados durante los años dictatoriales. Por ello, en uno de los episodios en los que intenta politizar a su compañera de piso, su estrategia consiste en hacer “[q]ue se acordara de los malos tiempos, cuando ni soñar con salir a la calle si no era embutidos en un traje cortefiel y haciendo de tripas corazón para que la afición se nos notara lo menos posible” (50).⁵⁰ A lo largo de la novela, el mayor temor de La Madelón es volver a vivir interpretando un falso papel masculino con el que, según su estructura anatómica debería sentirse

⁴⁹ El golpe de estado coincidió con el momento histórico de la crisis del primer partido político en poder tras la muerte de Franco. Al dimitir Adolfo Suárez como presidente del gobierno y ser reemplazado por Leopoldo Calvo Sotelo, se creó una inestabilidad que coincidió con las amenazas del antiguo régimen por reinstaurar otra dictadura. La intervención del rey fue un elemento decisivo para abortar este intento de golpe de estado.

⁵⁰ Es destacable que durante el franquismo, había algunas leyes (la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social o la Ley de Vagos y Maleantes) que explícitamente consideraban a los homosexuales como seres peligrosos para la sociedad que debían ser estrictamente vigilados y controlados. Véase el artículo de Gema Pérez-Sánchez para una mayor comprensión de este código legal.

identificada. A pesar del pesimismo que se deduce de las palabras de la protagonista cuando reconoce que “iba a ser durísimo para mi cuerpo y para mis pensamientos, y sobre todo para los sentimientos que una tiene, el volver a lo de antes” (111), se percibe un trasfondo de realidad en sus temores, sobre todo debido a la específica persecución que las sexualidades disidentes sufrieron en tiempos de Franco.

De este modo, si debido a la posible nueva dictadura que surgiría del golpe de estado, ella tuviera que adoptar ese rol masculino que tanto teme, rompería con el juramento que hizo junto a su amiga cuando decidieron adquirir una identidad femenina: “[D]esde ahora, mujeres hasta morir: por dentro y por fuera, para lo bueno y para lo malo, y hasta que a la Parca de dé por quitarnos de en medio” (106). Por ello, cuando “nació”, poco después de instalarse en Madrid, “como cualquier mujer divina que se precie, no tiene pasado” (12). Dicha ruptura voluntaria con el pasado político y sexual muestra el territorio transgresor del cuerpo transexual, el cual se puede definir en palabras de Tatjana Pavlovic como algo que se encuentra localizado “in a complex transgressive space as a privileged locus of redefinition and resignification of the meaning of gender and sexuality and becomes an exemplary site for proving the intensity of social change and shattering of all the “normalizing myths.”” (98).⁵¹

Con respecto a este punto, Moreiras ratificó que la protagonista de este relato “se enfrenta a los espectros del pasado a partir de cuya reaparición experimentan la inminencia de una posible pérdida de sus identidades sexuales y la consecuente necesidad de reimponerse una identidad falsa (lo que la narradora llama ‘ir de incógnito’, ‘de macha’) que parecía haber muerto con la caída de la dictadura” (80). Para Moreiras, el eje temático de la estructura narrativa de esta novela se sitúa en la posible pérdida de la libertad y la identidad

⁵¹ Lamentablemente, la relevante idea introducida por Pavlovic no fue lo suficientemente elaborada en su libro Despotic Bodies and Transgressive Bodies, limitando la riqueza sugerida en esta cita a tan sólo un párrafo de un capítulo.

sexual. Sin embargo, mi interpretación de Una mala noche la tiene cualquiera está en desacuerdo con esta crítica, ya que la protagonista del relato no ha asumido tan fácilmente su nuevo género, lo cual se infiere de sus dilemas continuos sobre cómo se puede definir su verdadera identidad: “mirara para donde mirase todo andaba como moviéndose, y en el fondo era como si ni siquiera supiera a ciencia cierta quién era yo” (81). Por otro lado, tampoco vive tan liberada como presume, sino que sigue apropiándose de la noche y de la oscuridad para llevar su doble vida, al trabajar en un cabaret alternativo y no en ninguna oficina convencional, por poner un ejemplo. Junto a estos factores, La Madelón también muestra continuas represiones internas que señalan cierta autocensura en su persona. Dichas represiones se encuentran ejemplificadas en varias ocasiones, como se observa en el episodio en el que, estando en la calle se entera del intento de golpe de estado, “pero no pregunté, que ya una llama suficientemente la atención de por sí como para andar encima por ahí preguntando cosas” (14).⁵² Igualmente, el lector se percata de que aunque la protagonista asume y celebra su total integración en la nueva sociedad democrática, La Madelón sigue en cierta medida reprimida y constantemente justifica su ambivalencia de género. Por ello, cuando va a votar en unas elecciones, en su afán de rebeldía, afirma en voz alta que va a votar a los comunistas, pero para poder hacerlo tiene que convencer a la presidenta de la mesa electoral diciéndole que es artista de profesión, y que “debajo de toda esta decoración está Manuel García Rebollo” (19). Irónicamente, la presidenta resulta ser una monja, lo cual sirve en la novela para parodiar con un toque de humor la representación de la iglesia en la

⁵² En cuanto a la falta de libertad que La Madelón presenta, es destacable señalar lo mencionado por Garlinger en “Sex Changes and Political Transitions”: “It was not until 1983 that reforms of the Penal Code decriminalized transexual surgery, and the first transgender organization, *Transexualia*, was not formed until 1987” (35).

nueva política española, resaltando su inadecuación y dificultad para asimilar los cambios surgidos a su alrededor.

En realidad, este tipo de censura interna ante su cuerpo llamativo es muy frecuente en la novela, ya que como se ha observado en este episodio de la votación, por un lado desea llamar la atención, pero por otro lado, paradójicamente busca mantener la mayor discreción posible al “disfrazarse” de hombre y al tener que dar explicaciones sobre su “auténtica” esencia masculina. Otro aspecto de su sexualidad censurada se manifiesta en una ocasión en la que, en su nerviosismo ante la incertidumbre sobre los incidentes que han sacudido el rumbo de la democracia, reconoce que lo único que le arreglaría su cuerpo en ese momento sería un hombre, pero inmediatamente reacciona escandalizada ante sus pensamientos al descubrir que ha expresado en voz alta su deseo sexual, tranquilizándose tan sólo cuando se da cuenta de que nadie la está escuchando: “Claro que yo necesitaba algo urgentemente: una tila, un Valium, lo que fuera. Un tío. La verdad es que a mí lo que me arregla el cuerpo es un tío, y hasta creo que lo dije en voz alta. Qué espanto. Menos mal que no me escuchaba nadie” (10). Resulta destacable mencionar que aunque la narradora continuamente exalte la libertad que goza en tiempos democráticos, el paraíso que proclama y defiende no deja de ser puro simulacro y la supuesta libertad de la que goza no es creíble para el lector, porque entre otras cosas, cuando va a renovar su carné de identidad, se viste de hombre para no llamar demasiado la atención, ya que su documento de identidad sigue presentando la información de un nombre que no correspondería con el género femenino que la Madelón proclama, ya que en España no se permitía en esos años un cambio oficial de identidad.⁵³ “Pero es que en

⁵³ Desde 1987, los transexuales podían cambiar de nombre en el DNI, pero sólo si se habían sometido a una operación completa de cambio de sexo. Es en el año 2005 cuando se estudia por vez primera el cambio de nombre y género en el documento nacional de identidad sin tener que haberse sometido a esa operación genital. Esta ley favorecerá la situación social y laboral del colectivo transexual.

el carné de identidad una sigue siendo Manuel García Rebollo, con mi cara lavada y mi pelo recogido lo mejor posible, esta carita mía de chaval extraviado –la verdad:

extraviadíiiiiisimo” (16-17).⁵⁴

De este modo, la novela revela una constante crisis de identidad que afecta tanto a su lenguaje como a sus acciones. Por ello, aunque reconoce que quiere ser una mujer en todos los aspectos de su vida, su voz la traiciona cuando está angustiada y llama al cabaret donde trabaja para ver si va a haber espectáculo, ya que habla con la voz grave característica de un hombre, al olvidarse camuflarla y disimularla como tiene por costumbre: “Es que en cuanto me descuido me sale esta voz de marimacho” (21).

Quizá lo que constituye un problema más serio para esta protagonista es el hecho de que en vez de asumir y aceptar su ambigüedad y multiplicidad genérica, intenta superar la misma, luchando contra su confusión y preguntándose de forma perseverante sobre cuál es su verdadera identidad. Por ello, llega a definir su descubrimiento de una identidad sexual divergente con la norma configurada por su anatomía como una catarsis “que te pone todo lo tuyo, hasta lo más secreto, en carne viva y te coloca frente por frente y a pelo con lo que tú eres de verdad” (114). Esta presuposición esencialista resulta inadecuada en el contexto posmoderno en el que la novela se sitúa. En Una mala noche la tiene cualquiera se explora la ambigüedad e hibridez de la transexualidad y de la identidad sexual: “[S]e me ha ocurrido si las hormonas que nos hemos metido en el cuerpo no habrán hecho que todo se nos desencaje, que todo esté como flotando, si saber con qué machiembrarse, sin poder agarrarse a nada” (103). Como apuntó Garber con respecto al individuo travesti o transexual, “s/he incarnates

⁵⁴ En esta línea, ni siquiera en la España de nuestros días existe un registro que dé cuenta del número de transexuales existentes, ya que muchos de ellos viven una doble vida y mantienen secreta su identidad por el miedo e inseguridad personal y social experimentado por sus cuerpos.

and emblemizes the disruptive element that intervenes, signaling not just another category of crisis, but –much more disquietingly—a crisis of “category” itself” (32). Esta crisis de la categoría distintiva entre hombre y mujer es lo que da riqueza a este texto, el cual se alimenta de las múltiples ambigüedades que lo estructuran. Por ello, la narradora a veces habla de hibridez corporal y mental, mientras que otras considera que su ambigüedad es algo del pasado: “[H]ace tiempo que dejamos de tener los problemas de la doble vida. Metimos nuestros últimos ternos en una maleta y allí pueden pudrirse” (156-57). Sin embargo, su mayor temor, ejemplificado en casi todas las páginas de esta novela, radica en que se tuviera que “abrir la maleta y que salieran en bandada, como pajarracos aturcidos y ansiosos, todos los malos recuerdos, los tragos más duros, tantísimos sofocones como tuvimos que pasar y tanto daño como nos hicieron” (112-13).

El recuerdo traumático del pasado, unido al intento de superarlo y a la repulsa ante el mismo, sirve en el texto para equiparar el presente de la protagonista con el presente de la nación española, al considerarse ambas “renacidas y nuevas” tras un pasado turbulento, transgrediendo y ejerciendo una ruptura con el mismo y representando una fuerte resistencia ante la posibilidad de mirar hacia atrás. Por eso, La Madelón suele participar en todas las manifestaciones que puede y adopta una postura muy dramática en sus deseos revolucionarios al reconocer que en su lucha por la libertad y la democracia “tenía sin duda derecho a todo menos a una puñetera cosa: a resignarme” (36). En su rebeldía, añade que “si alguien me obligaba a enseñar mis bajos ... mejor era que se me notasen los tolondrones; me parecía a mí más revolucionario” (54). En este sentido de ansias de rebeldía, La Madelón pone de manifiesto cómo España, tras haber vivido cuarenta años sin poder experimentar manifestaciones políticas, se rebela irónicamente durante los años de la transición mediante

el exceso: “[M]e encanta todo este zascandileo que hay ahora con las autonomías y las banderas de cada uno y elecciones cada dos por tres, y un referéndum de ésos todos los fines de semana ... y unas manifestaciones preciosas que se montan corriendo, a cuenta de lo que sea, y a poca alegría que le echas te lo pasas de cine” (47). Igualmente, en la segunda parte de la novela, la cual narra la multitudinaria manifestación pro-democracia que tuvo lugar cuatro días después de la intentona de Tejero, la ironía utilizada por la narradora está aún más acentuada que anteriormente, ya que la protagonista reitera constantemente los beneficios de ser libres, aunque paradójicamente ella misma pide una restricción de la libertad que tanto proclama, pues afirma que “la libertad pide un control y un comportamiento, que de lo contrario se vuelve libertinaje” (155). La ironía de estas doce páginas finales radica en la contradicción hallada entre el discurso de defensa de la libertad llevado a cabo por La Madelón y la descripción simultánea de los detalles opresores que vivió en esa manifestación: la falta de aire, la sensación de hallarse asfixiada entre la multitud, los problemas técnicos del sonido, los insultos hacia su grupo de transexuales por parte de algunos manifestantes... aunque finalmente, el lector se da cuenta de que lo único que de verdad le importa a La Madelón es conseguir un hombre para su satisfacción personal, a pesar de que estaba justificando sus acciones con la etiqueta de la libertad política: “Servidora es así: independiente, liberada, moderna. Y más demócrata que nadie ... le eché a mi morenazo los brazos al cuello, y le dije bajito, para él solo: Ay, niño, qué rica es la libertad...” (162-63).

Por otro lado, mediante el icono de la transexualidad y su metáfora de la transición, Mendicutti logra revelar la artificialidad de la ruptura con el pasado, entre otros motivos porque el cambio político ha sido considerado en muchas ocasiones como algo más

superficial que real.⁵⁵ La complejidad inherente en torno a la transexualidad convierte este concepto en un símbolo ambiguo de los cambios sociales y sexuales en España. En la novela, hay un episodio en el que se describe a los travestís y transexuales de una forma que se puede equiparar a los cambios experimentados en la España de estos años, al identificarlos como entidades en continuo movimiento: “Ellas encarnan, como nadie, la tragedia y la gloria de la imprecisión, del tránsito, el drama del trasvase de una tierra a otra ... son puro trasvase ... criaturas movedizas y errantes, exaltados nenúfares que flotan en las aguas más turbias del día y de la noche” (81).

Por consiguiente, si se continúa en esta línea de semejanzas entre La Madelón y la nueva España, se advierte que ninguna de las dos consigue vivir tranquila con sus diferencias, sino que ambas están caracterizadas por la ambivalencia y ambigüedad. En este sentido, Una mala noche la tiene cualquiera presenta una determinada actitud transgresora del país hacia su pasado inminente y de la protagonista ante su cuerpo biológico. No obstante, al igual que se está demostrando en el resto de textos analizados en este estudio, las transgresiones posmodernas que nos ocupan no pueden existir en términos binarios, estables y homogéneos sino que se alimentan de una multiplicidad de paradojas y contradicciones que contribuyen a proporcionar más riqueza y complejidad a estos textos.⁵⁶

⁵⁵ Marsha Kinder es una de las críticas que considera la superficialidad de este periodo de cambios. Sus análisis se basan en diversas producciones cinematográficas de la época de la transición y concluye que las representaciones ambivalentes e inestables encarnadas en la figura del travestismo reflejan “how the legacy of Francoist repression is still internalized within a supposedly hyperliberated Spain” (133).

⁵⁶ En esta línea de ambivalencias, Garlinger contribuyó notablemente a la problematización de este periodo al afirmar en “Sex Changes and Political Transitions” que el travestismo funciona retóricamente como un artificio o una máscara que refleja la superficialidad de los cambios en el cuerpo nacional; mientras que en otros casos, un uso retórico de la transexualidad indica un escapismo del pasado, un signo de transformaciones políticas y culturales auténticas y profundas (30).

A pesar de intentar llevar a cabo un cambio total de ideología y de patrones identificadores, la nación que Mendicutti asemeja con su protagonista representa una nación de cambios físicos aparentemente radicales, pero no tan profundos como se hubiera deseado. Es más, el pasado aún constituye una parte integral de la identidad presente tanto de La Madelón como de la España posfranquista. De esta forma, se puede identificar la nación de los años de la transición con el individuo transexual como espacio de redefinición de género y cuerpo en el que el pasado no puede ser totalmente eliminado, ya que según Garlinger, “the past must be maintained, for only the juxtaposition of the masculine past and the feminine present bring transsexuality into relief” (47). De ahí la ambigüedad que define tanto a la “nueva” España como a la “nueva” mujer encarnada por La Madelón, quien “como todo lo nuevo, tiene un ambiente muy gracioso, que ya veremos lo que le dura” (113).

Sin embargo, a lo largo de la novela, se observa que de Manolo a La Madelón, al igual que de la España del pasado a la del presente, no hay tantas transformaciones absolutas como se percibe a primera vista, sino que existe una tremenda confusión y ambivalencia que se pueden sintetizar en las siguientes reflexiones de La Madelón sobre la definición de su identidad: “Un bicho de feria que tuvo una vida que ya no es suya de verdad, porque ha cambiado tanto que, cuando se acuerda de lo que fue, parece que está cogiendo lo que no es suyo, pero no ha cambiado del todo, y por eso una no puede, por más que quiera, cortar por lo sano, olvidar y empezar de cero” (103).

En esta línea, este paralelismo complementa los parámetros establecidos por Gema Pérez-Sánchez, quien ya identificó la España democrática como una metáfora del travestismo presentado por Mendicutti en el que la incipiente democracia tenía que negociar la coexistencia de fuerzas opuestas: las representadas por la vieja España conservadora con las

que simbolizaban el nuevo progreso. (400-01). No obstante, para Pérez-Sánchez la nueva democracia alegoriza una coexistencia pacífica cuyo objetivo es “to accept and to live with its differences –be they political, sexual, socio-economic, or otherwise” (401). Discrepando con Pérez-Sánchez, en mi opinión la imagen que Mendicutti presenta de España en su novela es la de un país dividido y amenazado ante la posible regresión a un régimen dictatorial, así como la lucha interna de un transexual que no se encuentra cómodo ni relajado con su cuerpo, que se siente un ser híbrido, “mitad y mitad; pero no en orden ... a la rebujina, para qué engañarse” (25).

Si se continúa elaborando esta equivalencia entre la aparición de la nueva España y de la nueva mujer encarnada por La Madelón, en la novela se resalta y enfatiza la simultaneidad del cambio de sexo oficial de la protagonista con la muerte de Franco, el patriarca por excelencia. Antes de este evento, La Madelón tenía que vivir de incógnito como Manuel por su propia seguridad, al ser consciente de las limitaciones y persecuciones que sufrían los individuos que presentaban sexualidades alternativas ante el régimen. Igualmente, durante el franquismo, España era un país muy patriarcal en el que las mujeres sólo contaban como fuerza de apoyo moral para los hombres. Por lo tanto, la muerte del padre/Franco supuso una liberación para la mujer al eliminar a la figura falocéntrica y al llevarse a cabo una especie de feminización de la nación. De ahí que, aunque La Madelón reconoce que le hubiera gustado realizar este cambio de sexo la misma noche de la muerte del dictador, su inseguridad, semejante a la experimentada por muchos españoles ante la incertidumbre del futuro sin un padre, la mantuvo en casa como medida de precaución: [p]orque aunque Franco se acababa de morir, servidora no se fiaba ni un pelo” (132). Coincidiendo con el juramento y discurso de proclamación del rey Juan Carlos efectuado dos días tras la muerte del dictador, tanto La

Madelón como su amiga La Bégum deciden salir de la clandestinidad y convertirse oficialmente en mujeres, afirmando que

fue un rito precioso el de quitarse la ropa de hombrecito, sintiendo ese hormigueo que entra cuando se sabe que una cosa ya es definitiva, que ya todo va a ser seguir hacia adelante, y que dentro de nada llegará el momento en que una empiece a sentirse abiertamente a gusto en lo que siempre quiso ser, sin tanto laberinto, sin tanto disimulo, sin tanto escondite, sin tanta falsificación. (127)

En esta ceremonia de iniciación tanto por parte del rey como de las dos amigas, se percibe una puerta abierta a la esperanza en los pensamientos de la narradora cuando reconoce que “era como si el mundo fuese diferente ... y como si hubiera llegado para quedarme a vivir a un sitio nuevo” (128). Esa transformación del mundo ante los ojos de la protagonista y su deseo de comenzar una nueva vida, sirve para identificar aún más la nueva etapa de la historia de España –proclamada por el rey—con el nuevo cuerpo de la protagonista que comenzó con la muerte de Franco.⁵⁷

Como se observa a raíz de estos comentarios, la protagonista le otorga a España y a su historia un gran carácter de ambigüedad y travestimiento, al igual que ocurre con la transformación de Manuel en La Madelón. Esta novela es un producto de la historia que se encuentra reapropiada por la narradora para reescribir su versión de la misma de acuerdo a su interpretación y vivencia del pasado histórico. Es así como siguiendo los postulados establecidos por Hutcheon en A Poetics of Postmodernism se puede afirmar que “[w]hat the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past” (89). Esta forma de darle sentido al pasado mediante la interacción entre la historia y la

⁵⁷ Véase la transcripción del discurso y juramento efectuados por el actual rey de España dos días tras la muerte de Franco, discurso en el que afirmaba: “Hoy comienza una nueva etapa de la Historia de España. Esta etapa, que hemos de recorrer juntos, se inicia en la paz, el trabajo y la prosperidad, fruto del esfuerzo común y de la delicada voluntad colectiva”. (<http://personales.ya.com/fororeal/disc3.htm#coronación>).

ficción enriquece en gran medida el texto de Mendicutti y sirve para revalorar la escritura y lectura de la historia desde el punto de vista de un individuo tradicionalmente relegado a los márgenes, ofreciéndonos de este modo una nueva perspectiva ante ciertos acontecimientos que marcaron el rumbo de la democracia española.

En definitiva, Una mala noche la tiene cualquiera establece una interesante reescritura del pasado en la que se relaciona e interpreta el Estado, sus instituciones y la construcción de la identidad transexual. Como añadió Moreiras al respecto, esta interacción

abre el relato a la posibilidad de transformación de una identidad fijada categóricamente (bajo un poder que reprime cualquier desviación de una norma establecida –la heterosexualidad) a otra que se libera de tal represión por la apertura de los poderes políticos y discursos sociales a otras formas de identificación sexual –en este caso la homosexualidad y el travestismo. (80)

Este escenario transexual de la historia resulta ser muy seductor, ya que la novela presenta a un sujeto y a una nación que se resisten y se oponen a las normas de regulación, pero que simultáneamente se encuentran producidos por esas normas. Más aún, el relato de Mendicutti problematiza la identidad sexual y la liberación de España mediante la presentación de la narración focalizada desde un cuerpo en tránsito que ha sufrido una serie de transformaciones y modificaciones hormonales y quirúrgicas.

Por último, es importante reiterar que esta novela establece un modelo de transgresión ante el cuerpo anatómico y ante el pasado. Al igual que todos los ejemplos de transgresión explorados hasta el momento en este estudio, este concepto no es sencillo ni se adhiere a estructuras binarias, sino que resulta problemático y en cierta medida, contradictorio. Mendicutti, por medio de este texto, cuestiona y renegocia la construcción binaria de género a través de una problematización del mismo. En un contexto en el que no hay respuestas ni soluciones simples, la transición sexual experimentada por la protagonista de Una mala

noche la tiene cualquiera representa la ambigüedad característica de la posmodernidad en el sentido de que su transformación anatómica no encaja totalmente en ningún marco preestablecido ni mantiene una identidad estable. Es así como se ha observado que la feminidad, al igual que la masculinidad, no se adhieren a una serie de características inherentes a sí mismas, sino que se encuentran socialmente construidas y pueden ser representaciones mutables, intercambiables y fluidas. Mendicutti, mediante su presentación de la transexualidad, trata las cuestiones sexuales, genéricas y políticas dentro del contexto posmoderno que deconstruye y descentra las nociones tradicionales de identidad social y sexual, celebrando la ambigüedad del cuerpo y desafiando el concepto de identidad estable y naturalizada.

Por otro lado, se ha observado que la nueva vida de mujer que experimenta La Madelón no es tan liberadora como ella proclama, sino que la atrapa en otros paradigmas normativos de mujer en los que no hay mucha cabida para voces divergentes. En relación a este punto, en las últimas páginas de la novela –al igual que ocurre en los diferentes textos que son analizados en las páginas del presente estudio-- se establece una llamada a la tolerancia, un grito a la revalorización de los sujetos marginales y una respuesta contestataria ante las actitudes críticas que destituyen a estos individuos. Por consiguiente, cuando, tras el fracaso del golpe de estado la protagonista y sus amigas salen a la calle en una manifestación a favor de la libertad y contra la dictadura, deciden ir en grupo vestidas de forma muy llamativa, ya que “[l]a gente se tiene que dar cuenta de cómo es una y de que no muerde. La gente tiene que acostumbrarse” (155).

Finalmente, es destacable señalar de qué forma Mendicutti contribuye a cuestionar brillantemente la identidad sexual y nacional por medio de la renegociación de las

identidades fijas y alterables y de la problematización e interrogación de lo que se considera real y auténtico. En esta línea, otro de sus personajes transexuales que aparece en su novela Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy, efectúa una reflexión similar que contribuye al cuestionamiento de estos postulados de identidad, al reafirmar mediante su estamento la compleja identidad masculina y femenina de su vida: “[D]esde chiquitita, o desde chiquitito, que tampoco tiene sentido pasarse el resto de la vida pisoteando lo que durante tantos años no tuviste más remedio que ser” (267).

De este modo, podemos concluir afirmando que al diluir las fronteras entre lo definido como masculino y femenino, presente y pasado, nuevo y viejo, Mendicutti descubre un estado de confusión que refleja perfectamente la ambigüedad y la hibridez del individuo transexual y de la joven democracia española; conceptos que se caracterizan tanto por su imposibilidad de definición como por la paradoja que se deduce de su intento fallido de transgresión radical y absoluta con el cuerpo del pasado, ya que el pasado no puede ser anulado, al constituir una parte integral de la identidad presente.

CAPÍTULO III

SUBCULTURAS JÓVENES COMO ESPACIO DE RESISTENCIA: HISTORIAS DEL KRONEN Y AMOR, CURIOSIDAD, PROZAC Y DUDAS

“It must be nice to have something external to believe in. Something that doesn’t move. Something absolute. Having no such permanent icon (no God, no Country, no Superhero) we choose instead –by default, actually—to experience life as play” (Douglas Rushkoff, The GenX: Reader 7)

A diferencia de la exploración realizada en los dos capítulos anteriores sobre ciertas transgresiones sexuales y corporales presentadas en los textos de Grandes y Mendicutti, en este capítulo analizaré otro tipo de transgresión polémica hallada en dos novelas que constituyen el inicio de consagración de dos autores: Historias del Kronen, publicada en 1994 por José Ángel Mañas y Amor, curiosidad, prozac y dudas, escrita por Lucía Etxebarría en 1997. Mediante estas novelas se establece un acercamiento a los movimientos de resistencia efectuados por las subculturas jóvenes alternativas que destacaron en los años noventa. He elegido estas dos novelas como representantes de la crisis de la juventud española de los noventa porque ambas comparten muchos puntos en común, entre los que destacan el hecho de constituir el debut literario de dos autores jóvenes que utilizan temas y asuntos muy relevantes para un sector muy elevado de la juventud española. Igualmente, ambos autores son muy populares tanto dentro como fuera de las fronteras españolas y en cierto modo presentan muchas similitudes al explorar la pérdida de valores que experimentan los jóvenes de este periodo. Si bien Mañas se centra en la perspectiva masculina, Etxebarría realiza este estudio desde la perspectiva femenina. De este modo, estas dos novelas plasman de forma

extraordinaria las subculturas jóvenes de la posmodernidad que viven adictas a sustancias tóxicas y al sexo como forma de escape y liberación ante lo que definió Lucía Etxebarría en La Eva futura como “una época caracterizada por las familias desestructuradas, las relaciones violentas, el empleo precario y el sexo infectado” (132).

Tanto Mañas como Etxebarría presentan una crónica urbana tradicionalmente silenciada sobre una parte de la experiencia española en la década de los noventa. Además, establecen ejemplos específicos sobre el modo en el que la integración de estos jóvenes en unas subculturas aparentemente apáticas se utiliza como mecanismo de resistencia, transgrediendo de esta manera las expectativas y valores sociales de las corrientes imperantes en la España contemporánea y distanciándose de un mundo adulto cuyas pautas de comportamiento no quieren imitar. Por lo tanto, los jóvenes protagonistas de estas dos novelas, a pesar de rondar los veinte años, se aferran a una prolongada adolescencia marcada por su inestabilidad, rebeldía, irresponsabilidad y alienación en un intento de protegerse ante un futuro poco prometedor. Para ellos, la vida no tiene sentido, por lo que utilizan estímulos externos y experimentan continuas sensaciones corporales que se pueden considerar transgresoras tanto sexual como socialmente y que les ayudan a sobrevivir en un mundo desarraigado. Por consiguiente, mediante sus acciones y adicciones consiguen liberarse de la coacción de los sistemas éticos y valores sociales, pero simultáneamente se encuentran lanzados a la deriva, sin rumbo ni objetivo alguno. En sus contradicciones radica su resistencia, pues por un lado viven desorientados, pero por otro, tienen claro que no quieren ser como sus padres y hacen lo que está en sus manos para diferenciarse y distanciarse de la generación que les precede. Los personajes principales de estas novelas se caracterizan por vivir en un estado de apatía y aburrimiento que les impulsa a volcarse en el sexo, desarrollando una adicción al mismo, y a

ingerir una gran variedad y cantidad de recursos artificiales, tales como las drogas, el alcohol, las películas y la música. Dichos estímulos les ayudan a conseguir un cierto nivel de excitación y significado a sus vidas, junto con la sensación de mantener una especie de comunidad tribal entre ellos al tener la misma edad, frecuentar los mismos lugares y consumir determinados productos que refuerzan su identidad de grupo.

Debido al panorama de incertidumbre nacional que se vivía en los años noventa, la cultura joven de la España de este periodo se caracteriza por un desafecto político ante el pasado inminente, una resistencia a abandonar la casa paterna, mucha inestabilidad laboral, una gran pérdida de ideales y perspectivas de futuro, cierto pasotismo social --al no tener ningún proyecto común contra el que luchar-- y una obsesión con lo que había sido condenado y prohibido durante el régimen de Franco, especialmente las drogas y el sexo. A causa de un clima de apertura y liberalización social y legal reforzado por los primeros gobiernos democráticos y por una generación de algunos padres muy permisivos que ofrecían las libertades de las que ellos nunca disfrutaron, se fue favoreciendo el incremento y la popularización del uso de drogas, tanto legales como ilegales.⁵⁸ En un estudio sobre las estadísticas oficiales realizado por John Hooper en The New Spaniards, se reveló que el problema de drogas y SIDA en España ha llegado a ser mucho mayor que en cualquier otro país de la Unión Europea (204). De igual modo, Mark Allinson, en un análisis sobre la juventud de los años noventa en España, afirma que los jóvenes españoles se caracterizan por su apatía, evasión y elevado consumo de alcohol, drogas y música (268). En este sentido, partiendo de estas nuevas condiciones culturales, Carmen de Urioste apuntó que “la nueva

⁵⁸ Con respecto a este punto, hay que destacar que el gobierno socialista de Felipe González legalizó el uso de algunas drogas en 1983, aunque las prohibió de nuevo nueve años más tarde. Véase el análisis de Hooper sobre este aspecto.

narrativa se alza como portavoz de una generación de españoles que han crecido con la democracia y que no han conocido ni la guerra, ni la posguerra, ni la dictadura” (457).

Sin embargo, a pesar de que estos grupos de jóvenes se destacan por su aparente nihilismo y falta de valores frente al mundo que les rodea, las obras que serán analizadas a continuación demuestran que lo que Mañas y Etxebarria presentan es una mirada crítica y perturbadora que estructura la experiencia del sujeto hacia su propia realidad, realidad marcada por una imposibilidad de actuación y por un sinsentido para una cultura joven cuyo marco de resistencia se concentra en el poder que pueden llegar a ejercer en sus propios cuerpos por medio del sexo, las drogas y la música. De acuerdo con Cristina Moreiras, estos textos se sitúan en el contexto cultural de los años noventa como novelas que “trazan un pensamiento encaminado a cuestionar las prácticas culturales y sociales contemporáneas que se imponen como hegemónicas” (192), denunciando y desarticulando de este modo las lacras de una sociedad que se hallan encubiertas tras la máscara del bienestar social. Por medio de esta crónica reflexiva de la España de los noventa, estos autores optan por seleccionar en sus novelas ciertos espacios de resistencia y transgresión que sirven como alternativa a un panorama social y cultural totalmente insatisfactorio: el paro juvenil, la falta de ideologías, la ausencia de un proyecto histórico, la inestabilidad, la desintegración de la familia, etc.⁵⁹

Es así como se puede afirmar que las subculturas alternativas destacables en los años noventa en el panorama español no se basan en el hedonismo y pasotismo –como han afirmado muchos críticos--, sino que ofrecen una mirada crítica ante las lacras de una realidad inquietante del mundo que les rodea, rechazando así los valores dominantes de la

⁵⁹ Para un estudio sociológico del panorama socio-cultural en la España de los noventa, así como de las características estilísticas que unen a los jóvenes escritores de esta época, véase el artículo de Carmen de Urioste “La narrativa española de los noventa: ¿Existe una “generación X”?”

sociedad y ofreciendo la posibilidad de abrir espacios transgresores que se sirvan como instrumento de resistencia ante esta realidad.

Partiendo de estas premisas, en este capítulo se analizará la subcultura posmoderna que se adopta en estas dos novelas.⁶⁰ Estos textos se centran en los avatares diarios de unos grupos alternativos de jóvenes, quienes al rechazar el mundo que les rodea y la cultura dominante, viven inmersos en un juego dominado por el sexo, las drogas y el Rock & Roll, experimentando con estos conceptos para expresar o reforzar sus principales preocupaciones y mediatizando su realidad constantemente por la influencia de los medios de comunicación, la música y el cine anglosajones.

Estos jóvenes podrían ser catalogados y etiquetados como pertenecientes a la generación X,⁶¹ término que en palabras de Lucía Etxebarría, designa a unos “veinteañeros presuntamente iconoclastas y abúlicos, pasajeros en permanente tránsito de sí mismos” cuya aparente pasividad no responde al hastío de tenerlo todo, sino “porque el mundo que les rodea en nada les tiene en cuenta” (*La Eva futura* 127). Asimismo, Douglas Rushkoff definió a esta generación como poseedora de una filosofía de vida cuyo objetivo es “[to] cope with the increasingly and disorientingly rapid deflation of our society, both financially and culturally. It is based on a commitment to reject the traditional values and linear reasoning of the dominant culture” (6). En realidad, la así llamada generación X se puede definir como

⁶⁰ Como ya se ha mencionado en el capítulo introductorio, para la definición de lo que entiendo por subculturas posmodernas, me atengo a los postulados establecidos por David Muggleton en *Inside Subcultures*: en primer lugar, los individuos subculturales no hablan de sí mismos en términos colectivos, problematizando su identidad de grupo. Igualmente, la dicotomía entre lo subcultural y lo convencional se hace ambigua. Del mismo modo, los integrantes de estas subculturas transgreden de forma regular los límites entre lo convencional y lo subcultural y no se adhieren a un estilo permanente. Esta movilidad estilística debilita las fronteras entre las diversas subculturas. Por último, los integrantes de las subculturas posmodernas celebran la influencia de los medios de comunicación.

⁶¹ Es importante mencionar que el término de Generación X se hizo muy popular a raíz de la novela escrita en 1991 por Douglas Coupland: *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*.

una generación apática y perdida en su mundo, sin un futuro claro, careciendo de valores o creencias absolutas y luchando ferozmente por abrirse su propio camino. Este análisis pesimista le sirvió a John Ulrich para afirmar que la conexión entre el término generación X y las subculturas de jóvenes es importante porque “it might be read not only as an unknown blank to be filled in, but also as a negation or a denial, an X that crosses out a preexisting term or idea” (11). José Ángel Mañas y Lucía Etxebarría, los autores de las dos novelas que serán analizadas en estas páginas, también han sido clasificados y etiquetados con las señas de identidad de la Generación X. Ambos escritores se consideran jóvenes rebeldes y representan en sus novelas las inquietudes de la juventud española de finales del milenio, sirviendo para establecer un testimonio del desencanto y malestar generalizado de su generación –directamente afectada por las lacras de la sociedad contemporánea-- y ofreciendo una potente crítica ante el panorama social español en el que viven. Principalmente, esta generación acentúa “la construcción del yo desde el yo mismo, enfatizando el impulso de libertad necesario para formarse al margen de disciplinas y estrangulamientos morales” (Annabel Martín 50). Dichas ansias de libertad hacen que los personajes de estos textos de Mañas y Etxebarría vivan liberados sexualmente, disponiendo de su cuerpo libremente para consumir los productos tóxicos que desean, romper con la monogamia establecida, sentirse en control y simultáneamente obtener placer en un ambiente suburbano.

Al escribir novelas que rompen con la dicotomía entre cultura de élite y cultura popular y al publicar textos que plasman vidas intrascendentes con una leve trama argumental, utilizando el argot callejero y destacando los placeres inmediatos, tanto Mañas como Etxebarría han sido criticados y devaluados por muchos críticos, quienes los consideran

escritores de baja calidad literaria. De especial relevancia son las palabras de Ignacio Echevarría, quien en su rechazo ante las nuevas tendencias de la novela española, ataca ferozmente la concesión de premios literarios a estos autores comerciales, ya que según él, representan “una pseudo narrativa generacional, especializada en documentar el narcisismo, la curiosidad, y el morbo (según la edad) de un numeroso público aficionado a la antropología de la juventud”.⁶² De esta forma, es importante resaltar de qué forma los conceptos de “lo nuevo” y “lo joven” han llegado a ser producto de consumo masivo en la literatura española de los últimos años. Especial atención merecen las contradicciones inherentes a esta narrativa: por un lado, el elevado número de ventas que estas novelas han obtenido ha sido atribuido a su capacidad de reflejar las preocupaciones y problemas de toda una generación de jóvenes alienados que buscan una experiencia de momentánea gratificación a través del sexo, las drogas y el consumo de productos de la cultura de masas. Por otro lado, estas novelas han sido muy criticadas y desvalorizadas al ser consideradas oportunistas y de baja calidad estética. Estas contradicciones son muy útiles para llegar a un mejor entendimiento sobre los cambios que están ocurriendo en la España contemporánea.

En este sentido, la cultura⁶³ de los jóvenes protagonistas de estos textos es significativa porque ofrece una alternativa a las normas y valores dominantes de la sociedad acomodada a la que supuestamente pertenecen, retando abiertamente la autoridad de la familia, de las instituciones legales y de los códigos morales. A pesar de que su resistencia es más personal,

⁶² Cita extraída del artículo de Annabel Martín sobre Lucía Etxebarría y la Generación X, recopilado en Convergencias Hispánicas (48).

⁶³ Por cultura, utilizo la denominación establecida por Stuart Hall, John Clarke, Tony Jefferson and Brian Roberts en la introducción de Resistance Through Rituals: “[w]e understand the word ‘culture’ to refer to that level at which social groups develop distinct patterns of life, and give expressive form to their social and material life-experience. Culture is the way, the forms, in which groups ‘handle’ the raw material of their social and material existence” (10).

individual y sutil que otras manifestaciones subculturales de periodos anteriores en los que se destacaba una marcada oposición de grupo contra la ideología dominante, esta resistencia posmoderna registra una conciencia de negatividad y pesimismo que determina un factor decisivo dentro de las relaciones de poder con el sistema imperante.⁶⁴ Por ello, en estas páginas realizo una exploración de determinados comportamientos transgresores llevados a cabo por algunos individuos que se apropian de la noche como espacio de resistencia ante el mundo del trabajo y el mundo adulto al que inevitablemente se encuentran destinados. En su intento de separación y diferenciación, ingieren todo tipo de sustancias tóxicas, buscan relaciones sexuales esporádicas y habitan en un submundo ignorado por sus padres. En consecuencia, las identidades subculturales que definen tanto a Carlos, el protagonista de Historias del Kronen, como a Cristina, la protagonista de la novela de Etxebarría, se condensan en una serie de voces individuales y fragmentadas --pero no por ello menos poderosas--, que establecen una potente crítica ante la sociedad en la que les ha tocado vivir. A pesar de que a primera vista, los jóvenes de la subcultura nocturna a la que pertenecen Carlos y Cristina no se distinguen entre sí porque todos se caracterizan por pertenecer a una cultura marcadamente consumista que les impulsa a vestir de forma semejante, beber la misma marca de whiskey, escuchar el mismo tipo de música y consumir las mismas drogas, estos chicos proclaman sus propios deseos y placeres para encontrar su espacio propio en la estructura social subyacente y para proclamarse agentes activos de su propia identidad, identidad marcada por una amplia gama de diversas prácticas culturales que difieren

⁶⁴ Debido al carácter más privado e individual que las subculturas contemporáneas adquieren en comparación con las que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial, hay una tendencia a desvalorizar su poder de resistencia ante la corriente social y moral dominante. Sin embargo, a pesar de carecer de conciencia de grupo y clase social, cualquier expresión subcultural, por el mero hecho de serlo, establece una crítica ante el status quo, aunque a largo plazo esta subcultura sea asimilada como producto del sistema capitalista y se diluyan las fronteras entre lo subcultural y lo convencional.

radicalmente de la de sus padres, abriendo así barreras y conflictos generacionales infranqueables.

En realidad, los protagonistas de estas dos novelas adoptan una actitud conscientemente transgresora con la intención de anesthesiarse contra la alienación del mundo exterior, de rechazar la realidad circundante, de huir de sí mismos y de ocultar la profunda soledad en la que se encuentran. Mediante su integración en una subcultura alternativa, consiguen ser dueños de sus acciones y tener cierto control sobre algún aspecto de su existencia que se aleja conscientemente de la prescripción social establecida. A pesar de pertenecer a clases sociales acomodadas, o quizá por ese mismo motivo, los personajes que circulan por las páginas de estas obras establecen una mordaz crítica al modelo social heredado, rechazando todo lo que tiene alguna relación con el mundo adulto que sus padres simbolizan y apropiándose del espacio nocturno de la ciudad como forma de resistencia.

Historias del Kronen: Crónica de una realidad perturbadora

La novela de José Ángel Mañas, Historias del Kronen, se puede interpretar como una crónica de la parte más perturbadora de esta realidad contemporánea. Esta novela es paradigmática por la crítica interna que se realiza en la misma de la España de los noventa. Estamos ante una producción realizada contra la historia, siguiendo los postulados establecidos por Jameson, ya que se revela una gran insatisfacción hacia el presente indefinido, el futuro se halla desprovisto de cualquier tipo de proyecto y el pasado no importa, carece de sentido. Este relato fue escrito en 1994 y sus acciones se concentran en el verano de 1992 en España. Mañas narra los avatares de la vida cotidiana de un grupo de veinteañeros madrileños de clase media-alta, desideologizados políticamente, cuya vida

social se concentra en un bar -el Kronen-, y cuyas acciones se basan en charlar de temas intrascendentes, buscar placeres inmediatos, salir de marcha, beber, experimentar sexualmente y conseguir drogas de cualquier tipo como forma de escapismo para subsistir en sus vidas. Esta sencilla trama argumental sirve para despertar en el lector una clara conciencia de los problemas sociales que se manifiestan escuetamente en la novela. El relato está narrado en primera persona, en boca de su narrador-protagonista, Carlos, quien podría considerarse como un antihéroe por su indolencia, tendencia antisocial, misoginia, violencia, aislamiento e indiferencia ante todo lo que le rodea, incluida la muerte –tanto de su propio abuelo como de su amigo Fierro, cuyo principal causante fue él, al forzarlo a beber una botella de whiskey ignorando su condición de diabético.

En realidad, este texto presenta a un grupo de jóvenes desencantados y desorientados que no encuentran un modelo aceptable ni en la religión, ni en la política, ni en la familia y que por lo tanto, rechazan explícitamente los valores dominantes de la sociedad, subvirtiendo la cultura en la que han crecido, desarticulando la conciencia del bienestar democrático español y viviendo inmersos en un mundo alienado de violencia, sexo y drogas que les permite escapar del ambiente que les rodea. Esta novela consigue establecer un mensaje crítico muy poderoso. Protegidos por un escudo de escepticismo y apatía, los jóvenes protagonistas de Historias del Kronen cuestionan las prácticas sociales y los valores hegemónicos que estructuran y ‘naturalizan’ las organizaciones españolas, subvirtiendo así el mito de una España liberada de los demonios de la dictadura.

Por consiguiente, estos chicos adoptan determinadas actitudes abiertamente transgresoras, que adquieren un énfasis en lo extremo, lo radical y lo violento. Entre dichas transgresiones destacan las siguientes: si el código legal prohíbe el uso de drogas, ellos viven

obsesionados con “pillar” cualquier tipo de droga que se considere ilegal, adquiriendo un gran placer físico y personal cuando violan de manera constante la normativa vigente. En este sentido, el texto de Mañas representa fielmente el panorama de adicciones que caracteriza a la España de fin de siglo, aunque el objetivo de la novela no es criticar a esta juventud adictiva, sino problematizar las condiciones sociales que favorecen el consumo de productos tóxicos por parte tanto jóvenes, entre los que se encuentran Carlos y sus amigos. Asimismo, si la sociedad contemporánea española, influida por la influencia de la religión católica, prescribe la monogamia heterosexual, el grupo de Carlos se caracteriza por una marcada promiscuidad sexual sin ningún tipo de ataduras sentimentales. Es más, Carlos, en su búsqueda del placer inmediato, ignora los sentimientos de otras personas y en su egoísmo, llega a forzar sexualmente a dos de sus amantes en un acto de cuasi-violación. Del mismo modo, si la prostitución y el travestismo están mal considerados socialmente, ellos, en sus múltiples noches de desenfreno buscan prostitutas o travestíes para conseguir el placer prohibido que de otra forma no lo habrían conseguido. Por otro lado, si el mundo occidental vive coaccionado y obsesionado por la muerte, ellos van en su búsqueda al conducir frecuentemente drogados, borrachos y en dirección contraria, al subirse al andamio de un quinto piso, al tener como héroes principales a los psicópatas asesinos de películas y novelas anglosajonas y al matar directamente al final del texto a uno de sus amigos. Finalmente, si se prescribe un respeto establecido a la autoridad paterna, estos jóvenes la ignoran y desdeñan, marcando una diferencia generacional muy acusada.

Nina Molinaro afirmó al respecto que “[t]hey vociferously claim their independence from and disdain for their environment, their peers, and the world at large, while simultaneously elevating their dependence on external stimulants” (298). Sin embargo, a

diferencia de mi lectura, para esta crítica la adicción a productos químicos por parte de Carlos y sus amigos no responde a una búsqueda de algo que dé sentido a su realidad, sino que se hacen adictos a las drogas porque se sienten aburridos y no saben qué hacer con su tiempo: “The characters that inhabit *Historias del Kronen* think and do nothing, save for the most elemental activities required by their bodies, bodies that, in the course of the text, wear out and break down as their users frantically ingest, inject, sniff, smoke, and drink themselves into exhaustion” (Molinero 297).⁶⁵ En mi opinión, mediante sus excesos buscan la intensificación química de sus experiencias personales, así como un distanciamiento consciente del resto de la sociedad que rechazan.

Al enfrentarse y desconfiar de una sociedad que presenta una serie de leyes y valores convencionales, este grupo encuentra en su subcultura un medio de escape efectivo ante las presiones y obligaciones que no quieren asumir como propias. Al adoptar una actitud aparentemente pasiva ante el ambiente que les rodea, su resistencia ante el mundo exterior adquiere mayor fuerza y mejores resultados. Y al sentirse fuera del sistema utilizan sus propios medios para hacerse escuchar. Por medio de la transgresión ante las reglas hegemónicas, estos jóvenes buscan un sentido a su realidad inmediata, retando la normativa, rompiendo con las expectativas sociales y cuestionando el discurso ideológico dominante. Con respecto a esto, sigo las pautas establecidas por Santiago Fouz-Hernández, quien remarcó que la novela presenta a unos jóvenes que reaccionan frente a una serie de códigos morales y sociales: “Like all pointedly disenfranchised groups ... they position themselves in explicit opposition to the ‘mainstream’ and follow no recognizable hegemonic rules” (90).

⁶⁵ Esa sería la otra interpretación que ha sido realizada sobre esta novela: la de jóvenes pasivos y apáticos que no hacen nada en su vida porque lo tienen todo. Yo sin embargo, he encontrado muchos elementos de transgresión y subversión en mi lectura de Historias del Kronen, como demuestro en estas páginas.

Sin embargo, resulta paradójico que Carlos y sus amigos se quieran distinguir del resto de la sociedad adoptando unos estilos subculturales propios, pero que no intenten escapar ni salir del sistema que quieren criticar. Su crítica la realizan desde dentro del sistema, ni siquiera son individuos marginales, aunque adopten esa postura. En realidad, en el contexto de la posmodernidad, la distinción entre la periferia y el margen se halla confusa. A estos chicos no les conviene renunciar a los privilegios que su clase social les proporciona, porque suele ser mucho más fácil criticar algo con la seguridad de que por muchas transgresiones que se realicen frente a esta entidad, todo adopta el papel de un juego en el que, aunque lleguen a traspasar y quebrantar en multitud de ocasiones la línea de lo socialmente permitido, siempre pueden regresar a salvo a sus refugios, a sus casas de lujo en la playa o en las afueras de la ciudad, al dinero que les proveen sus progenitores y a la superficialidad de sus relaciones sociales. Los productos que la sociedad de consumo ofrece a estos jóvenes son difíciles de desdeñar. Ellos se encuentran totalmente inscritos dentro de la sociedad de la que se quieren diferenciar, como proceden de familias acomodadas y viven de las rentas de sus padres, estos chicos consumen los productos del mercado que les interesan careciendo de dificultades económicas, lo que facilita la transgresión sin temor a la pérdida de la estabilidad económica que poseen. En este sentido, la resistencia de Carlos ante el mundo adulto no adquiere matices muy reivindicativos, porque sabemos que apuesta sobre seguro, sin renunciar en ningún momento a la seguridad que su condición social le proporciona. A pesar de ello, al pertenecer a una tribu subalterna que se apropia de los territorios prohibidos, estos chicos establecen una red de continuas transgresiones contra la estabilidad moral de la España tradicional. Es necesario recordar que en mucha de la teoría posmoderna lo que impera es un deseo de legitimación por medio de la desidentificación: “For what is to be

discerned functionally, if not intentionally, in much postmodern theory is the desire, not for legitimation by inclusion or identification with dominant forms, but the desire for legitimation by opposition, by ‘disidentification’” (Connor 236).⁶⁶

Historias del Kronen problematiza el diálogo entre generaciones, presentando una discontinuidad abismal entre las mismas. A pesar de convivir en la misma casa, los hijos consideran a sus padres como un instrumento financiero que les provee lo necesario para vivir y no se sienten obligados a mantener los mismos valores morales, sociales o culturales de las otras generaciones con las que comparten el mismo espacio. Carlos, el personaje principal, adopta una actitud muy señalada de rechazo ante la autoridad paterna en particular y la familia en general. La subversión de los valores y comportamientos característicos del mundo de sus padres se refleja en un acusado pasotismo ante los consejos que recibe de ellos: “Paso de discutir con él” (67). Igualmente, rechaza abiertamente la cercanía física y el contacto con sus padres: “Como es viernes, no trabaja por la tarde. Yo procuraré salir pronto” (100). Adicionalmente, su actitud ante sus progenitores revela un resentimiento continuo: “Que me dejes en paz, mamá” (161) y mantiene totalmente secretos los avatares de su vida privada: “Durante la cena, hago lo que puedo para que no se note mucho lo emporrado que estoy” (97). En la novela, son escasísimas las conversaciones que Carlos mantiene con su padre y cuando ocurren, reina la incompreensión e incomunicación. Por otro lado, al igual que muchos jóvenes de la España de los noventa, que cada vez prolongan más su juventud al negarse a abandonar la casa paterna debido a la estabilidad económica que ésta provee, el narrador-protagonista de Historias del Kronen depende económicamente de sus padres, y al vivir en la casa familiar mientras estudia en la universidad, careciendo de reglas o

⁶⁶ Este término de “disidentification” proviene del trabajo de Michel Pêcheux y se puede definir como “the attempt to go beyond the structure of oppositions and sanctioned negations supplied by a discourse” (Connor 237)

limitaciones, se puede permitir el lujo de gastar el dinero de sus padres en vicios y diversiones, consumiendo todo el alcohol y los productos ilegales que hay en el mercado cuando lo desea y utilizando su casa como un hotel que siempre tiene las puertas abiertas para ofrecer cama y comida. Ante los intentos por parte de algunos amigos de que se independice y comience a trabajar, él siempre responde lo mismo: “Yo estoy bien así. No me importa vivir en casa y no me gusta trabajar” (147). Y ante la iniciativa de su padre por establecer algo de comunicación con él, le contesta abiertamente que no necesita su comprensión sino su dinero (67). Así va pasando los días, durmiendo hasta pasado el mediodía, vegetando sin hacer absolutamente nada en casa y viviendo por la noche en el espacio urbano del Madrid de los bares. Como afirmó Fouz-Hernández, estos jóvenes utilizan la noche como un espacio alternativo al del mundo real y se apropian del Madrid nocturno al transgredir constantemente todas las fronteras y reglas impuestas por la sociedad adulta (93).

Carlos, con su aparente apatía, establece una crítica ante el modelo familiar imperante, el cual se encuentra mediatizado por la televisión, lo que dificulta la comunicación entre los miembros integrantes de la familia. Siempre que se describe algún episodio familiar, la televisión está encendida, absorbiendo la atención de la familia e interfiriendo en cualquier intento de comunicación. En toda la novela, solamente hay un episodio en el que parece ser que Carlos y su hermano congenian al contarse chistes mutuamente, pero su padre los interrumpe porque no puede oír las noticias. En este sentido, Moreiras sostiene que “el espacio privado se presenta bajo su colapso. El hogar está invadido por la televisión ... rompiendo cualquier posibilidad de interacción familiar” (211). En numerosas ocasiones, Carlos menciona indirectamente que normalmente nadie habla en su familia, porque están todos viendo la tele. A lo largo de la novela, son numerosos los ejemplos de los días que se

sucedan monótonamente mientras comen en silencio viendo el telediario. Incluso su abuelo llega a expresar esta crítica abiertamente cuando se queja del poder que tienen los medios de comunicación ante el individuo contemporáneo:

La televisión es la muerte de la familia, Carlos. Antes, la hora de comer y la hora de cenar eran los momentos en los que la familia se reunía para hablar y para comentar lo que había pasado durante el día. Ahora las familias se sientan alrededor de la tele; no hay comunicación. La familia se está resquebrajando como célula social. (95)

Por otro lado, la actitud de Carlos ante el concepto de familia está muy clara. No sólo critica implícitamente lo que significa vivir en una familia acomodada en la que sus miembros apenas se ven y no mantienen ningún tipo de comunicación entre ellos, sino que también resalta su deseo de romper con esta estructura familiar al expresar abiertamente que odia a su familia: “[N]o soporto a nadie de mi familia. No puedo evitarlo” (68). Tampoco piensa casarse ni tener hijos, pues “se cagan en los pañales. Para limpiar mierdas, ya tengo bastante con la perra en casa” (60). En realidad, como señaló Fouz-Hernández, la falta de respeto que presenta Carlos ante la institución de la familia puede ser interpretada como una huida ante las responsabilidades que le llevarían a formar su propia familia y afrontar el mundo adulto del que tanto se quiere diferenciar (88). Su falta de respeto por la institución familiar llega a su límite cuando muere su abuelo y se mantiene totalmente indiferente, incluso cuando escucha las condolencias expresadas por sus amigos: “No hay nada que sentir. Era viejo y se ha muerto. Punto” (167). Asimismo, él no quiere vincularse afectivamente con nadie y se avergüenza de todas las personas que muestran sentimientos, incluido su amigo Roberto, ante el que le recuerda la reacción que habría tenido su héroe, el protagonista de American Psycho: “¿Cómo que lo sientes? Pat estaría avergonzado, si te

hubiera escuchado pronunciar esas palabras. Lo peor es que se ha muerto de muerte natural, qué aburrido ... Pat hubiera gozado destripando a su abuelo” (191-92).

Este desdén que el protagonista presenta ante las circunstancias de su abuelo se refleja igualmente cuando habla de la tercera edad: “Los viejos son personajes del pasado, fósiles. Hay una inadecuación entre ellos y el tiempo que les rodea. Son como fantasmas, como películas o fotos de un álbum viejo y lleno de polvo. Estorbos” (47). Cuando ve a señoras mayores siempre les saca la lengua e incluso desea atropellarlas. Y en un determinado momento llega a afirmar que “habría que implantar la eutanasia obligatoria a los cincuentaycinco” (54).

Como se ha mencionado con anterioridad, esta novela, al igual que el otro texto que será analizado en el presente capítulo, expresa una fuerte crítica ante el mundo contemporáneo en el que habitan. En numerosas ocasiones, Mañas expresa este descontento generalizado de la sociedad española en boca de sus personajes. Hay una crítica continua a la europeización de España, a la precaria situación laboral de los jóvenes y a las leyes que intentan regularizar los excesos sociales. Carlos llega a admitir que “el presente es una mierda” (67) y su amigo Roberto expresa frecuentemente su deseo de abandonar la gran ciudad y perderse lejos de esa locura que los envuelve. Por otro lado, el abuelo adquiere voz en la novela la única vez en la que Carlos va a visitarlo y mientras comen, se queja continuamente de los tiempos modernos. En esta ocasión, no sólo se ataca la influencia de la televisión y su poder destructivo en la comunicación familiar, sino que del mismo modo, se enfatiza la competencia laboral entre las nuevas generaciones y se reconoce que a pesar de que los jóvenes españoles de los noventa no han vivido la guerra ni la posguerra ni la dictadura, lo tienen muy difícil porque el mundo en el que van a vivir “es cada vez más deshumanizado” (94). Esta misma actitud

crítica ante la sociedad española se dislumbra cuando Carlos llega a justificar la falta de valores absolutos que dominan entre los jóvenes porque según él, como buen miembro de la generación X, no tienen nada por lo que luchar, todo está hecho: “Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época ... justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar” (67).

Es por ello, por lo que Carlos y sus amigos se distancian voluntariamente de la realidad inmediata y viven en un mundo de simulacro en el que imitan a sus héroes anglosajones del cine y la literatura violenta representados en La naranja mecánica, American Psycho y Henry, retrato de un asesino. Como llega a afirmar Carlos, “[c]ualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana” (42). En su rechazo hacia la realidad que les rodea, viven obsesionados por estas películas que ven reiteradamente en su búsqueda del placer destructivo, sexual y violento. Esta misma actitud de agresividad se refleja constantemente al utilizar a los psicópatas y asesinos en serie del cine americano como héroes a los que hay que imitar para sobrevivir en esta sociedad: “La amistad es cosa de débiles. El que es fuerte no tiene necesidad de amigos” (137). Su fascinación por la violencia y la muerte les hace entrar en el juego de confundir la realidad con la ficción y transgredir el derecho a la vida al desear matar y violar sin distinguir los límites aceptables: “Últimamente tengo ideas algo macabras en la cabeza. Debe de ser por ver tantas películas de psicópatas. Comienzo a preguntarme qué se sentiría matando a alguien. Según Beitman, es como un subidón de adrenalina brutal, como una primera raya. Sonrío” (134). Es más, ese instinto asesino va madurando en su mente hasta que lo ejecuta en el momento en el que matan entre todos a su víctima más propicia, Fierro, homosexual afeminado y masoquista. En

este episodio, cuando Fierro entra en coma etílico tras haber sido forzado a ingerir una botella de whisky, Carlos, aparte de ser el cerebro que dirige la operación de emborrachar a Fierro en su cumpleaños, adopta el papel más agresivo en lo que se podría considerar el clímax de la novela, y se vuelve como loco gritándole: “Eres un débil. ¡UN DÉBIL, ¿ME OYES? ¡UNA MIERDA DE HOMBRE! MERECE QUE TE ESTAMPE LA CABEZA CONTRA EL SUELO Y QUE TE LA PISOTEE HASTA QUE TE MUERAS DE VERDAD!”⁶⁷

Esta escena climática presenta de nuevo a un Carlos totalmente inhumano, casi salvaje e insensible a las tragedias humanas. Tras este capítulo, él se escapa a la playa de Santander, lejos de su ambiente, pero donde sigue actuando de forma igual de superficial que en el resto de la novela para conseguir sus fines lucrativos. En su nuevo refugio ignora los acontecimientos que envolvieron la muerte de Fierro y por ello, se niega a asistir a su funeral, al considerar una acción semejante como cosa de débiles. Dichos detalles sobre Carlos, sumados a los sucesivos episodios de sexismo, misoginia, xenofobia y homofobia que caracterizan a su persona, contribuyen a que el lector no sienta simpatía por este personaje, llegándolo a odiar. Mañas representa brillantemente la figura de Carlos como un antihéroe con el que nadie se querría identificar. Historias del Kronen establece así una fuerte crítica ante la sociedad que crea a individuos como Carlos, los cuales viven inmersos en un mundo de simulacro en el que las películas adquieren características más reales que la vida misma y llegan a mediatizar su existencia y experiencia, fascinándoles de tal manera que en su vida diaria intentan reconstruir las escenas sexuales y violentas que ven en la pantalla. Mediante la creencia de que la vida es como una película, estos sujetos, en su deseo de imitar las

⁶⁷ Es interesante destacar que Mañas transcribe literalmente las palabras anglosajonas a su pronunciación española, transgrediendo con la ortografía legítima, y los gritos, como los que suceden en este episodio, se escriben en letras mayúsculas, sin transiciones ni conexiones, lo cual causa la sensación de ser más “reales”.

imágenes de la pantalla, utilizan al resto de la sociedad como escenarios y elementos que pueden ser manipulados: “Nos veía a todos como si fuéramos personajes de una película, de su película. Pero él era como si no estuviera ahí. No le gustaba vincularse afectivamente” (237). Mañas se sitúa así, mediante esta novela, como cronista que retrata de forma cinematográfica el ambiente existente entre determinada gente joven que habita el espacio urbano nocturno de la España de los noventa. De acuerdo con Carter Smith, el lenguaje, la estructura narrativa y los temas utilizados por Mañas consiguen reflejar el clima abstracto, post-industrial y urbano que ha influido de sobremanera a las culturas jóvenes contemporáneas: “Capitalism has played a role in creating a narcissistic and hedonistic generation of youth who struggle with a world that, for many, seems to lack a center” (11). De esta forma, estos individuos, en su desesperación y desencanto por encontrarse sin oportunidades de futuro en la sociedad española y al sentir que no pertenecen a ningún lugar, necesitan experimentar con cualquier producto que les resulte fácilmente accesible, como el sexo, las drogas, la violencia e incluso la muerte.

En definitiva, esta novela, como se ha analizado, ofrece en tonos neutrales una multiplicidad de imágenes extremistas de sexo y violencia y reflejos de los cuerpos que consumen y son consumidos (María Pao 245). En una cultura en la que la resistencia y rebeldía se perciben para muchos críticos como un proyecto imposible porque todo es intercambiable y está a la venta,⁶⁸ la subcultura que encarna Carlos expresa y representa tabúes prohibidos y deseos secretos. Sus acciones atentan directamente contra la normativa legal, el código de comportamiento vigente y el sexo consensual, abriendo puertas a otras

⁶⁸ Esta idea puede ser resumida utilizando a Malpas: “What concerns Jameson with all of this is the apparent lack of space for critique and resistance that postmodernity seems to offer. Trapped in its schizophrenic depthlessness, in which all objects from food to fashion have become interchangeable commodities, the traditional grounds of cultural context, custom, class and even family organisation have been swept from beneath our feet. The key task for the critic is to challenge this current late-capitalist status quo” (120).

interpretaciones de una realidad inquietante caracterizada por la existencia de muchas voces disidentes tradicionalmente silenciadas y relegadas a los márgenes. Es así como, por medio de esta novela, Mañas ha logrado retratar una serie de transgresiones sociales, culturales y sexuales que sirven como voces contestatarias y en cierto modo, revolucionarias ante el sistema imperante.

Amor, curiosidad, prozac y dudas: Música rave y cuerpo sexual

“Algunas mujeres no admitimos que nos llamen ninfómanas si demostramos nuestros intereses sexuales o lesbianas cuando reclamamos nuestro derecho a no satisfacer por imposición los de otros ... Algunas mujeres protestamos” (Lucía Etxebarría, Nosotras que no somos como las demás 9)

Al igual que ocurría en la novela de Mañas, Lucía Etxebarría presenta en Amor, curiosidad, prozac y dudas un mundo posmoderno con continuas referencias a manifestaciones visuales y musicales de la cultura popular. Ella explora una determinada subcultura joven de la España de los años noventa caracterizada por establecer una respuesta subversiva ante el orden establecido. Esta novela también enfatiza una obsesión con las adicciones tanto al sexo como a las drogas y manifiesta otras perspectivas sociológicas de la vida de la juventud madrileña y por extensión, española. Los personajes que circulan por sus páginas se encuentran perdidos y viven alienados de la sociedad que les rodea, mostrando una aparente apatía y evasión ante la misma. Sin embargo, a diferencia de Mañas, Etxebarría se concentra en la presentación de una serie de personajes femeninos que relatan una realidad en la que tanto el sexo explícito como la adicción a estimulantes externos es presentada desde la perspectiva femenina, estableciendo de este modo un reto ante las expectativas convencionales de género y sexualidad.

Partiendo de estas premisas, en este apartado exploraré otra manifestación de la subcultura alternativa que se basa en la adicción a las drogas, al sexo y a la música como medios de escape y resistencia ante un espacio urbano alienado. Para ello analizaré la primera novela de Etxebarría, Amor, curiosidad, prozac y dudas, publicada en 1997 y convertida casi inmediatamente en un best-seller.⁶⁹ Este texto ofrece muchos más episodios sexuales y menos violencia física que la obra de Mañas, pero enfatiza más la influencia de un determinado tipo de música como forma de identificación y diferenciación ante el resto de la sociedad. La novela narra en primera persona una biografía fragmentada de tres hermanas -- Ana, Rosa y Cristina--, procedentes de una familia bastante acomodada. Cada capítulo se inicia con una letra del abecedario que sirve para que cada una de las hermanas cuente de manera polifónica un determinado momento de crisis e insatisfacción personal en su vida. De esta forma, la fragmentación de la estructura narrativa contribuye a que la novela se adhiera a un marco posmodernista en el que reina la falta de unidad.

Por su parte, las tres hermanas, a pesar de compartir las mismas raíces sociales y familiares, son marcadamente diferentes entre sí: la mayor representa el estereotipo de un ama de casa tradicional. La segunda es una ejecutiva profesional obsesionada con el trabajo pero frustrada en su vida privada. Cristina, la protagonista principal que analizaremos a continuación, es la hermana pequeña caracterizada por su pertenencia a una subcultura alternativa, por hallarse liberada sexualmente, por su rebeldía y por disponer libremente de su cuerpo para conseguir el placer personal e inmediato que desea. En este texto se explora el mundo de promiscuidad sexual y consumo de drogas en el que se mueve Cristina, joven camarera de un bar de copas, quien a pesar de haber acabado una carrera universitaria y de

⁶⁹ El éxito de esta novela se refleja en sus más de 100.000 copias vendidas en menos de diez meses y en su traducción inmediata a diez lenguas diferentes.

provenir de una buena familia, rechaza abiertamente y subvierte el marco sociopolítico heredado de la generación de sus padres; es decir, la estabilidad social y económica de la burguesía a la que pertenece, negándose por completo a asumir las perspectivas laborales y expectativas de futuro que su formación académica y su posición social facilitaban: “[N]unca jamás volvería a trabajar en una multinacional. Antes me meto a puta” (39). Al negarse a formar parte del mundo adulto y de la sociedad capitalista, Cristina prefiere integrarse en una tribu alternativa que se apropia por la noche de la ciudad para bailar, drogarse, beber y mantener relaciones sexuales esporádicas, acciones que son constantemente condenadas por las otras generaciones. Como su vida adopta actitudes no convencionales, la protagonista de esta novela forja su propio segregacionismo con el mundo que la rodea y con el sistema al que pertenece. Cuando decide abandonar la casa de sus padres sin disponer de medios económicos para ello y cuando deja la oficina en la que trabajaba y se convierte en camarera, admite que le gusta esa inestabilidad laboral que rompe con las expectativas económicas que priman a finales del siglo XX: “[E]stoy muy a gusto con mi trabajo, aunque no tenga seguridad social ni contrato fijo ni estabilidad de ningún tipo, ni esos detalles que tanto valoran mis hermanas” (22). Cristina establece así una transgresión explícita con el deseo de estabilidad laboral que impera en la sociedad en la que le ha tocado vivir.

Aunque en la España de estos años predominan los contratos “basura” que perjudican sobretudo a los jóvenes, ella se aferra a los mismos como forma de resistencia ante las expectativas de futuro que su condición social requería.⁷⁰ Sin embargo, ella misma reconoce que los jóvenes de los noventa en España se encuentran atrapados en unas vidas sin futuro:

“¿Qué sentido tiene tener una pareja seria? ¿Acaso tenemos algún futuro, podremos

⁷⁰ Es importante señalar que España es el país de la Unión Europea con un mayor porcentaje de contratos laborales precarios con el 30'6 %, siendo la media europea del 12'9 %. (Estadística extraída de los datos facilitados por el Partido Comunista en <http://antorcha.org/hemer/pobreza.htm>)

comprarnos algún día una casa, podremos mantener a nuestros niños? Si casi no podemos mantenernos a nosotros mismos” (265). Ante esa triste realidad socioeconómica y su sentimiento de fragmentación esquizofrénica en tiempos indiferenciados, en los que, según Jameson, cada persona llega a ser como una isla separada de las demás,⁷¹ Cristina se aferra a una existencia marcada por el consumo de productos artificiales en locales marginales y logra encerrarse en una burbuja hipnótica de aparente felicidad en la que sus integrantes habitan un mundo que no permite su acceso a la sociedad adulta de la que tanto se quieren distanciar. Cristina adopta de este modo una identidad subcultural caracterizada por el consumo de música, drogas y sexo como la única solución disponible y accesible para ella ante su realidad circundante en el contexto socio-histórico en el que vive, llegando a lamentar la ausencia de un pasado y la pérdida inevitable de la infancia: “El progreso ha superado al Dios original en todo, incluso en crueldad. Por eso nos gustan tanto los paraísos artificiales: nostalgia de tiempos mejores” (33).

En realidad, la protagonista de esta novela adopta una actitud conscientemente transgresora con la intención de ocultarse del mundo exterior, de alejarse de la realidad, de protegerse de sí misma y de ocultar el desarraigo que caracteriza su vida. Para ello recurre al éxtasis –la droga de la felicidad– y a la música de baile como catalizadores de su frustración ante la cultura del absurdo. Como ella misma afirma, “sólo hay dos formas de vivirla [la vida]: con drogas o sin ellas, o lo que es lo mismo, a pelo o anestesiada” (229). Junto a las drogas, la música sirve como recurso empleado por aquellos que buscan una determinada

⁷¹ Adopto la definición de esquizofrenia acuñada por Fredric Jameson en “Postmodernism and Consumer Society” como norma de lo posmoderno, caracterizada por una desintegración y ruptura de la relación entre significantes en una sucesión de instantes sin continuidad temporal, lo que hace que se viva en un perpetuo presente: “[S]chizophrenic experience is an experience of isolated, disconnected, discontinuous material signifiers which fail to link up into a coherent sequence” (119).

posición de distanciamiento y alienación ante la realidad circundante, ya que estos clubs de baile se encuentran situados en un espacio destinado especialmente a la juventud urbana, ofreciendo un territorio seguro al que las generaciones más viejas no tienen acceso. De este modo, se puede afirmar que la cultura del baile de los años ochenta y noventa sirve como una forma de terapia y rehabilitación, de revolución y resistencia que borra las categorías sociales convencionales al unir bajo el mismo techo a una multitud de jóvenes unidos por un deseo comunal de bailar toda la noche en locales espaciosos al ritmo hipnótico de la música techno, máquina, bakalao y trance, entre otras. La droga característica de esta cultura de baile es el éxtasis, droga sintética que causa euforia, agudización de los sentidos y empatía generalizada y que suele contribuir a crear un ambiente de euforia artificial comunitaria y compartida entre los diferentes jóvenes que se reúnen en estos clubs para bailar, abandonándose a un estado hipnótico o alterado que libera el cuerpo y la mente mientras duran los efectos de la droga y la música: “Me diluyo en música, me borro, me extiendo, me transformo, me vuelvo líquida y polimorfa” (41).⁷²

En relación a esta sucesión de sensaciones artificiales que definen el ambiente de la cultura de baile en el que deambula Cristina, se podría emplear la metáfora del cyborg de Donna Haraway como representación del límite borroso entre la máquina y el cuerpo. Este concepto híbrido reta los dualismos que moldean la identidad, ofreciendo a cambio un sujeto múltiple y fragmentado con muchos deseos, cuyo lado oscuro es la construcción de un individualismo ascendente. Para Haraway, el organismo cibernético busca el placer en la

⁷² Es destacable la comparación que se establece en el texto entre los efectos de la música rave y la religión, lo cual se podría considerar como otra transgresión ante la influencia religiosa: “[L]a masa baila en comunión, al ritmo de un solo latido, una sola música, una sola droga, una única alma colectiva. El DJ es el nuevo mesías; la música, la palabra de Dios; el vino de los cristianos ha sido sustituido por el éxtasis y la iconografía de las vidrieras por los monitores de televisión” (42).

confusión de límites fronterizos: “So my cyborg myth is about transgressed boundaries, potent fusions, and dangerous possibilities” (196). Según afirma en “A Manifesto for Cyborgs”, en el momento presente es posible efectuar una política que reconozca los múltiples y contradictorios aspectos tanto de nuestras identidades individuales como colectivas: “[A] cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints” (196). Por lo tanto, en Amor, curiosidad, prozac y dudas se observa que Cristina habita en un territorio que automatiza su cuerpo en una mezcla de tecnología, productos químicos y música computarizada: “[L]os cuerpos, comprimidos y multiperforados, se empujan los unos a los otros, las personas ya no son personas porque la identidad de cada uno se funde en el crisol de la masa” (46). Y ella misma se llega a considerar un “androide cibernético” (310), un cuerpo despojado de su racionalidad que consigue olvidar su realidad mediante su identificación e integración con una subcultura comunal de jóvenes tan desarraigados como ella.

Por lo tanto, su burbuja aislante y protectora tiene lugar en un espacio nocturno compuesto por el paraíso artificial que la música alternativa, el sexo y las drogas le facilitan. En este sentido, la fauna urbana que comparte su ambiente nocturno se encuentra definida por un estado híbrido marcado por la influencia de la tecnología, las drogas y la música. Dicha celebración de los sentidos rompe con el orden establecido y estos jóvenes huyen de la maquinaria del sistema que les rodea, protegiéndose en el baile o la química para alejarse de la realidad y desahogar su frustración: “No tenemos nada que crear. Sólo podemos esperar seguir emborrachándonos y drogándonos y follando de vez en cuando” (265). De esta forma, la cultura rave proporciona a sus participantes una terapia de escapismo, catarsis y resistencia

pasiva ante los problemas del mundo que los envuelve.⁷³ Es más, esta cultura de baile, debido a su marcado efecto en las identidades y acciones de sus integrantes, ha sido tradicionalmente considerada como una amenaza para la estabilidad social porque los jóvenes y adolescentes que participan en las reuniones de estos clubs escapan a la regulación del sistema y con el uso de drogas burlan constantemente la legislación de las autoridades. Esta interpretación del mundo del baile como eje de resistencia se refuerza en La Eva futura, ensayo en el que Lucía Etxebarría ratificó que “la cultura de baile puede ser considerada la experiencia posmoderna definitiva: gasto sin recompensa, discurso sin contenido, cultura sin referente, masa sin jerarquía, religión sin dios” (146).

Entre las otras numerosas y variadas manifestaciones transgresoras que presenta esta novela, al igual que ocurría en Historias del Kronen, se destaca una ruptura explícita con el modelo familiar heredado y una marcada incomunicación verbal entre los miembros de la familia: “Nos vemos poco, o no tanto como debiéramos, sólo en comidas familiares y tal, y en esos casos apenas nos dirigimos la palabra, como no sea para intercambiar tópicos” (87). En Amor, curiosidad, prozac y dudas no existe el concepto de familia tradicional, puesto que la figura del padre desapareció cuando éste abandonó a sus tres hijas muy pequeñas, dejando un vacío y una ausencia de cariño que no ha sido superada por ninguna de ellas. La madre vive obsesionada por “el qué dirán” y no presta suficiente atención a las necesidades de sus hijas, ignorando de forma especial a Cristina. La protagonista y su madre siempre se han llevado muy mal y su relación se ha caracterizado por sus frecuentes peleas y discusiones y por la mutua desconfianza que se tienen entre sí. Asimismo, entre las hermanas reina la

⁷³ En relación a esta resistencia política, Garrat declaró: “When times get tougher, people tend to escape down the rabbit hole, ... past the doorman, down the corridor and into wonderland. And survival, taking pleasure at a time when misery is all that’s on offer, can surely be a political act in itself. Overwhelmingly, the acid house and rave scenes were about a generation denied a place in society as a whole creating a space in which they could express themselves” (321).

incomprensión basada en los diferentes modos de vida que adoptan: “[A] a sus ojos, yo soy un putón. A los míos, ella es una maruja. En eso consiste nuestro cariño fraternal” (23). Y finalmente, Cristina llega a admitir que odia a las familias felices que la rodean porque representan lo que ella nunca ha tenido, ya que su vida “no tiene ninguna tabla a la que agarrarse en medio de este naufragio general de familias desunidas, empleos precarios, relaciones efímeras y sexo infectado” (23).

Junto al concepto de familia, uno de los fundamentos sobre los que se basa la transgresión en esta novela está constituido por la influencia de la educación religiosa recibida e impuesta, la cual se convierte en objeto de crítica por parte de la protagonista, pues ya desde el principio de la novela se hace obvio su rechazo ante los valores católicos preestablecidos. En primer lugar, reconoce que de pequeña quería ser un niño porque a ellos les concedían más libertad para hacer lo que quisieran, mientras que las niñas estaban forzadas a convertirse en hijas de María, lo cual “[r]eforzaba la idea de que estabas condenada, por nacimiento, a una frustrante inactividad. Una empezaba siendo una niña que no podía subirse a los árboles, y acabaría por convertirse en una mujercita buena y sumisa que nunca diría una palabra más alta que la otra” (19). Con este reconocimiento de la injusticia de los papeles masculinos y femeninos asumidos, se puede señalar que su rebeldía ante el papel de género al que culturalmente se encontraba destinada, tiene una base en el ataque a la educación religiosa recibida. Entre sus múltiples alusiones feministas, Cristina establece una crítica explícita de la creación del mito de Eva, pues según ella,

por aquello de que a nuestra tatatarabuela le había dado por comerse una manzana que no debía, nos dejaban lo peor. No podríamos ser curas ... a lo más que podíamos aspirar era a ser monjas, a ponernos una toca negra que ocultase nuestro pelo rapado a navaja, a ir vestidas con un hábito mal cortado que nos llegara hasta los pies, y a aterrorizar a futuras niñas en edad de ir al colegio con historias de calderas y llamaradas. (17)

Es más, en su crítica del sistema patriarcal, confiesa que su padre se fue de casa cuando ella tenía cuatro años, por lo que ataca ferozmente la idea imperante en la doctrina católica de un Dios-padre, figura que no tenía por qué exigirle nada a ella, quien carecía de padre y odiaba la idea de que Dios fuera una entidad masculina: “Desde el momento en que me dejaron claro que Dios era un hombre, ya empecé a sentirme más chiquita, porque así, sin comerlo ni beberlo, me había convertido en ser humano de segunda categoría” (16). A raíz del rechazo ante la influencia de estos preceptos católicos sobre su persona, se despierta su deseo sexual, un apetito carnal que transgrede con los valores religiosos adquiridos y comienza como una clara rebelión contra la educación que recibió para extenderse a una práctica de oposición contra la discriminación de género: “[S]i me tocaba ser chica, ya desde entonces empezaba a barruntar en mi cabecita la idea de que no me apetecía mucho ser virgen” (20).

En este sentido, nuestra protagonista adopta un feminismo posmoderno, teorizado entre otras críticas por Teresa Ebert, que defiende a un sujeto producido a través de prácticas significativas y que está caracterizado por la reaserción de las diferencias, el rechazo ante la totalización y por su crítica de las estructuras de poder en la representación del sujeto fragmentado. Este feminismo está determinado por lo que Ebert denominó el espacio contestatario del patriarcado: “Postmodern feminist cultural theory, then, is an oppositional practice that simultaneously participates in and contests prevailing knowledges in order to critique and transform patriarchy” (22). De este modo, Cristina representa una crítica muy marcada ante el sistema patriarcal que continúa generando y reproduciendo en su ambiente social relaciones de dominación y subyugación, aunque reconoce que no es fácil escapar del mismo. Este sistema es visible tanto en su trabajo como camarera guapa que atrae a los

clientes masculinos, como en la vida de sus hermanas: Ana, simbolizando a la tradicional esposa sumisa y madre abnegada, y Rosa, representando a una ejecutiva que basa su comportamiento público en la lectura de manuales de éxito para la mujer. Asimismo, Cristina subvierte los valores patriarcales tradicionales que prescriben la monogamia, la maternidad, y la unión familiar. En el relato, son constantes los comentarios despectivos acerca de la vida de ama de casa clásica que adopta su hermana mayor. Del mismo modo, reclama la posición feminista del mito de Lilith⁷⁴ frente a la popularidad del de Eva y llega a afirmar que “por muchos impedimentos que se le pongan por delante, por mucho que se haga por ocultar su existencia, una mujer fuerte siempre puede conseguir lo que se propone” (296). Es más, al final de la novela, al reconocer que es una luchadora ante circunstancias negativas, reclama ser hija de Lilith, no de Eva, nombre que irónicamente corresponde al de su madre.

Su iniciación sexual también se podría considerar un acto transgresor, puesto que a pesar de su deficiencia en el tema de educación sexual – prácticamente inexistente al ser educada en un colegio de monjas y al constituir un tema tabú en su familia--, descubre su sexualidad en manos de su primo de veinte años cuando ella tan sólo tenía nueve, rompiendo los tabúes de la sexualidad infantil y de las relaciones incestuosas: “[S]abía que nadie debía tocarme ahí. Y por eso precisamente quería que él lo hiciera” (280). A raíz del descubrimiento de su propio placer, su curiosidad y experiencia van aumentando de forma desmesurada, forjando su propia experiencia a raíz de encuentros sexuales fugaces y de una inmersión insaciable en la pornografía visual, la cual normalmente ha sido destinada a la mirada masculina debido a la objetivación que presenta del cuerpo femenino. Tanto Cristina como sus amigas, utilizan las películas pornográficas como modelos educativos sobre el cuerpo masculino y el acto

⁷⁴ Lucía Etxebarría desarrolla su explicación feminista de este mito en *La Eva futura*, haciendo una llamada ante el olvido histórico que Lilith ha sufrido y reivindicando su función como primera feminista que se rebeló contra el hombre, huyendo ante ese papel de sumisión que él le trataba de imponer.

sexual, por lo que mediante la acción voluntaria de ver todo lo que se les pone al alcance, ellas ejercen otra transgresión explícita con su patrón de género al consumir explícitamente un producto destinado a satisfacer los deseos de unos espectadores masculinos.

En realidad, la promiscuidad sexual de Cristina y su mejor amiga es considerada como una actividad absolutamente normal para las dos chicas, pues reconocen abiertamente que son adictas al sexo y que no resisten más de una semana sin tener un encuentro sexual, aunque siempre acaba siendo lo mismo: “Pillas a uno a las tantas de la mañana, completamente borracha, y al cabo de unas horas te despiertas de puro frío porque, claro, en su casa no hay calefacción, y te encuentras con que a la luz del día el tío no es ni la mitad de mono de lo que tu creías, y para colmo tiene un culo horrible...” (112). La rebeldía de su comportamiento radica en sentirse liberadas sexualmente, expresando claramente sus experiencias y deseos sexuales a cualquier hora y ante cualquier persona, siendo éste un discurso que normalmente ha sido reprimido en la sociedad contemporánea y en caso de ser permitido, siempre se ha asociado el deseo con el hombre, no con dos jovencitas casi adolescentes de apariencia inocente, lo cual llega a incomodar a mucha de la gente que las escucha. En una determinada ocasión, tras una de tantas noches de desenfreno, Cristina regresa a casa con su amiga en un autobús lleno de hombres que van a trabajar y ellas se dedican a expresar vulgar, abierta y explícitamente sus actividades sexuales recientes, enfrentándose con todos los trabajadores que se encuentran dentro del mismo autobús, quienes se muestran escandalizados ante la liberación sexual de las dos chicas e intentan frenar su actitud: “Tengo una hija que debe de tener tu edad, y te aseguro que si alguna vez la oigo hablar como tú, le doy cuatro hostias y le lavo la boca con jabón” (118).

Cristina enfatiza su sexualidad como medio de liberación al margen de disciplinas y estrangulamientos morales. Estas ansias de libertad hacen que esta protagonista viva liberada sexualmente disponiendo de su cuerpo como le place en su espacio nocturno: “He probado todas las drogas disponibles y me he acostado con todos los hombres más o menos presentables que se me ponían a tiro” (285). Su promiscuidad corresponde a su propia elección y reivindicación con respecto a su cuerpo: “[M]is hermanas se meten mucho conmigo por promiscua y devorahombres, pero yo soy así y me gusta, y no me apetece renunciar al único placer tangible que la vida nos permite aprovechar” (27). Dentro de un marco foucaultiano, el poder y el placer no son contradictorios y la resistencia debe ser encontrada en el cuerpo y sus placeres. El cuerpo, con sus múltiples espacios de deseo y de placer, se transforma así en un núcleo reivindicativo que rechaza la dominación social del individuo y se convierte en el único objeto que se posee y controla. Consecuentemente, siguiendo estas pautas, Henry Giroux señaló que

the body for youth has been one of the principal terrains for multiple forms of resistance and as a register of risk, pleasure, and sex. It has been through the body that youth displayed their own identities through oppositional subcultural styles, transgressive sexuality, and disruptive desires. [...] The body as a potent marker of youthful resistance served to set youth off from the adult world and suggested that the body was outside the reach of dominant forms of moral regulation and sexual containment. (28-29)

Aplicando esta teoría al texto de Etxebarría, observamos que Cristina utiliza su cuerpo libremente para consumir los productos tóxicos que desea, mantener relaciones sexuales esporádicas, sentirse en control, evadir cualquier tipo de regulación externa y simultáneamente obtener placer. Ella misma reconoce que su cuerpo le pertenece y tiene derecho a hacer con él cualquier cosa que desee: “hacía con mi cuerpo lo que me daba la gana” (189). Asimismo, a este personaje femenino le encanta la promiscuidad sexual que

caracteriza su vida y no quiere renunciar a una de sus adicciones más señaladas y celebradas en la novela. En este sentido, es importante destacar la forma en la que se ha llegado a reivindicar el cuerpo como instrumento subversivo que rechaza cualquier tipo de regulación.

Elizabeth Ordóñez afirmó al respecto que

a primary locus of woman's subversion and escape from the power of phallogocentric discourse has been, most recently, her own body. This sign perhaps more than any other—given the imposed silences of censorship and traditional morality surrounding it for so long in Spain—has burgeoned as a source of multiple meanings in new women's narrative. (203-04)

Mediante el uso de su cuerpo, las observaciones feministas abundan en este texto, estableciéndose una crítica a la sociedad patriarcal que domina el mundo de Cristina y sus hermanas. A través de la sexualidad de su cuerpo casi adolescente, Cristina representa una clara amenaza para la estabilidad social tradicionalmente impuesta por el orden falogocéntrico e intenta escapar el control de la familia patriarcal, rechazando abiertamente los postulados de la misma, al utilizar su cuerpo como materia útil para la obtención del placer físico, desdeñando cualquier tipo de deseo monógamo: “[E]n lo que va de año me lo he hecho con once tíos diferentes” (112). A pesar de que Cristina se caracteriza por “abusar” de su cuerpo mediante la ingestión y consumo de drogas, alcohol y sexo, Bryan Turner señaló que el placer corporal sirve como resistencia que escapa en parte del consumismo capitalista: “The pleasures of the body are never wholly incorporated by consumerism; they may become features of individualistic protest and opposition ... the government of society requires a government of the body. All government involves regulation and regulation is the imposition of uniformities of standard” (251).

Al final de la novela, tras haber ejercido una serie de transgresiones con su ambiente y su cuerpo, Cristina se da cuenta de que ella no es tan diferente o transgresora como pensaba y

experimenta una especie de iluminación en la que se da cuenta de que su identidad constituye un complemento de la de sus hermanas:

Sin embargo, mi hermana se había refugiado en su despacho acristalado de la misma forma que yo me había guarecido en mi bar ciberchic, como Anita se había parapetado en su casa de Gastón y Daniela, y Ana se había enganchado a los minilips como yo lo hice a los éxtasis y Rosa al prozac, y si por nuestras venas corre la misma sangre del mismo padre y la misma madre, ¿quién asegura que somos tan distintas? ¿Quién nos dice que en el fondo no somos la misma persona? (315)

A lo largo de toda la novela se presentan a estos tres personajes femeninos tan diferentes que sería imposible pensar que tuvieran algo en común, pero en la última página, Cristina acaba reconociendo la simpatía que le empiezan a inspirar sus hermanas y llega a las conclusiones de que entre todas ellas componen un entramado de mujeres capturadas por el sistema patriarcal y legal del que cada una a su manera quiere liberarse: la hermana mayor, el ama de casa por excelencia, decide abandonar la estabilidad y hastío que le proporcionaba su marido; la segunda, se percató de que en treinta años de su existencia ha vivido como una máquina y a pesar de tener un trabajo muy bien remunerado, acaba reconociendo que ni le gusta su trabajo ni los hombres y finalmente, Cristina no deja su subcultura ni decide estabilizarse sexual o laboralmente, pero reconoce que las tres son ejemplos de mujeres luchadoras y guerreras ante el mundo contemporáneo.

En un final en el que no hay conclusiones definitivas, se percibe una nota abierta a la esperanza para conseguir recuperar el rumbo en el que estas mujeres jóvenes se hallan perdidas. De esta forma, mediante la exposición de la desilusión en la que se encuentran sumergidas estas tres hermanas, Etxebarria logra establecer una crítica directa a la sociedad española de nuestra época.

La autora de esta novela, por su conocida promiscuidad sexual, por el desarraigo que la caracteriza y por el uso de su cuerpo para conseguir fines lucrativos,⁷⁵ tiende a ser identificada con su personaje Cristina, ya que ésta es la más transgresora de las tres hermanas a nivel sexual y social y la que critica más abiertamente a la sociedad circundante. Sin embargo, en una entrevista, la autora rechaza abiertamente esta confusión y falacia entre personaje y autora: “No tengo nada que ver con mi personaje. Los tres personajes son estereotipos. Yo quería hacer una novela testimonial y sociológica sobre las mujeres españolas de mi generación, sobre sus luchas, problemas, decepciones ... Pero, yo ni fumo, ni bebo, ni me drogo.”⁷⁶ Aunque en otra entrevista reconoció su potencial socialmente transgresor al afirmar que “si llevar una minifalda o decir que follas con quien te sale de la mismísima cuando puedes hacerlo es transgredir, entonces es que estamos en una sociedad mucho más restrictiva de lo que nos quieren hacer creer”.⁷⁷

En definitiva, tanto Historias del Kronen como Amor, curiosidad, prozac y dudas son textos que relatan una crónica perturbadora sobre las tribus subculturales que se mueven en los espacios nocturnos urbanos. Ambas novelas sirven como testimonio del desencanto y la desideologización de la juventud española de los noventa, creando un marco reflexivo y un proceso de identificación y comprensión entre los jóvenes lectores a los que van dirigidas, ya que presentan una realidad muy familiar del ambiente joven español preeminente a fines del

⁷⁵ Como bien es sabido, entre otros escándalos que han caracterizado sus apariciones públicas, Etxebarría se presentó a recibir el premio Nadal vestida con un vestido muy atrevido que exaltaba su voluptuosa figura, y poco después apareció desnuda en la portada de una revista.

⁷⁶ Cita extraída del libro de Henseler sobre Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry, página 116.

⁷⁷ Cita extraída de su entrevista con Anika en el año 2004. Véase la entrevista completa en <http://www.libros.ciberanika.com/entre41.htm>

milenio. Siguiendo las pautas establecidas por Urioste, los autores de la así llamada Generación X,

retratan de una manera directa, concisa e introspectiva las otras caras del Estado de bienestar: el paro juvenil, la drogodependencia, el sexo por el sexo en la búsqueda de una identidad sexual, la falta de ideologías, la velocidad sin límites, la enfermedad, la inestabilidad, el aumento de la criminalidad, la frustración y la desintegración de la familia. (473)

Ambos textos denuncian de forma fragmentada y acelerada una sociedad que no se encuentra tan liberada de sus demonios como se había pensado y presentan los avatares diarios de una generación de jóvenes que carecen de esperanzas o ilusiones para luchar por un futuro más brillante. Al carecer de un proyecto histórico-temporal, estos chicos optan por vivir y experimentar su presente en una subcultura que busca el placer corporal inmediato mediante el consumo de drogas, música y sexo, productos que les sirven como ejes de resistencia ante un orden y unos valores establecidos por la corriente dominante de un mundo en el que no quieren integrarse. Sin embargo, aunque estos personajes vivan alienados respecto a la cultura dominante, paradójicamente, su apatía y dispersión los convierte en mercancías que la cultura de masas mayoritaria asimila y reproduce como productos de consumo. Por ello, la red de contradicciones inherentes a estos personajes, a estas novelas, a sus autores y a las subculturas con las que se les pueda asociar, dificulta establecer una diferenciación clara entre la norma y la transgresión, puesto que una depende de la otra y constantemente contribuyen a redefinirse mutuamente. En este eje de paradojas reside el marco posmoderno de estos textos, ya que el sujeto de la posmodernidad abre su experiencia y sus afectos a una multiplicidad de significaciones que ponen en entredicho tanto los procesos de subjetivación como la propia cultura hegemónica (la de la imagen, el comercio, la tecnología) de la que ellos son parte” (Moreiras 236).

Por otro lado, ambas novelas presentan un estilo coloquial cargado del argot de la calle con muchas referencias a la cultura de masas del momento y alcanzaron un número de ventas muy elevado, factores que han contribuido a que tanto Historias del Kronen como Amor, curiosidad, prozac y dudas hayan sido consideradas de dudosa calidad literaria por parte de muchos críticos. Las críticas negativas han contribuido a popularizar aún más estas novelas con el mensaje crítico que se transmite en las mismas, convirtiendo a sus autores en transgresores a nivel cultural por romper con el realismo tradicional decimonónico y plasmar una realidad violenta, divergente, oculta y silenciada: la de las subculturas alternativas que invaden y se apropian de la ciudad nocturna.⁷⁸

En realidad, estos textos se adhieren al contexto posmoderno porque transgreden la división tradicional entre cultura de élite y popular, entre el arte clásico y los avatares de la vida diaria, mostrando cómo ha cambiado el mundo contemporáneo. Al retratar la ciudad posmoderna y la fauna que la habita, se rompe la dicotomía entre la periferia y el centro y se confunden las fronteras y limitaciones entre estos espacios. Igualmente, ambas novelas reflejan unas subculturas posmodernas caracterizadas por la subversión de los convencionalismos de autoridad y orden y por un marcado individualismo dentro del grupo, presentando una realidad perturbadora de drogas y sexo que sirven como medio de escape ante la cultura del absurdo de la década de los noventa: una cultura abocada a la falta de valores y a la ausencia de un futuro; una cultura sin objetivos ni esperanza; y una cultura cuya única salida es la invención utópica de paraísos corporales basados en la obtención del placer inmediato. De este modo, es importante reiterar que los jóvenes protagonistas de estas narraciones no son apáticos, apolíticos o abúlicos, sino que se resisten ante su realidad

⁷⁸ Quiero destacar que al mostrar los aspectos más turbios de la realidad, muchos críticos han etiquetado esta narrativa como representante de una corriente de realismo sucio o neorrealismo.

inmediata, criticando el orden social y manifestando su crítica de la única forma que les es posible: mediante sus transgresiones personales y corporales.

CAPÍTULO IV

HACIA UNA FAMILIA ALTERNATIVA:

PEDRO ALMODOVAR Y BENITO ZAMBRANO

Tras haber analizado diversas expresiones transgresoras problemáticas en la narrativa española, el presente capítulo se enfoca en la producción cinematográfica de Pedro Almodóvar y Benito Zambrano. Las dos películas seleccionadas comparten muchos rasgos en común con las novelas previamente analizadas en el sentido de que el cine es otro medio cultural considerado como texto “narrativo” que explora críticamente la misma serie de prácticas, instituciones y discursos culturales, indagando en una temática similar a la de estas novelas. Además, este capítulo presenta el mismo tipo de contradicciones inherentes al concepto de transgresión que se encuentra ejemplificado en el contexto español de fines del milenio.

Mediante Todo sobre mi madre, de Almodóvar y Solas, de Zambrano, se ejemplificará otra de las categorías de transgresión que están siendo exploradas en las páginas de este proyecto: la que corresponde a la desestabilización de la familia patriarcal tradicional. El tema de la familia ya había sido interrogado en otros de los textos previamente explorados, tales como en Historias del Kronen, o Amor, curiosidad, prozac y dudas, novelas en las que las relaciones familiares son muy conflictivas, reinando en ellas la incomunicación y la incomprensión. Por su parte, la institución del matrimonio ya fue problematizada en Las Edades de Lulú al resaltarse continuamente en este texto la perturbadora y atípica relación matrimonial entre Lulú y Pablo.

Partiendo de la temática que enfatiza la situación de estas familias fragmentadas tan frecuentemente retratadas en la literatura contemporánea, el presente capítulo continuará en esta línea de aproximación y negociación ante el concepto familiar ortodoxo y tradicional mediante una mirada fílmica que reta y cuestiona los fundamentos de esta arraigada institución, la cual ha sido históricamente naturalizada como principio de orden social por varias agendas ideológicas.⁷⁹ Al interrogar la estructura subyacente a la entidad familiar, se observará que este concepto es muy conflictivo y que se encuentra en estado de perpetua crisis, por lo que la desestabilización de la familia implica una previa estabilización y equilibrio que no necesariamente han existido en la misma. La ruptura con la familia nuclear es un síntoma de la fragmentación social que caracteriza al mundo contemporáneo. En este sentido, el enfoque de este capítulo, al igual que el de los tres anteriores, se realizará a través de un cuestionamiento del status quo.⁸⁰ No obstante, las paradojas inherentes a las películas seleccionadas subrayan la gran complejidad del contexto en el que se insertan, así como las numerosas contradicciones que presentan en su aproximación a los patrones de ruptura con el concepto de familia convencional. Se señalará de este modo que el concepto de familia es muy conflictivo e inestable y que las transgresiones que se observan en estas películas son tan contradictorias, paradójicas y problemáticas como el concepto frente al que reaccionan.

Los filmes que serán analizados en el presente capítulo se acercan a un tema muy polémico al considerar que la familia nuclear, tradicionalmente imaginada como algo natural

⁷⁹ Es importante reconocer que la cultura occidental ha diseñado a la familia nuclear como una institución que “cannot be separated from the processes of capitalism or from ideological agendas such as Christian dogma, scientific theory or notions of nation” (Victoria Carrington 18).

⁸⁰ En este sentido, sigo los postulados establecidos por Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*, al afirmar que “the postmodern is, if it is anything, a problematizing force in our culture today: it raises questions about (or renders problematic) the common-sensical and the “natural” (xi).

y universal⁸¹ no corresponde a la realidad ni necesidades circundantes a la España contemporánea. Según ilustran estas películas, las configuraciones familiares están abiertas a muchas posibilidades de reestructuración, siendo algunas de ellas más atípicas que otras. Para contribuir a la deconstrucción y deslegitimación de la configuración familiar convencional, Pedro Almodóvar y Benito Zambrano entre otros, presentan ante los ojos del espectador la disfuncionalidad de la familia nuclear y reivindican estructuras familiares alternativas en las que impera la maternidad y prima la ausencia de la figura patriarcal, figura que en palabras del mismo Almodóvar “stands for the worst of our macho culture. He is a legacy of the Franco period, the worst period in this century” (Guillermo Altares 151).

Por lo tanto, siguiendo con el eje estructurador que negocia el concepto de transgresión en el contexto de la España fin de siglo, este capítulo se organiza en torno a la manera en la que el cine de Almodóvar y de Zambrano intenta desestabilizar las estructuras familiares heredadas de la tradición histórica, yuxtaponiendo construcciones problemáticas ante esta realidad y presentando una serie de contradicciones en las nuevas configuraciones familiares propuestas. Con respecto a este punto, es destacable mencionar que la institución de la familia tiene gran relevancia en los procesos de cambio social al constituir uno de los pilares que sustentan la sociedad. Para este análisis se parte del presupuesto de que se está produciendo una transformación muy significativa en la España de los últimos treinta años, ya que al vivir en una sociedad múltiple y fragmentada, las posibilidades de apertura a nuevas concepciones del concepto de familia se multiplican considerablemente. La iconografía de la familia que aparece en las películas tanto de Almodóvar como de Zambrano adopta una estética que sirve como búsqueda de alternativas a la configuración familiar

⁸¹ Según señaló Carrington, “the nuclear family has become naturalized in our society ... this one family form amongst others has become sanctified and held up as a blueprint for a moral and successful life” (9).

impuesta desde hace siglos y promovida intensamente durante el franquismo. De este modo, en las siguientes páginas se examinarán dos películas que devalúan el poder de la figura patriarcal y reconfiguran un sistema familiar alternativo mediante un modelo que adopta parámetros basados en la amistad y maternidad. Para realizar este análisis, la importancia de este último tema resulta fundamental, ya que es un eje temático muy destacable en estos dos filmes, los cuales, en sus múltiples conexiones, presentan en su epílogo una dedicatoria que aparece en pantalla -- “A mi madre. A todas las madres”-- y que refuerza los discursos idealizadores de Almodóvar y Zambrano sobre la maternidad.

Entre otros rasgos en común que comparten Todo sobre mi madre y Solas, es interesante considerar el hecho de que ambas películas fueron producidas casi simultáneamente en 1999 y recibieron muchos premios y excelentes críticas. Igualmente, al tratar explícitamente el tema de la familia, estos cineastas renegocian directamente los valores morales y los problemas sociales asociados con la construcción y deconstrucción de la misma.

Es necesario señalar que España es un país cuya estructura social aún mantiene lazos muy fuertes con las instituciones sociales más tradicionales, tales como la familia y la iglesia debido entre otras cosas a su marcada influencia de la religión católica y de los preceptos establecidos durante la dictadura para promover el índice de natalidad y el sometimiento de la mujer.⁸² A causa de la resonancia de los viejos valores morales concernientes a la familia, se dificultan las posibilidades para instaurar y aceptar un discurso alternativo a la misma. De estas reflexiones se deduce que las películas que serán exploradas en este capítulo tienen mucha relevancia en el panorama cinematográfico español, pero no suponen casos aislados o revolucionarios, ya que parten de una tradición transgresora que, tanto en el cine como en la

⁸² Véase el artículo de Helen Graham para una detallada contextualización de estos datos.

literatura, ha intervenido notablemente en los procesos de transformación de la entidad familiar. Actualmente, la sociedad española vive en un periodo de cambios en el que el concepto tradicional de familia se encuentra en crisis, aunque irónicamente esta institución ha estado en constante crisis y transformación desde que fue “inventada”. Constantemente se escuchan lamentaciones sobre las amenazas de disolución y fragmentación que atentan contra la familia nuclear.⁸³ Junto a estas lamentaciones surge la voz de otras personas, entre las que se encuentra Pedro Almodóvar, quienes sugieren encontrar y aceptar unos modelos menos restrictivos de familias que difieran de las tradicionales en todos los sentidos: estilo de vida, sexualidad y género, inconformismo, promiscuidad, y en definitiva, diversidad en el ámbito doméstico.

Todo sobre mi madre

Todo sobre mi madre, ganadora del Oscar a la mejor película extranjera en 1999,⁸⁴ presenta una estructura lineal y circular, sencilla y compleja que se asemeja a un escenario teatral en el que las casualidades son asombrosas, utilizando el marco de un melodrama familiar extraordinario.⁸⁵ Mediante la exposición melodramática de unas configuraciones

⁸³ Aunque resulte anacrónico para el contexto que nos ocupa, es destacable mencionar que aún en el año 2005, cuando se legalizaron los matrimonios gays en España, hubo una respuesta muy negativa y un rechazo muy marcado por parte de los grupos más conservadores y de la iglesia.

⁸⁴ Esta película supuso la consagración definitiva de Almodóvar y recibió un desbordante número de premios en Cannes, los Goya, el César francés, el Globo de Oro, el Festival de Cine Independiente etc. Para unos detalles más elaborados sobre la gestación y el éxito de Todo sobre mi madre, véase el estudio de Silvia Colmenero al respecto.

⁸⁵ Marsha Kinder, en Blood Cinema definió el melodrama como un género fragmentado que se especializa en las relaciones familiares heterosexuales y que ideológicamente puede funcionar de forma escapista para naturalizar la ideología dominante, o de manera subversiva mediante el exceso, las contradicciones o las innovaciones radicales. Esta crítica añadió que Almodóvar, entre otros cineastas subversivos, indaga en las contradicciones ideológicas del melodrama y demuestra que la familia es un territorio legítimo para establecer una seria lucha política (55). En relación al aspecto político del melodrama, añadió que “melodrama typically displaces issues of political power onto the domestic register where they are frequently transformed into

familiares señaladas, Almodóvar logra enfatizar y señalar la complejidad de las relaciones humanas y las posibilidades de superar el dolor causado por la muerte de los seres queridos por medio del refugio en la amistad.

Como el título indica, la película trata de la relación entre una madre con su hijo, Esteban, quien muere atropellado por un coche cuando cumple diecisiete años. La madre, Manuela, al verse sola y ante la tragedia de su vida, decide ir a Barcelona, de donde huyó cuando quedó embarazada, para informar al padre de la previa existencia y muerte de su hijo. Allí establecerá una profunda amistad con otros personajes femeninos relacionados directa o indirectamente con ella y a quienes adoptará como si pertenecieran a la misma familia. De este modo, en esta película Almodóvar proclama otro tipo de familia caracterizado por la intensa amistad entre mujeres, la cual llega a adquirir lazos familiares más intensos que los de la familia convencional en su cine. Para él, la dicotomía entre amistad y familia es constante y por ello resalta a lo largo de esta película la función primordial y la influencia positiva de este grupo de amigas en la vida de la protagonista. Marsha Kinder, en “Reinventing the Motherland” establece una interpretación muy interesante sobre el énfasis en la maternidad y en la amistad femenina por parte de Almodóvar, sosteniendo que “[t]he fluid trans-subjectivity that flows between these women and the various sons, transvestites, lesbians, actresses, infantile fathers, and other dependents they mother, strengthens the alliance among female impersonators of all genders” (18).

Entre las numerosas figuras femeninas que llegan a formar parte de la nueva familia de Manuela, es destacable el papel de la hermana Rosa, una monja que se ha quedado

generational conflicts ... or sexual transgression” (59). Por otro lado, de acuerdo con Kathleen Vernon, “melodrama provides the mode for exploring the breakdown of old hierarchies and the resultant dissolution of barriers and boundaries in a postpatriarchal, postreligious Spain” (60).

embarazada de Lola, el marido transexual de Manuela, ha contraído el virus del SIDA y se convierte en la “hermana o hija” de Manuela. Esta relación entre ambas mujeres permitirá que la nueva estructura familiar se encuentre completa cuando el nuevo bebé de Rosa se convierta en el hijo de Manuela al morir la madre natural y al arrebatárselo a sus propios abuelos para protegerlo de una vida limitada, llevándolo “a un lugar donde no tenga que soportar tanta hostilidad”. Incluso antes de que muriera Rosa, quedó claramente establecido que el niño iba a ser compartido entre ambas mujeres, desde el momento en el que Rosa le confiesa a Manuela que le va a poner de nombre Esteban, en memoria del hijo fallecido de Manuela y del padre de ambos niños: “Este niño va a ser de las dos...” (98).⁸⁶ Ante esta propuesta, Manuela le responde que le encantaría tener a Rosa y a su hijo para ella sola, aunque también reconoce que hay una familia natural de por medio que le dificulta adoptarlos. La familia a la que se refiere Manuela es la de Rosa, quien a pesar de ser el único personaje en este filme con padre y madre “normales”, irónicamente presenta una situación semejante a la de una chica huérfana al carecer de un padre que la reconozca –pues sufre de demencia senil—y al mantener una relación rota de incomunicación e incomprensión con su madre, quien en palabras de Gwynne Edwards, es una “narrow-minded and intolerant bourgeois mother” (193). Con su padre, la comunicación resulta imposible porque éste ha perdido su memoria, pero con su madre, es como si vivieran en dos mundos diferentes. Su madre reconoce que no sabe qué hizo mal con su hija porque “desde que nació fue como una extraterrestre” (103). Esta falta de confianza se asemeja en gran medida a la presentada en las familias que se describían en el capítulo anterior –familias disfuncionales e incommunicativas- y refleja perfectamente la tensión experimentada por la fallida relación madre-hija desde la

⁸⁶ Todas las citas que se realizarán de esta película serán extraídas del guión original de la misma, publicado el mismo año que apareció el filme.

primera vez que Rosa va a visitar a su madre y reconoce que no puede con ella, que la pone enferma. Por su parte, Colmenero subrayó que “Rosa no entiende las razones de su hija, la hermana Rosa no puede afrontar el egoísmo de su madre. Ambas se quieren pero se desconocen totalmente” (62). En las subsecuentes secuencias, el espectador puede percibir una gran hostilidad entre madre e hija, aversión que llega a tal punto que Rosa decide cambiar a su madre real por Manuela, quien aunque acaba aceptando la oferta de “adoptar” a Rosa, al principio parece escandalizada: “¡Me estás pidiendo que sea tu madre y no tienes ningún derecho! Tú ya tienes una madre, aunque no te guste!” (74). Esta figura materna, muy materialista y egoísta, no consigue expresar sus emociones ante su propia hija y llega a darla “en adopción” a Manuela para que ésta última la cuide durante su embarazo de alto riesgo y para evitar así el escándalo que supondría el tener a Rosa en su propia casa:

MADRE: ¿Crees que debería llevármela a casa? Ya sabes cómo está el padre, tengo que estar pendiente de él como si fuera un niño.

MANUELA: Usted es su madre. Pero creo que Rosa está mejor aquí.

MADRE: Esa es la impresión que me ha dado. (102)

Es así como se observa que la plena dedicación de Manuela hacia Rosa contribuye a que esta protagonista supere la condición de soledad causada por la pérdida de su hijo al ocuparse plenamente del cuidado de Rosa y del tercer Esteban, quien al ser también hijo de Lola, pasa a convertirse en una parte integral de Manuela, para quien este niño constituirá el perfecto sustituto ante la vacuidad producida por la muerte de su hijo verdadero. En relación a este punto, Colmenero señaló que “la acción se desenvuelve alrededor de la idea de ruptura del equilibrio y de necesidad de restablecimiento del mismo” (53). Según ella, el equilibrio se rompe al morir Esteban, el hijo de Manuela, y se reestructura cuando esta protagonista adopta al Esteban definitivo, el hijo de Rosa. Mi interpretación adquiere parámetros mucho más complejos que los estipulados por

Colmenero, ya que considero que en este filme el equilibrio se rompió mucho antes de que muriera Esteban. Desde el momento en el que Manuela establece una huida del padre y de Barcelona, desapareciendo de la existencia de Lola/Esteban durante diecisiete años, destruyendo todos los resquicios de su vida pasada y ocultando cualquier detalle sobre la vida de su padre a su propio hijo, se rompe con cualquier tipo de estabilidad familiar y emocional. Complementando la argumentación de Colmenero, se podría subrayar que el equilibrio se consigue reestructurar cuando el pequeño Esteban elimina sus anticuerpos, pero a su vez, comienza a ser recuperado previamente con los nuevos lazos basados en la amistad que crean una especie de hermandad entre Manuela, Rosa, Huma y La Agrado. Esta red que sirve de mutuo apoyo a las protagonistas confiere a la amistad un rango mucho más positivo que la relación familiar mostrada por Almodóvar. De acuerdo con Allinson, para este cineasta “friendship is often strongest where family relations have broken down or are non-existent” (68).

Cuando Almodóvar introduce en sus películas a personajes integrantes de una familia tradicional, ésta nunca funciona adecuadamente ni sirve para incorporar a sus miembros en el contexto social. La familia para este cineasta no simboliza el espacio privilegiado y primordial que tradicionalmente ha adoptado y adquirido en la cultura española, sino que supone una limitación ante la libertad individual que tanto defiende en su cine. Para él, la estructura familiar convencional se encuentra en proceso de desintegración, tal y como se percibe en Todo sobre mi madre. Corroborando este argumento, Allinson observó que para Almodóvar “[t]he standard family is portrayed as oppressive, uncaring and frequently in the process of breaking down” (63).

Siguiendo con estos postulados, Almodóvar, como se distingue en Todo sobre mi madre, presenta en su cine la exaltación de una familia no patriarcal centrada en el protagonismo de madres que no son madres, mujeres que actúan como madres, monjas embarazadas, yonquis, transexuales o prostitutas; en suma, personajes normalmente relegados a los márgenes en la sociedad, pero que en sus películas adquieren aspectos que les proporcionan una increíble humanidad y sensibilidad. En este sentido, Colmenero anotó que parte del éxito de sus filmes se debe a que este director critica el sistema establecido y defiende lo que se sale del convencionalismo, estableciendo un retrato esperanzado de los individuos marginales, retrato que puede resultar transgresor, aunque simultáneamente es presentado como algo en cierto modo insólito pero que cabe dentro de la normalidad (43). Este modelo de familia alternativo fue mejor definido por Almodóvar en una entrevista con Alicia Montano:

Family is essential, and if you don't have it, you look for it, you begin to form it throughout your life. The family of the next century will be an emotional nucleus composed of two women, or two men, or a woman and a man. And the children will be from both of them, or one of them or none of them. The family fulfills a role, but that's no reason for me to stop recognizing that it's a primary instrument of repression. No one can blackmail you so well, so brutally, and so painfully as the family. (130)

Para mostrar dicho modelo alternativo, este director recurre a la celebración de una familia excesivamente posmoderna que sirve como parodia de la normativa tradicional y que establece un simulacro irónico de la sociedad patriarcal.⁸⁷ Su reapropiación paródica subvierte la ideología impuesta durante la dictadura para configurar la identidad nacional. En este sentido, la definición de parodia realizada por Linda Hutcheon como “one mode of coming to terms with that rich and intimidating legacy of the past” (4), es adecuada para

⁸⁷ Allinson afirma que la parodia es el distintivo característico de Almodóvar, señalando que todo en su cine -- desde la identidad nacional hasta las relaciones de poder y género, pasando por la sexualidad, historia, política, tradiciones culturales, imágenes visuales y musicales-- se encuentra mediatizado por un cuestionamiento y una distancia paródica (213).

analizar el cine de Almodóvar. En lo que se refiere al legado del pasado, es importante señalar que la España franquista intentó imponer durante casi cuatro décadas un discurso ideológico que homogeneizaba y unificaba a todos los españoles. Contra esta ideología, Alejandro Yarza reafirma que “Almodóvar realiza en su cine una parodia delirante de muchos de los temas y obsesiones que caracterizaron el cine español de los años sesenta y setenta, especialmente la religión y la familia” (36-37). Este tipo de parodia, según Hutcheon, es un instrumento posmoderno que utiliza el pasado de forma irónica para deconstruir las tradiciones, introduciendo entre el pasado y su nueva readaptación una variante crítica muy señalada.⁸⁸

Junto a la parodia, otro de los aspectos posmodernos de sus filmes es el mencionado por Cristina Moreiras, quien resalta la posmodernidad de su cine como forma de negociar con la realidad contemporánea, añadiendo acertadamente que “Almodóvar somete a la familia y a las figuras de autoridad, tanto como a la realidad contemporánea y a los discursos de saber, a un proceso de deconstrucción por el cual se muestran expuestos a su fragilidad y, sobre todo, a su fracaso como pilares de la sociedad y de discursos identitarios sobre los que ésta se asienta” (102). En este sentido, sus personajes tienen una identidad maleable que refuerza la multiplicidad del yo posmoderna y que capta y condensa la indeterminación contemporánea basada en la ambivalencia.⁸⁹ Este juego de ambigüedades contribuye a definir lo que Steven Connor consideró como las características más destacadas del cine posmodernista, un cine

⁸⁸ Véase para una mejor contextualización del concepto de parodia defendido por Hutcheon su libro *A Poetics of Postmodernism*.

⁸⁹ Por su parte, Mark Allinson distingue una serie de rasgos posmodernos en el cine de Almodóvar, entre los que se observan “[t]he breaking down of orthodox frontiers between mass and high culture, the opening up of media to new social groups, the tendency towards performance, simulation and parody, the absence of so-called ‘grand narratives’ and the weakening of historicity” (209).

que niega dicotomías, bipolaridades, limitaciones ontológicas, oposiciones binarias, la división entre sexos y que asimismo reta las premisas de la cultura moderna (181).

Este reto se percibe en el rechazo explícito por parte de Almodóvar ante las institucionalizaciones culturales que habían sido perpetradas en España durante el franquismo, resaltando la crisis y reelaboración de los mitos y valores imperantes en el mismo y concentrándose en los problemas españoles más contemporáneos. Siguiendo estas pautas, Almodóvar, en su rechazo de la historia reciente y en su intento de superar todo lo relacionado con Franco,⁹⁰ logra deconstruir y desarticular los mitos más arraigados y exaltados de la cultura española durante la dictadura franquista ya que, aunque él asegura y pretende que Franco nunca existió y que lo ignora completamente en su filmografía, la iconografía que retrata en sus películas continuamente subvierte los valores promulgados por el franquismo. Complementando esta observación, Marvin D'Lugo señaló que

A pesar de que Almodóvar ha insistido muchas veces en que su cine no tiene ninguna conexión con Franco o con el Franquismo, la evidencia textual sugiere lo contrario. Un eje esencial del significado de gran parte de su obra cinematográfica reside precisamente en el modo en que las ideas e iconos del cine franquista –aquéllas relacionadas con la religión, la familia, y la represión sexual—se presentan como acicate para estimular al público a que acepte una estética cultural post-franquista. (47)

Es importante reiterar que el cine de Almodóvar es polifónico y está abierto a muchas perspectivas caleidoscópicas. En relación a este aspecto, el estudio de Yarza es muy relevante para llevar a cabo una interpretación política de sus filmes, lo cual resulta muy enriquecedor para un proyecto como éste, que se enfoca en un análisis de las múltiples posibilidades de fisura y transgresión con las estructuras sociales y los valores

⁹⁰ Ya Almodóvar reconoció que en sus películas no reconoce la existencia de Franco: “Están hechas como si Franco no hubiera existido. No es que no me interese, sino que actúo –ésta es un poco mi venganza-- como si él no hubiera existido” (Frédéric Strauss 31).

morales imperantes. Para Yarza, el cine de Almodóvar se construye a partir de un rechazo de las tradiciones y valores morales que se impusieron en España durante cuatro décadas, ejerciendo una poderosa crítica ante las limitaciones de la libertad personal.

La mayoría de sus películas se centran en la búsqueda de alternativas a la configuración familiar tradicional, que desmantela para reconstruirla de acuerdo a unos parámetros diferentes. Estas nuevas familias se caracterizan por ser... espacios integradores de la heterogeneidad y la diferencia y, por tanto, opuestos a la normatividad (homo)génea de la familia falocéntrica (33).

En esta familia alternativa, como anotó Gonzalo Navajas, “[l]a conducta sexual no convencional —el travestismo, la homosexualidad— adquiere rasgos de cotidianeidad y aparece como paradigmática de un modo más libre y genuino de concebir las relaciones humanas. El ataque contra la masculinidad autoritaria responde a este propósito de crear alternativas viables a la normativa sexual y social tradicional” (182). Entre otros aspectos, Almodóvar ataca los modelos tradicionales de conducta masculina al mostrar la figura del hombre como una presencia opresora, negativa o ausente para el desarrollo y la liberación de sus mujeres, las cuales suelen adquirir cualidades más profundas y están caracterizadas por su fuerza, carácter y empatía hacia otras mujeres. Allinson denominó esta característica de su cine como masculinidad en crisis (82). En Todo sobre mi madre se devalúa notablemente la presencia masculina, al indagar en una serie de relaciones entre mujeres en las que los hombres no resultan necesarios para conseguir la felicidad. En este filme sólo son escenificados de forma breve tres hombres convencionales y los tres presentan un perfil negativo: el primero es el típico “chulo” que está abusando de su fuerza física para pegarle una paliza a La Agrado, facilitando el reencuentro entre ambas amigas cuando Manuela golpea a este hombre con una piedra en un acto de solidaridad ante esta otra mujer que se encuentra en apuros; el segundo es el padre de Rosa, quien vive completamente ajeno a la

realidad, carece de cualquier tipo de poder y ha de ser cuidado como si de un niño se tratase; el tercero es Mario, el actor que interpreta a Kowalski en “Un tranvía llamado deseo” y es representado de forma satírica y como persona muy superficial en la secuencia en la que quiere experimentar con la sexualidad híbrida de La Agrado.

En relación a las sexualidades híbridas, en la película se destaca el marcado protagonismo de dos transexuales: La Agrado y Lola. El papel ambiguo de estos personajes sirve para equiparar a estas figuras con la de otros transexuales que ya han sido explorados en este estudio. Al igual que anteriormente se ha considerado de qué modo Mendicutti cuestiona las dicotomías binarias de género y sexualidad por medio de la perspectiva de un transexual, en el presente capítulo se analiza entre otros aspectos cómo Almodóvar también utiliza de forma similar en su cine la figura del transexual para problematizar y desestabilizar otro concepto que ha sido naturalizado y normalizado: el de la familia tradicional. En ambos textos se deconstruyen los binarios culturales de género y se renegocia la distinción entre masculinidad y feminidad. Según Yarza, la identidad mutable del transexual hace que simbolice un “síntoma de una crisis en los sistemas binarios tradicionales tanto de clase como de género” (89).⁹¹ En esta línea, Allinson reconoció que las películas de Almodóvar, “problematize questions of masculinity and often subvert gender through ambiguity and sexual role-playing” (73). Lola es un transexual que rompe con las convenciones sexuales binarias y difiere del aspecto físico tradicionalmente asociado con un padre. De esta forma, se podría considerar como una mujer/padre. Mediante este personaje, Almodóvar establece una relación entre la ambigüedad sexual y el rol de la paternidad, estando estas referencias

⁹¹ Yarza llega más lejos al añadir que “[e]l travestí, a través de la transformación de su propio cuerpo, metaforiza el proyecto que recorre todo el cine de Almodóvar: la reestructuración de las oposiciones binarias tradicionales de acuerdo a paradigmas de representación diferentes” (89).

marcadas por la ley de la paradoja. La degradación de Lola no radica en su confusión de género, sino en tener, según Manuela “lo peor de un hombre y lo peor de una mujer” (70). Esta caracterización negativa se refiere al machismo que caracteriza a Lola, pues cuando ya se había transformado en mujer y seguía casado con Manuela, “[é]l se pasaba el día embutido en un bikini microscópico, tirándose todo lo que pillaba, y a ella ¡le prohibía que llevara minifalda! ... ¡Cómo se puede ser machista con semejante par de tetas!” (71). Esta figura híbrida se aleja de los parámetros establecidos y asimilados sobre la paternidad al haber tenido dos hijos con un cuerpo de mujer, al ignorar la existencia de su primer hijo, al desaparecer de la vida tanto de Manuela como de Rosa, al dejarlas embarazadas y al provocar la muerte a su alrededor. A pesar de ello, cuando se reconcilia con Manuela casi al final de la película, aunque no quiere ningún tipo de restricción familiar, muestra una transformación en la que reconoce su instinto paternal: “Siempre soñé tener un hijo...” (111). Por su parte, la ambigüedad que define a Lola/Esteban contribuye para interpretar su función como la de un individuo que asume el doble papel de madre/padre ausente. Con respecto a este punto, Stephen Maddison argumentó que “Esteban has no father, only a mother who mothers, who generates familial bonds regardless of whether she has her own child on which to perform such care, and a ‘man’ who is striving to live as a woman” (278). La complejidad del personaje encarnado por Lola es muy destacable. Su papel es primordial porque es el causante de la situación de las mujeres que rodean su vida, actúa como padre de dos niños y es el eje central de los sucesos ocurridos a las protagonistas, incluida la muerte de Rosa. Sin embargo, los daños provocados por esta figura se mencionan constantemente a lo largo de la película sin que el espectador pueda visualizar a Lola hasta que no aparece en escena en las últimas secuencias del filme, cuando su permanente ausencia recobra irónicamente su

materialidad física, escenificándose como una figura muy frágil en un cementerio durante el entierro de Rosa y simbolizando su aparición en estas circunstancias la muerte que directa o indirectamente ha provocado a su alrededor al transmitir a Rosa y a su hijo el virus del SIDA. Las palabras de Manuela al encontrársela ilustran mejor este paralelismo de Lola con la muerte: “No eres un ser humano, Lola. ¡Eres una epidemia!” (110). Debido a la incapacidad de Lola para ejercer adecuadamente su función de marido o padre en la película, esta persona tiene que morir también para eliminar cualquier recuerdo traumático del pasado y para que se pueda restaurar el equilibrio social e individual en la vida del resto de los personajes.⁹² De hecho, una vez muerto, su hijo vence milagrosamente los anticuerpos y Manuela aparece en la última secuencia en una “reunión familiar” con Huma y Agrado, dos años más tarde, pero rejuvenecida y satisfecha en su nuevo papel de madre. Además, al final hay una reconciliación entre Manuela y la abuela real del pequeño Esteban y parece que el mundo vuelve a tener sentido para la protagonista, finalizándose la película con una nota de optimismo. Quizá este desenlace resulta ser moralista por parte de Almodóvar, pero mediante la eliminación de la configuración familiar patriarcal, Todo sobre mi madre consigue romper con las jerarquías tradicionales y celebrar otras alternativas.

Respecto a la paternidad, la sustitución de una familia convencional por otra alternativa es propuesta por este director para establecer una ruptura con las limitaciones socio-históricas de la familia e incorporar en el panorama español un nuevo concepto de familia en el que la amistad prima por encima de todo y en el que la figura del padre no resulta necesaria. Con respecto a este punto, Barry Jordan y Mark Allinson afirmaron que Almodóvar nunca retrata de forma positiva las estructuras del patriarcado y, “aware both of Spain’s patriarchal legacy and of the scrutiny to which cinematic representation (of gender, among other issues) is

⁹² En este sentido, se acepta la teoría del equilibrio propuesta por Colmenero.

subjected, Almodóvar both contests rigid gender distinctions and simultaneously deconstructs patriarchal cinematic practices” (159). En realidad, una constante de su cine es el tema de la familia en la que impera la ausencia del padre.⁹³ En una entrevista con Marsha Kinder, este cineasta reconoció que trata la figura del padre como a Franco, como si nunca hubiera existido: “Fathers are not very present in my films ... When I’m writing about relatives, I just put in mothers, but I try not to put in fathers. I avoid it” (57). Por ello en Todo sobre mi madre se produce una transgresión muy notable ante la imagen de la función e identidad paterna y un rechazo explícito ante la configuración familiar convencional. Si tradicionalmente, tanto en el cine como en la literatura la figura del padre era esencial, Almodóvar logra devaluarla al resaltar el equilibrio que se crea con la ausencia del padre. En este sentido, Colmenero señala que en su cine preconiza “la existencia de un nuevo tipo de realidad, la posibilidad de que las madres sean madres ellas solas, sin necesidad de padres” (86). Normalmente, la autoridad paterna se encuentra desprestigiada o inexistente. De este modo, al privilegiar la presentación del deseo femenino, este director consigue retar las estructuras patriarcales. De ahí que en sus películas, los hombres en general adopten el papel de pequeños obstáculos en el juego femenino.

Sin embargo, en su cine, hombres y mujeres adquieren proporciones humanas muy complejas y ambiguas, por lo que devaluar totalmente la figura masculina sería adoptar una postura demasiado simplista. Es destacable que Almodóvar trata estos temas sociales de forma muy sofisticada, favoreciendo así la controversia que define su cine. De acuerdo con Paul Julian Smith, esta complejidad radica en la paradoja que envuelve el cine de Almodóvar, quien “has consistently placed women centre frame in his cinema; yet he has

⁹³ Entre algunas de estas películas que comparten los padres inexistentes o ausentes, cabe destacar Matador, La ley del deseo, Tacones lejanos y Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.

been frequently accused of misogyny, of humiliating and fetishizing those same women”
(2).⁹⁴

A pesar de que Almodóvar defiende las parejas no heterosexuales como integrantes de un nuevo núcleo familiar y centraliza el papel femenino, otra de las contradicciones inherentes a la película analizada se percibe en la imposibilidad del éxito de una relación lésbica entre las actrices de “Un tranvía llamado deseo” en la que una de ellas, Nina, es presentada de forma muy negativa como heroinómana y la otra, Huma, vive dependiendo totalmente de la voluntad de su amante: “Sin Nina no puedo hacer la función. Ella está enganchada al caballo, pero yo estoy enganchada a ella...” (87). Esta relación entre ambas actrices, que podría haber supuesto la celebración de otra familia alternativa, es rechazada de lleno al presentar la imposibilidad de un futuro para esta pareja y al insertar a Nina en la heterosexualidad obligatoria al final del filme cuando se informa a Manuela y al espectador sobre la continuación de su historia: Nina dejó a Huma, regresó a su pueblo, se casó y tuvo un hijo, convirtiéndose así también en madre.

Como se observa constantemente, la fuerza vital de esta película de Almodóvar radica en la figura de la madre. La figura que adquiere rasgos maternos más destacados, Manuela, en su marcada soledad, no puede vivir si no es en la búsqueda constante de gente a quien cuidar abnegadamente, renunciando a su carrera profesional o a su independencia al mostrar un instinto maternal muy obsesivo que llega al límite de secuestrar a un bebé para sustituir de este modo la pérdida causada por la muerte de su propio hijo y seguir adoptando su papel de

⁹⁴ En la introducción de *Desire Unlimited*, Smith continúa enumerando algunas de las contradicciones inherentes al cine de Almodóvar, tales como el haber sido considerado como icono de la España posfranquista o el representante de la nueva nación cuando sus películas evitan temas que amenacen la “unidad” de esta nación. También se le reconoce como un director “queer”, pero en su carrera cinematográfica parece ser que renuncia de la homosexualidad (2).

madre.⁹⁵ En relación a este aspecto, hay que mencionar que el tema de la maternidad es una obsesión constante en el cine de Almodóvar.⁹⁶ En la película que está siendo analizada, la centralidad de este tema se señala desde el mismo título. En este sentido, la transgresión del concepto de familia presentado por Almodóvar frente a la estructura familiar tradicional no tiene matices tan señalados como aparenta a primera vista, sino que, al igual que toda la tipología de transgresión que está siendo explorada en este estudio, ésta también se alimenta fuertemente de la paradoja al señalar la disfuncionalidad de la familia tradicional pero idealizar simultáneamente la función primordial de las madres como eje central de la familia. Aunque es importante mencionar que en esta película se celebra la posibilidad de triunfar como madre soltera, rompiendo con la tradición establecida.

Como es sabido, uno de los parámetros establecidos por el discurso de la política franquista fue el de promover e incrementar los índices de natalidad en España.⁹⁷ En Todo sobre mi madre, no sólo se resalta y se establece una apología del papel clásico de la maternidad, sino que además, la protagonista, siguiendo los postulados defendidos por la ideología del franquismo, deja su trabajo remunerado como enfermera para cuidar a su nueva hija/hermana Rosa, convirtiéndose en una madre abnegada y dedicada por completo a sus hijos. Del mismo modo, cuando nace el hijo de Rosa, también se dedica exclusivamente a su

⁹⁵ Con respecto a este aspecto de la maternidad, Susan Martin-Márquez denunció que “the most idealized form of mothering presented in this film entails a degree of self-sacrifice that, in its extreme form, could be described as a death of the ego” (504).

⁹⁶ Por mencionar un ejemplo de esta temática se puede mencionar Tacones lejanos, película que gira en torno a la relación y rivalidad entre una madre y su hija, o Hable con ella, en la que un embarazo saca del coma a Alicia.

⁹⁷ Hubo varias acciones legislativas que contribuyeron a aumentar la tasa de natalidad para aumentar la potencia del régimen mediante el nacimiento de muchos hijos del mismo. Por ejemplo, desde 1942, las regulaciones laborales estipularon la excedencia forzosa del trabajo para la mujer casada, así como la penalización del aborto y del uso de anticonceptivos. Igualmente, se implementaron múltiples beneficios para asistir y favorecer a las familias numerosas, tales como “extra family allowances, state payment of school fees, subsidized transport, and special credit terms” (Graham 186).

cuidado, resaltándose así en esta película las características que tradicionalmente se asociaban con “las buenas madres”. De esta forma, se puede denunciar que Almodóvar continúa utilizando el papel reproductor de la mujer para excluirla del ámbito profesional y cultural. A pesar de que el papel del padre se halla ausente, la película enfatiza la vital importancia de las madres, sean éstas naturales o culturales.⁹⁸ En esta línea, Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi destacan que en esta película, irónicamente “como si de una obra decimonónica se tratase, las mujeres sólo pueden ser madres, putas o monjas” (156), añadiendo que este tema de la defensa de la maternidad es recurrente y obsesivo en los discursos culturales de la España contemporánea (165).⁹⁹ La reiteración constante de esta temática puede ser debido a la posible “amenaza” que simbolizaba el hecho de que España en los años noventa fuera el país europeo con el índice más bajo de natalidad.¹⁰⁰

A pesar de que Almodóvar transgrede con el modelo de familia establecido, es necesario subrayar la ambigüedad que se percibe en su aproximación a la misma, pues aunque introduce personajes excesivos o periféricos como eje central de su configuración familiar, igualmente ensalza los roles femeninos más tradicionales, es decir, aquellos asociados con la maternidad, los cuales, como se ha mencionado previamente, siguen en cierta forma reforzando el mismo discurso promovido durante el franquismo. En efecto, en esta película Almodóvar deconstruye y reescribe el paradigma de la familia convencional contribuyendo a

⁹⁸ De ahí la dedicatoria que aparece cuando se baja el telón al final de la película: “A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre” (122).

⁹⁹ Estas críticas destacan en “Maternidad y violación: Dos caras del control sobre el cuerpo femenino” la gran cantidad de producciones que exaltan la maternidad, tales como la novela Atlas de geografía humana, de Almudena Grandes o las películas Solas, de Benito Zambrano, Cuando vuelvas a mi lado, de Gracia Querejeta, Sobreviviré, de Alfonso Albacete y David Menkes, Marta y alrededores, de Nacho Pérez de la Paz y Jesús Ruiz o Las razones de mis amigos, de Gerardo Herrera, por mencionar unas cuantas.

¹⁰⁰ Con respecto a este punto, se puede agregar que la reducción de la natalidad se debe también al estudio realizado por Josune Aguinaga, en el que señala que los anticonceptivos fueron despenalizados en 1978, el divorcio legalizado en 1981, hay una incompatibilidad entre el éxito profesional y la fecundidad, pues “las mujeres con estudios superiores tienen 0,72 hijos por mujer” (124).

representar una sociedad más abierta a las transformaciones, pero simultáneamente, ejerce una involución y regresión al perpetuar y casi sacralizar el rol tradicional de la madre.

En realidad, el eje de esta nueva familia propuesta lo encarna el tercer Esteban, quien en palabras de Colmenero, resulta ser “el paradigma de esa nueva familia, una familia con dos madres (Manuela y Rosa) con la referencia a un padre, en este caso desexualizado, con una nueva concepción de la realidad donde todo tiene cabida” (87). La frivolidad y exceso en la concepción de sus personajes le sirve a este director para establecer un juego de paradojas en el que todo es factible, incluso lo que pueda parecer más inverosímil, para así adoptar una postura que aunque parezca apolítica, llega a ser todo lo contrario, ya que hemos visto cómo Almodóvar, mediante la ironía y la parodia, critica las viejas jerarquías patriarcales heterosexuales para reconfigurar nuevos paradigmas que hagan frente a la decadencia de la estructura de la familia nuclear. Sin embargo, la alternativa propuesta por esta película no es tan convincente como aparenta ser a primera vista, ya que presenta muchas contradicciones inherentes a este nuevo modelo de familia al enfatizar la amistad, pero ensalzar la maternidad, al “tener que matar” a un padre transexual y a una madre natural para que se reestablezca el orden, al imposibilitar la relación lésbica entre Huma y Nina y al proclamar la necesidad de secuestrar a un bebé por una madre soltera obsesionada por una especie de “instinto maternal” que define sus acciones. De esta forma, Todo sobre mi madre subraya la crisis relacionada con todo modelo familiar, y aunque ofrece un tipo de familia alternativo basado en los lazos de amistad entre una serie de personajes no patriarcales, tales como mujeres heterosexuales, lesbianas y transexuales, paradójicamente también idealiza el concepto de maternidad como eje temático de la nueva familia.

Solas

Al igual que Todo sobre mi madre, otra película que obtuvo mucho éxito ese mismo año (1999) fue Solas, de Benito Zambrano. A pesar de su sobriedad y falta de colorido, este filme se asemeja en muchos aspectos al de Almodóvar, principalmente en el melodrama familiar presentado, en el protagonismo de personajes femeninos, en la identificación de la familia patriarcal tradicional como una institución muy asfixiante de la que hay que escapar y en la creación de nuevos paradigmas familiares basados en los lazos de amistad. Esta película ejerce una poderosa crítica ante la configuración de la familia patriarcal al mostrar, al igual que hizo Almodóvar, la señalada disfuncionalidad de esta institución. El hecho de que ambas películas fueran producidas el mismo año y que compartieran una actitud crítica a la familia tradicional, las aproxima mucho más la una a la otra de lo que aparentan y les proporciona más fuerza conjunta en su intento de transgresión y en su propuesta de un modelo familiar alternativo.

Como el título sugiere, Solas es una alegoría de la soledad y alienación que define en esta época a la sociedad urbana contemporánea. Al igual que ocurría en los capítulos anteriores, los personajes que circulan por esta película se encuentran ahogados en el sistema al que pertenecen. Si ya se observó que Carlos, en Historias del Kronen o Cristina, en Amor, curiosidad, prozac y dudas sentían que no encajaban en su entorno, el espectador tiene la misma sensación con respecto a la vida de María o Rosa, las protagonistas de Solas.

La trama de esta película es aparentemente sencilla: María, la joven protagonista, tras haberse marchado de casa al igual que sus tres hermanos para huir de un padre muy autoritario y abusivo, se muda a Sevilla, donde se implica en una relación con un camionero igual de opresor del que queda embarazada. Ante las noticias del embarazo, su amante decide

eludir cualquier tipo de responsabilidad o compromiso, abocando a María en la desesperación. Por otro lado, la madre de María, Rosa, pertenece a toda una generación de mujeres sumisas ante la autoridad representada por el dominio del hombre. Mientras el padre está en el hospital, Rosa se instala por unos días en el apartamento de su hija donde el espectador percibe una relación entre madre e hija en la que reina la incompreensión y el rencor, aunque hacia el final de la película se establecerá una especie de reconciliación positiva entre madre e hija. En esta situación de convivencia temporal se refleja la soledad y tristeza imperante en la vida de estas mujeres debido a sus circunstancias personales y sociales. En un momento determinado, la madre inicia una amistad que roza el romance con otro vecino que se encuentra solo en la ciudad, don Emilio, quien al final de la película, cuando Rosa ha tenido que regresar a su pueblo con su marido convaleciente, decide ayudar a María a hacer frente a sus dificultades económicas y sociales y se ofrece para adoptar las funciones de abuelo con el futuro hijo de ésta.

Lo irónico de este final es que mediante la súbita decisión de don Emilio por sustituir una relación imposible con Rosa por otra con la hija de ésta, la vida de María consigue estabilizarse y llegar a un equilibrio al encontrar a un esposo, padre y abuelo encarnados en la misma persona. La voz en *off* de María que se escucha en la última secuencia del filme servirá para reivindicar estos nuevos parámetros familiares en los que la familia de sangre es sustituida por la amistad, al afirmar que “no sólo es un abuelo, además es un padre para mí. Lástima que no sea un poco más joven, si no...”. Curiosamente, don Emilio, un desconocido hasta entonces, adopta en las últimas escenas de Solas un papel fundamental en la vida de la joven protagonista al adquirir una posición central reemplazando la figura del padre que María nunca logró tener. A diferencia de Todo sobre mi madre, película en la que Almodóvar

celebraba la ausencia del padre, en Solas esta presencia resulta necesaria para la autodeterminación del personaje femenino, quien requiere a esta figura para reestablecer cierto equilibrio en su vida. Si bien don Emilio es la antítesis del padre real de María en el sentido de que es presentado como un hombre sensible y razonable, éste sigue simbolizando la imagen tradicional de un padre cuya función es la de proveer estabilidad y protección a la mujer. De esta forma, Zambrano, a pesar de desvalorizar al padre real de María al haber presentado ante el espectador sus características negativas, no consigue establecer una ruptura absoluta con el sistema patriarcal, ya que continúa utilizando a la figura paterna como núcleo necesario para mantener la unión familiar.

En la familia de Solas adquieren un papel primordial sus dos mujeres, cuya caracterización y riqueza psicológica es muy notable. Tanto Rosa como María muestran constantemente ante la cámara el sinsentido de la miseria y tristeza que ha marcado sus vidas, transmitiendo al espectador la enorme alienación e incomunicación que las envuelve y que está provocada por una existencia sometida al poder del hombre. Zambrano, mediante esta historia muestra la crisis que define a estas familias patriarcales rurales y tradicionales. Esta película presenta una sobria historia de mujeres que sirve como una alegoría de la soledad del mundo contemporáneo. En una entrevista, este cineasta reconoció que el tema central de Solas se puede sintetizar de la siguiente forma: "La incomunicación entre dos generaciones de mujeres y sus diferentes actitudes ante la vida son los temas centrales de esta historia, a los que hay que añadir otros como los padres autoritarios y castradores, la terrible soledad que sufren los ancianos en las grandes ciudades, las frustraciones personales, la insolidaridad y la miseria" (Tomás Valero Martínez). Por consiguiente, en esta película, a través del protagonismo otorgado a la mujer, Zambrano indaga en una serie de problemas sociales, tales

como las diferencias generacionales, las relaciones humanas, la conducta totalitaria y la soledad. De este modo, uno de los ejes principales de Solas es la relación de pareja o entre padres e hijas.

Al igual que Almodóvar, Zambrano también incorpora en su filme a personajes marginales. Aunque los suyos no sean prostitutas o transexuales, la marginalidad de los mismos radica en su status como mujeres pobres de la clase obrera andaluza. Por lo tanto, mediante la negociación de género, clase e identidad regional, Solas establece una aproximación a la comprensión e intensificación de las vidas de estos individuos tradicionalmente periféricos. Estas mujeres no sólo adquieren un protagonismo muy destacado en la película, sino que al ser el foco central de la cámara, muestran la complejidad y las dificultades inherentes a las condiciones negativas y opresoras que han marcado sus vidas, provocando en el espectador una simpatía hacia ellas que de otro modo no habría sucedido. Del mismo modo, la compleja representación psicológica de María y Rosa sirve para señalar uno de los objetivos tradicionales del feminismo: redefinir los problemas de las mujeres históricamente marginales y llegar a considerarlos problemas humanos generales.

Desde la primera secuencia de Solas, Zambrano realiza una indagación psicológica muy destacable que retrata la soledad y tristeza que define a sus protagonistas femeninas, retrato efectuado sin necesidad de muchas palabras, sino mediante tomas frontales y primeros planos de las expresiones faciales de ambas mujeres en las que se observa brillantemente el desencanto de una familia marcada por las recriminaciones, la violencia física y la memoria de un pasado y presente doloroso que prevalece en las protagonistas y del que no consiguen escapar. Al igual que ocurría en la novela de Mendicutti previamente analizada, aquí se señala que aunque se desee, no se puede ejercer una ruptura completa con el pasado, pues

éste delimita y configura el presente. A pesar de que María se había instalado en la ciudad huyendo de una familia tradicional compuesta por un padre autoritario y una madre abnegada, en su nueva vida no obtiene independencia económica ni estabilidad laboral y mantiene una dependencia muy acusada de su novio, quien resulta ser un hombre muy parecido en muchos aspectos a su propio padre, lo cual dificulta en gran medida su desarrollo y liberación como persona. Aunque su vida se consigue estabilizar al final de la película, irónicamente este equilibrio se obtiene gracias a la generosidad y dependencia de otro hombre, don Emilio, quien es presentado con rasgos mucho más humanos que los de los hombres que rodeaban a María, pero sigue reforzando el patrón de dependencia femenina ante la figura patriarcal y de la relegación de la mujer a las tareas domésticas, pues don Emilio constantemente utiliza tanto a Rosa como a María con la función primordial de cocineras para él. En este sentido, si por un lado esta película es transgresora al criticar a unas familias patriarcales y ofrecer otros modelos basados en la amistad, por otro lado, no lo es tanto al reforzar el patrón de género establecido. En esta línea, se observa que Rosa es visualizada como una mujer castrada sin posibilidades de superación al llevar una existencia reprimida y al encontrarse sometida a la voluntad de su marido. Del mismo modo, debido a la educación y valores morales recibidos, ella renuncia a su deseo de establecer un romance con don Emilio, imposibilitando así la única alternativa que se le presentaba para conseguir escapar ante la infelicidad que ha marcado su vida.

Basándose en la caracterización de estos personajes femeninos, María Donapetri apuntó que “*Solas* representa una observación sobria pero no pesimista de lo que son, han sido y pueden ser las madres tradicionales y no tradicionales. Nos presenta también a los hombres que han condenado a la soledad a muchas mujeres en su compañía y también una alternativa

a esa masculinidad agresiva, violenta e irresponsable” (385-86). De ahí que, a raíz de estas observaciones se infiere que Zambrano ofrece en esta película dos patrones de masculinidad, uno agresivo y el otro comprensivo, proclamando mediante la mutua caracterización del marido de Rosa y de don Emilio que no todas las figuras masculinas resultan ser influencias negativas en la vida de las mujeres, al resaltar la gran complejidad inherente a cualquier tipo de relación humana.

Para analizar este tipo de caracterización, se procederá a explorar la imposibilidad de felicidad y la disfuncionalidad de la familia tradicional que se representa en Solas. La familia que Zambrano introduce en Solas y cuya armonía entre sus miembros resulta imposible, está compuesta por una mujer subyugada, un marido tiránico y cuatro hijos, aunque en la película no salen en escena tres de ellos, acerca de quienes sólo se menciona al principio que están viviendo en el norte, “lo más lejos que han podido” para escapar del ambiente asfixiante de su casa. Respecto a María, ya desde las primeras escenas se ilustran las diferencias generacionales entre madre e hija, siendo la madre una persona educada con la mentalidad tradicional de abnegación y obediencia al esposo, mientras que la hija se puede caracterizar como más liberal, ejerciendo una huida permanente pero no satisfactoria de su ambiente opresor. Siguiendo estos postulados, Gerard Dapena subrayó que “[s]he is running away from her past: a wretched childhood, a thwarted relationship, the confining horizons of rural life, a suffocating model of female behavior upheld by tradition” (3). Como Rosa tiene que convivir con su hija María mientras el padre se encuentra hospitalizado, la fricción inicial entre madre e hija es muy destacable. Zambrano presenta a dos mujeres que no se asemejan en ningún tipo de actitud ante la vida: Rosa es muy clásica y mantiene el sentido del decoro femenino tan promovido en tiempos de Franco, personificando el ideal de abnegación y

sumisión, pero María ha abrazado la libertad e independencia que consiguió al alejarse de la opresión causada por sus padres en el mundo rural, aunque no logra superar sus recuerdos y rencores pasados. Ya desde una de las primeras secuencias se percibe esta marcada diferenciación cuando la madre se niega a entrar a un bar porque hay muchos hombres en el mismo, a lo que su hija responde fríamente: “Esto no es el pueblo, madre. Por suerte no es el pueblo”. Este desprecio hacia la vida del pueblo adquiere rasgos complejos en la película, al enfrentar el mundo rural español frente al urbano, demostrándose que ninguno de los dos es perfecto: si el pueblo limita a María porque mantiene las tradiciones sociales y los valores morales más arraigados, la ciudad aliena a las personas e impide la relación social entre ellas.

Por lo general, la actitud de María es muy agresiva y frívola ante su madre.

Constantemente expresa una rabia contenida que se refleja en el tono de su voz y en sus palabras. También adopta una actitud de continuo resentimiento hacia su madre debido en parte a la vida que ha llevado de resignación y abnegación ante los abusos verbales y físicos recibidos por parte de su padre. Se podría afirmar que debido a la impotencia que María siente ante su padre, lanza sus represalias frente a la víctima más propicia: su propia madre, quien pacientemente canaliza este sentimiento de frustración e irritación de forma estoica. Según subrayó Dapena, “Maria’s rapport with her mother has been strained from the start of the film. High-strung and brash, she bristles at every advice, word of comfort, and gesture of tenderness” (4). Su madre tan sólo en una secuencia le pide que la respete: “Respétame un poco, soy tu madre”, aunque por regla general acepta silenciosamente todos los ataques verbales que recibe tanto de su hija como de su marido.

En realidad, las diferencias generacionales están muy acusadas en el filme y a pesar de que Rosa intenta comprender a su hija, no lo consigue. La cámara realiza un excelente

trabajo al mostrar en un primer plano su mirada inquisitiva ante la apariencia de prostituta con la que se viste María para salir de noche, o la desaprobación de su expresión cuando sorprende a su hija bebiendo en un bar, lo cual le recuerda que su hija se parece en parte a su propio marido, quien también está alcoholizado. El continuo rencor que define la actitud de María se aprecia muy frecuentemente, como en una ocasión en la que su madre le recrimina su comportamiento y su única respuesta es: “¿Por qué no le da órdenes al viejo? ¡Él tiene muchos cojones, levanta un dedo y usted se caga por las patas abajo!”. En realidad, debido principalmente a las palabras emitidas por María, que siempre utiliza un lenguaje muy directo y coloquial, el espectador descubre paulatinamente los acontecimientos traumáticos que marcaron su pasado, tales como una vida sin recursos económicos ni educativos en la que sufrió muchos maltratos físicos y psicológicos por parte de un padre muy machista, alcohólico, jugador y abusivo, que no sólo le pegaba e insultaba continuamente, sino que ni siquiera la dejó estudiar debido a su condición de mujer.

En relación a esta figura paterna, Zambrano ilustra perfectamente mediante la escenificación de Solas el prototipo negativo de un hombre muy tradicional que aún sigue existiendo en España. El personaje del padre está retratado de forma magistral y funciona como representante del “macho ibérico” cuya actuación es represiva, opresiva, machista y arbitraria. Este padre ejemplifica el sistema del patriarcado a la perfección y adquiere rasgos muy negativos en el filme, simbolizando un obstáculo que hay que superar o eliminar. Su función castradora dificulta la liberación de las mujeres que se encuentran sometidas a su poder. A pesar de que sólo aparece en tres escenas de la película y de que apenas habla, el carácter de este personaje adquiere una fuerza muy impactante, porque entre otras cosas, nunca se le ve sonriendo –ni siquiera en la fotografía que aparece en la última secuencia de

su tumba—y mantiene un control absoluto sobre Rosa incluso cuando se encuentra confinado a la cama del hospital, desde donde continúa intimidando a su mujer utilizando solamente su mirada inquisitiva y condenatoria. En realidad, su figura está casi ausente en la película, pero el daño psicológico que causa tanto a Rosa como a su hija es muy destacable. Esta figura paterna tendrá que morir para que se reestablezca el orden a su alrededor, ya que su constante presencia impide la liberación de las mujeres que lo rodean, imposibilita la consecución del romance entre Rosa y don Emilio y el recuerdo de sus abusos traumatiza en gran medida a su hija.¹⁰¹ La primera vez que aparece en escena, se le retrata en una toma frontal que enfoca sus ojos acusatorios observando inquisitoriamente y sin perder de vista a su mujer, a quien tras unos segundos de silencio sólo le dice: “¡Vieja tonta!”. Esta falta acusada de respeto hacia Rosa se refleja a la perfección la siguiente vez que aparece en la pantalla cuando, mostrando una marcada actitud posesiva, la acusa de oler “a macho” y la obliga a permanecer junto a su cama toda la noche para poder vigilarla de cerca. De las escasas palabras que salen de su boca durante la película, prácticamente todas tienen un tono agresivo, insultante y humillante. Mediante esta figura y la de Juan, el novio camionero de María, Zambrano ilustra, quizá de forma exagerada pero eficiente, la disfuncionalidad y decadencia de la familia convencional, configuración basada en modelos tradicionales de identidad y conducta masculina que refuerzan el orden patriarcal. Al igual que Almodóvar, este director también devalúa y ejerce una aguda crítica ante la figura opresiva del padre, exaltando simultáneamente la simpatía y solidaridad que sus personajes femeninos evocan en el espectador.

¹⁰¹ Curiosamente, como se ha analizado, Almodóvar también eliminó a la figura del padre para reestablecer el equilibrio en los personajes femeninos.

Asimismo, Juan se asemeja en gran medida al padre de María al mostrar una gran cantidad de atributos negativos que evitan que el espectador simpatice con él. Es más, ambos personajes tan sólo son visualizados en muy pocas escenas de forma breve y concisa, pero sus apariciones resultan ser lo suficientemente poderosas para crear una impresión definitiva de denuncia ante sus actitudes machistas. En todas las discusiones que mantiene con María, la cámara siempre lo enfoca en un plano contrapicado, lo que consigue proyectarlo con una sensación de superioridad en referencia a su novia. De esta forma, la película ilustra una marcada relación de dependencia de María hacia su novio. Juan es retratado como otra persona muy posesiva, machista e indeseable. En cuanto se entera que su novia se ha quedado embarazada, le echa la culpa de todo a ella, y cuando María le recuerda que él podría haber puesto medios para evitar ese embarazo no deseado, responde tajantemente que no le “gusta follar con condones”. Asimismo, al igual que el padre de María, Juan también la humilla constantemente y la hace sentirse asfixiada y limitada en su compañía. No sólo le dice a ella que es su desgracia continua y que sólo le está complicando la vida, sino que incluso la trata como a una prostituta mientras niega cualquier tipo de reconocimiento o aceptación de su futuro hijo: “Se sabe quién es la madre, pero el padre puede ser cualquiera”. Por su parte, cuando ella comienza a considerar seriamente la posibilidad de tener al bebé, él reacciona ferozmente diciéndole que es un error para cualquier hijo tener una madre como ella ya que “pa ser madre hace falta ser una mujer y tú sólo eres media mujer, porque la otra media está alcoholizá”. A María le habría gustado rebelarse contra él, al darse cuenta de que Juan tan sólo representa una figura muy superficial cuya única gratificación es la sexual, pero ella carece de los recursos económicos y laborales que le hubieran permitido adquirir la

independencia deseada. De esta forma, al igual que su madre, demuestra una marcada sumisión ante los hombres que la rodean.

Este tipo de vejación hacia la mujer es el que caracteriza a estos dos hombres y es el que Zambrano denuncia ferozmente por medio de su película. La ruptura con el concepto de unidad familiar que se observa en Solas representa una transgresión ante uno de los valores morales y culturales que más influencia y control han ejercido en la sociedad contemporánea española. Si se rompe la unidad familiar, se desestabiliza cualquier tipo de unidad social. Por consiguiente, mediante estos ejemplos se vislumbra de qué forma se puede atacar el mito construido en torno a la idealización de la familia nuclear española, mito que adquirió en tiempos de Franco referencias históricas más recientes al reforzarse con el discurso franquista la ideología patriarcal que equiparaba a la familia española con una gran familia liderada por la figura del padre.¹⁰² Al eliminarse la figura patriarcal, el concepto de familia queda “inacabado” y carente de una figura-modelo a la que imitar. De este modo, si la unidad familiar en tiempos de Franco simbolizaba un microcosmos del estado, al presentarse en esta película un tipo de familia totalmente disfuncional en el panorama cultural español, resulta interesante preguntarse si este concepto no estará atentando simultáneamente contra el discurso de la unidad de la nación, ya que si no existe una familia nuclear que representa a la nación, se infiere que no existe ningún tipo de unidad nacional, que la nación es un ente fragmentado y que tan sólo es un imaginario nostálgico de la España imperial impuesto por la ideología franquista. Por lo tanto, partiendo de la complejidad de este concepto, se puede afirmar que Solas, como las otras obras que han sido analizadas a lo largo de las páginas de este estudio, establece una crítica explícita ante el status quo y ofrece las posibilidades de

¹⁰² Comúnmente se ha asociado la figura de Franco con la imagen del padre de los españoles, por ello, cuando Franco murió se dijo que España se había quedado huérfana. Un estudio cultural muy interesante sobre este sentimiento de orfandad fue el realizado por Teresa Vilarós en El mono del desencanto español.

superar esta situación mediante un cierto tipo de transgresión, en este caso familiar, que resulta paradójica al presentar muchos juegos de ambivalencias.

Como se ha explorado en el presente capítulo, el discurso transgresor analizado en estas páginas atenta específicamente contra la estructura familiar patriarcal, proponiendo un nuevo modelo basado, al igual que en Todo sobre mi madre, en la amistad. Sin embargo, tal y como ocurría en la película de Almodóvar, en Solas también es constante el motivo de la idealización de la maternidad. Como bien señaló Dapena, “motherhood, depicted in *Solas* as a source of strength and liberation, is María’s only way out of her impasse and cycle of self-destruction. The birth of her child allows María to recover her self-esteem and attain a measure of peace” (7). Este discurso pro-natalidad coincide plenamente con el que tiene lugar en Todo sobre mi madre, al rechazar radicalmente la posibilidad del aborto y al presentar el nacimiento de un bebé sin padre legítimo como la única forma de reestructurar el orden y el equilibrio en la vida de los personajes femeninos. Del mismo modo, en ambos filmes se ensalza la función socialmente construida de la figura materna que asocia a la madre como alguien que cuida incondicionalmente de otros. De forma similar al papel adoptado por Manuela en Todo sobre mi madre, Rosa vive para cuidar a todos los personajes que la rodean: su marido, su hija e incluso su vecino, don Emilio. A pesar de que María y Rosa comienzan su convivencia con mucha fricción, hacia el final del filme se produce una especie de complicidad y entendimiento entre madre e hija que contribuye a la mitificación e idealización de la maternidad que estamos analizando. María es la única que realmente se debate entre la idea de abortar o no porque carece de estabilidad económica y laboral, se siente insegura acerca de su capacidad para proveer lo necesario para un hijo y teme ser una madre indeseable al igual que su padre lo fue para ella. María se encuentra al borde de la

destrucción debido a su embarazo no deseado y a su situación económica y social. Ante el ambiente familiar depravado que la protagonista deja entrever a través de las escenas de esta película, surge al final un escape de esa atmósfera opresiva cuando consigue liberarse y se le abren las puertas a la esperanza ante el comienzo de una nueva vida marcada por la amistad con don Emilio, el vecino de abajo, quien debido a su personalidad, educación, respeto y buenas maneras es la antítesis de los hombres a los que tanto Rosa como María estaban acostumbradas. Por consiguiente, en esta línea de exaltación y celebración de la maternidad, Donapetri argumentó que en Solas: “Zambrano encuentra una solución, la de que María realmente quiera ser madre sin tener que someterse a alguien como Juan o como su propio padre. Esta “solución” a su vez supone una clara postura ante la familia tradicional que se deduce de la visión de la mujer y de la madre” (391).

Ya casi al final del filme, don Emilio se ofrece para convertirse en un abuelo adoptivo. Ante la reacción de shock por parte de María, quien piensa en un principio que ese es el mayor disparate que ha oído en su vida, don Emilio la logra convencer al reafirmarle la seriedad de su propuesta, ya que una vez tuvo un hijo que se murió de pequeño y por ello, nunca tuvo la oportunidad de ser abuelo: “Me haría mucha ilusión y estaría dispuesto a correr con la parte de responsabilidad que en tal caso me corresponda ... Tú quieres tener un bebé y yo quiero ser abuelo”. Mediante el apoyo incondicional de don Emilio y el nacimiento de su hija, la vida de María comienza a tener sentido, sugiriendo al espectador que la reconfiguración de la institución familiar mediante la amistad, representa lo que Dapena consideró como la promesa de un nuevo prototipo regenerativo de familia nuclear basada en una comunidad revitalizada (11). En la nueva familia propuesta por Zambrano, “el vecino es multidimensional: necesita y es necesitado, ayuda y pide ayuda, recibe y da, pide aceptación

y acepta. Esta flexibilidad es lo que le hace atractivo para Rosa y lo que le hace ver a Rosa que la negación que recibe de su marido no tiene por qué convertirse en abnegación total ni como persona, ni como mujer, ni como madre” (Donapetri 390).

Como se ha observado, esta película comparte muchas características similares con Todo sobre mi madre. En primer lugar, los personajes femeninos en ambos filmes adquieren un protagonismo absoluto y una complejidad muy señalada que centraliza su tradicional posición periférica. Mediante el protagonismo de personajes marginales y periféricos, se ilustra la idea de que, al igual que ocurre en la vida, el ser humano es más complejo de lo que puede aparentar. Tanto Almodóvar como Zambrano señalan que estos individuos marginales poseen voces que, aunque silenciadas tradicionalmente, son igual o más poderosas que las de la corriente dominante, ya que descubren al espectador la universalidad de los sentimientos humanos. Por otro lado, la elección de estos personajes para protagonizar sus películas contribuye a ofrecer una perspectiva diferente y con más riqueza de la realidad española al presentar diferentes perspectivas de la misma y generalizar las relaciones y sensibilidades de sus personajes.

Finalmente, la puesta en escena en Solas comienza de forma similar a la de Almodóvar, al situar la cámara en un hospital e introducirnos a Rosa paseando por los pasillos de ese ambiente frío e impersonal para acercarnos mediante un plano medio a su mirada triste ante la imagen de su marido recién operado. Ambas películas también comparten un final agri dulce en el que se interrelaciona la vida con la muerte: en Todo sobre mi madre, Rosa y Lola mueren, pero a cambio, el ciclo de la vida se reconstruye con el tercer Esteban; Manuela pierde un hijo, pero gana otro. De la misma forma, en Solas Rosa muere, pero no muere del todo, porque ha nacido otra Rosa, su nieta.

Igualmente, estos dos cineastas ejercen una crítica ante el modelo de familia nuclear tradicional con el objetivo de deconstruir el discurso imperante en la sociedad occidental sobre la “naturalidad” de la familia patriarcal. Tradicionalmente la familia nuclear ha sido considerada una institución “natural” y ha servido como “uno de los pivotes estructurales para la organización social y política de España” (Ana Bugallo 359). Esta estructura patriarcal ha contribuido a reforzar la imposición del modelo falocéntrico como el icono de la familia española natural. Mediante la presentación y denuncia de la disfuncionalidad de esta configuración familiar por medio de una serie de imágenes muy poderosas, Almodóvar y Zambrano ejercen una llamada al despertar de la conciencia colectiva. De esta manera, ambas películas ensalzan la función social idealizada de la maternidad y deconstruyen el papel tradicional del hombre como figura principal y eje central del patriarcado, proclamando que la figura masculina opresora tan sólo representa un obstáculo menor en el desarrollo y liberación de la mujer.

Estos cineastas demuestran en su cine que la institución de la familia tiene posibilidades de sobrevivir, pero solamente si se adopta una nueva estructura diferente y abierta a la transformación. La nueva familia construida y defendida por Almodóvar y Zambrano es mucho más comprensiva y “natural” que la compuesta por la familia nuclear tradicional, la cual, como se ha defendido en estas páginas, resulta obsoleta e inadecuada para las circunstancias de la España contemporánea. Mediante la desnaturalización de la ideología patriarcal, estas películas obligan al espectador a replantearse su posición y su identificación ante las imágenes que se le presentan. En este sentido, ambos filmes resaltan la importancia de la amistad por encima de todo y su papel positivo y decisivo ante la construcción de una nueva familia elegida voluntariamente y que enfatiza la libertad y agencia del individuo en

contraste con los lazos de sangre que imponen una determinada unión. Es así como se han ilustrado las características posmodernas de estas familias atípicas en las que cualquier forma, tamaño y asociación es válida y aceptable y en las que no hay limitación de género, sexo, edad o estado social.

Sin embargo, el aspecto más importante de este último capítulo ha sido resaltar la gran ambigüedad pertinente a estas nuevas familias alternativas presentadas tanto en Todo sobre mi madre como en Solas. Es fundamental concluir afirmando que aunque ambas películas hayan establecido una transgresión ante el modelo familiar nuclear tradicional promovido por el discurso franquista, por otra parte han exaltado e idealizado de forma paralela el rol de la maternidad y el discurso antiabortista tan característico de la dictadura franquista.

En definitiva, las paradojas y contradicciones inherentes a la nueva configuración familiar propuesta por Almodóvar y Zambrano muestran la complejidad y dificultad que conlleva la exaltación de cualquier modelo de familia, siendo este concepto demasiado paradójico para experimentar una reestructuración sencilla. En consecuencia, una característica que ha definido a estas dos películas radica en la exposición explícita de la perpetua crisis de la familia contemporánea y la presentación de diversas opciones para superar este estado por medio de la adopción de otro tipo de parámetros igual o más problemáticos que los del modelo original.

CONCLUSIONES

“El cuerpo del delito” ha partido de la exploración de una serie de textos que presentan el icono corporal como agente de transgresión sexual, cultural y social, ya que desde un punto de vista racional, según Brian Turner, el cuerpo ha sido considerado como la fuerza de la irracionalidad, como una amenaza a la estabilidad personal y al orden social (180). Por consiguiente, los cuerpos figurativos que estas novelas y filmes muestran, escapan y resisten el control y regulación impuestos: el cuerpo de Lulú en Las edades de Lulú se caracteriza por la obsesión con el placer físico y sexual; La Madelón, protagonista de Una mala noche la tiene cualquiera, ha transformado su cuerpo biológico, transgrediendo con su anatomía sexual conferida al nacer; la España representada en estas novelas ha experimentado una ruptura con su cuerpo del pasado; Carlos y Cristina, protagonistas respectivos de Historias del Kronen y Amor, curiosidad, prozac y dudas, han creado paraísos corporales de placeres inmediatos para resistirse ante el mundo que les rodea; y finalmente, las configuraciones familiares reflejadas en Todo sobre mi madre y Solas, resaltan los cuerpos de madres solteras que experimentan placer y dolor ante el “cuerpo familiar” obsoleto del padre, el cual adquiere rasgos disfuncionales.

Este punto de partida nos lleva a la consideración de que el eje unificador y constante de todas las obras narrativas y fílmicas analizadas ha partido del principio de transgresión, entendido éste como discurso de ruptura y desestabilización ante los conceptos tradicionalmente aceptados de género, sexo, familia y sociedad. De ahí que la manifestación de ciertas tipologías transgresoras ejemplificadas en la transgresión sexual, corporal,

generacional y familiar, ha podido establecer una unidad de conjunto que ha contribuido notablemente a realizar una aproximación a la situación social, cultural y política de España durante los últimos años del siglo XX. Por lo tanto, los textos explorados a través de este proyecto, mediante la utilización de esta clasificación temática, se han complementado entre sí para establecer un entramado de fuerzas culturales relevantes sobre el contexto sociocultural de la España fin de siglo.

Este análisis puede servir para iniciar un cuestionamiento sobre el nivel de tolerancia que caracteriza a la sociedad española contemporánea, sociedad en la que los valores tradicionales promovidos por el franquismo aún prevalecen y los tabúes y limitaciones morales son más preeminentes de lo que aparentan a primera vista. Frente a esta realidad, el individuo transgresor, mediante sus acciones o discursos, logra ejercer una crítica poderosa ante la falacia de libertad y tolerancia que definen a la sociedad española democrática. Partiendo de estas pautas, uno de los aspectos que comparten las obras analizadas es la llamada al reconocimiento de voces divergentes y la revalorización de los sujetos marginales, celebrando las sexualidades polifacéticas, las unidades familiares alternativas y los discursos de ruptura con los valores éticos y morales tradicionales. Asimismo, se ha indicado que estas obras ejercen una crítica, bien sea implícita o explícita, ante los parámetros dominantes culturales establecidos en la sociedad española.

No obstante, a pesar de la crítica que efectúan, los ejemplos de transgresión explorados en este estudio no son sencillos ni responden a estructuras binarias. Se ha problematizado de este modo que el desarrollo de una cultura de resistencia depende del reconocimiento de sus propias posibilidades para provocar reacciones de indiferencia o celebraciones de las diferencias. Dada la riqueza cultural y las complejidades existentes en esta época

contemporánea, la presentación de expresiones transgresoras no puede ser sencilla, sino que se halla inmersa en una red de ambigüedades y paradojas que proporcionan una enorme riqueza tanto a los textos como a sus contextos específicos. Debido al contexto posmoderno en el que se inscriben estas transgresiones, en el que reinan las ambivalencias y no hay respuestas ni soluciones simples, los textos seleccionados pueden resultar problemáticos y en cierta medida contradictorios, contribuyendo a deconstruir y desestabilizar las nociones de identidad social y sexual preconcebidas tradicionalmente como conceptos estables e inherentes. Asimismo, estas producciones narrativas y fílmicas establecen una ruptura con la dicotomía tradicional entre cultura de élite y popular y entre la periferia y el centro, mostrando hasta qué punto ha cambiado la noción que caracteriza al mundo contemporáneo.

Por ello, a lo largo de este estudio se ha problematizado y cuestionado la división binaria entre orden y transgresión, observándose que ninguno de estos dos conceptos es totalmente excluyente o limitativo. Al contrario, se ha resaltado y enfatizado la mutua interacción y el gran dinamismo que tiene lugar entre ambos términos, que se puede señalar en todos los textos seleccionados para el presente proyecto. La recurrencia de transgresiones en las películas y novelas analizadas, a pesar de su diferente naturaleza, presentan ciertos rasgos en común que destacan sobre todo la imposibilidad de subversión radical y absoluta en el contexto posmoderno español, caracterizado según Gonzalo Navajas por “la inestabilidad y fragmentación culturales” (80).

Tras haber explorado una serie limitada pero relevante de textos, he llegado a la conclusión de que estas obras presentan discursos transgresores que resultan efectivos sólo hasta cierto punto, ya que dichas producciones narrativas y fílmicas, paradójicamente, se encuentran insertadas en el sistema del que se quieren diferenciar. De este modo, la paradoja

posmoderna radica en el hecho de que todas las novelas y películas estudiadas han recibido una buena aceptación por parte de la crítica y han conseguido numerosos premios y un elevado número de ventas, lo que nos lleva a cuestionar hasta qué punto puede ser transgresora con el sistema hegemónico una obra que es ampliamente aceptada y consumida por el mismo sistema. En este sentido, los textos seleccionados reafirman aquello contra lo que se están rebelando, operando dentro del mismo discurso. En definitiva, este proyecto ha abierto puertas a otras interpretaciones que se alimentan de la complejidad inherente a estos textos, estableciendo una ruptura ante la dicotomía entre transgresión y orden que tradicionalmente ha prevalecido en la crítica literaria. Por ello, si hay algo que se puede concretar en este estudio es la ambigüedad y paradoja que define a la transgresión posmoderna reflejada en muchas obras de los últimos veinte años del siglo XX.

Mediante el análisis de Las edades de Lulú se han problematizado las contradicciones que surgen en torno al discurso de la sexualidad femenina durante los años ochenta. Se ha demostrado así que los excesos sexuales de Lulú contribuyen a crear un texto transgresor que defiende el placer corporal y en el que reinan la pornografía y la ruptura de valores morales. De esta forma, esta novela redescubre y renegocia la tensión entre la sexualidad lícita e ilícita, así como las paradojas existentes entre la dominación, la sumisión, la liberalización y la represión. Por consiguiente, en Las edades de Lulú se muestra simultáneamente una exaltación de los placeres sexuales junto a una sumisión por parte de Lulú ante los deseos de una figura masculina que determina, observa y controla todos sus pasos.

En una línea similar, “la” protagonista de Una mala noche la tiene cualquiera establece una ruptura radical con su cuerpo anatómico, aunque esta transgresión es más superficial de lo que aparentaba a primera vista, ya que el pasado no se puede anular ni olvidar tan

fácilmente. Esta novela ha servido para establecer una reescritura del periodo de la transición española mediante su relación y asociación con el icono de la identidad transexual, puesto que ambos representan las múltiples incongruencias que conlleva la ruptura con el pasado histórico y corporal al cuestionar y problematizar la construcción binaria de género. El análisis de la novela ha mostrado de qué forma Mendicutti diluye las fronteras entre lo definido como masculino y femenino y presente y pasado al descubrir la mutabilidad y fluidez de estos conceptos y la indeterminación que caracteriza tanto al individuo transexual como a la transición a la democracia española.

Del mismo modo, se ha observado que tanto Historias del Kronen como Amor, curiosidad, prozac y dudas revelan la ambivalencia entre la rebelión adoptada por parte de unos jóvenes ante la cultura del absurdo que marca su realidad inmediata y su actitud apolítica y apática. En este sentido, los personajes de las novelas de Mañas y Etxebarria se integran en unas subculturas jóvenes alternativas como modo de resistencia ante el mundo adulto que no quieren imitar, pero de forma paralela, ensalzan su pertenencia y celebración de la sociedad de consumo en la que habitan.

Por último, la transgresión ante el concepto de familia convencional representada en el cine de Almodóvar y Zambrano ha señalado la gran ambigüedad pertinente a las nuevas familias alternativas ilustradas tanto en Todo sobre mi madre como en Solas. Es cierto que estos cineastas han contribuido a ejercer una crítica ante la crisis de la familia tradicional patriarcal y demuestran en su cine que esta institución solamente puede sobrevivir mediante la adopción de una nueva estructura en la que cualquier tipo de unión es válida y aceptable. Sin embargo, su contradicción radica en la necesidad de idealizar la idea de la maternidad como fundamento para la estabilización y consecución de sus nuevas estructuras familiares.

Estas numerosas ambivalencias se pueden condensar con las siguientes palabras. Si por un lado, Almodóvar y Zambrano señalan las fisuras de la familia convencional, por otro enfatizan el papel de la maternidad. Almudena Grandes adopta una postura similar al escribir pornografía femenina pero al infantilizar e insertar en el ámbito doméstico del matrimonio a su protagonista, quien vive dependiendo de la figura protectora de su marido. Del mismo modo, los personajes de Lucía Etxebarria y José Angel Mañas pertenecen a una clase media-alta que les proporciona seguridad económica en su rebeldía y Eduardo Mendicutti presenta a La Madelón como figura femenina que reafirma los papeles más tradicionales asociados con la mujer.

Para finalizar, a lo largo de este estudio se han explorado una serie de transgresiones que desestabilizan y reconfiguran los paradigmas existentes en el discurso de la narrativa y cine de fines de milenio. No obstante, con la entrada en el nuevo siglo, transgresiones similares a las analizadas continúan presentándose en estos y otros medios culturales, lo que nos conduce a la conclusión de que ni el discurso, ni el fenómeno transgresor son innovadores ni se encuentran limitados a un espacio geográfico-temporal específico, sino que constituyen una constante histórica y global.

Sin embargo, no es mi intención concluir este estudio afirmando la falacia de las transgresiones exploradas, sino la gran cantidad de contradicciones y paradojas que circunscriben el concepto de la transgresión en un contexto posmoderno, así como su falta de unidad y coherencia, su heterogeneidad, fragmentación y dificultades inherentes. De esta forma, la tipología de transgresiones analizadas a través de estas páginas ha presentado una serie de ejemplificaciones de lo que significa alterar o romper el orden establecido en la realidad específica de la España democrática, contexto en el que, como ha sido mencionado,

reina la ambigüedad. Todas estas circunstancias dificultan en gran medida establecer una definición empírica sobre la capacidad irrefutable del discurso transgresor como discurso de rebeldía total y absoluta frente al orden hegemónico.

Por último, y para concluir, aún queda mucho terreno por explorar. El tema de la transgresión ofrece un enorme potencial para analizar la manera en la que los discursos transgresores se manifiestan en las diversas expresiones culturales, qué implicaciones éticas adquieren y cómo han llegado a adoptar un papel activo en el cambio social y cultural que está teniendo lugar en la sociedad española. Un futuro estudio podría utilizar un corpus literario y fílmico más amplio que permitiera profundizar más exhaustivamente en las numerosas transgresiones producidas en las letras españolas a raíz de la transición a la democracia, con el objetivo de explorar y contrastar el poder desestabilizador ejercido por este tipo de discurso en la España contemporánea y para demostrar que estas transgresiones no se localizan en tan sólo unos pocos textos y películas aisladas, sino que forman parte de una tradición transgresora más amplia y relevante. Entre algunas de las obras que podrían ser incluidas para este futuro proyecto, son destacables la mayoría de las novelas de Mendicutti y Terenci Moix, las cuales utilizan protagonistas homosexuales o transexuales. Asimismo, Cambio de sexo, de Vicente Aranda, presenta la iconografía de la transición relacionada con la transexualidad. Igualmente, partiendo de las sexualidades alternativas, se podría examinar tanto Beatriz y los cuerpos celestes, de Lucía Etxebarría, novela que señala la complejidad de las relaciones sexuales y la disfuncionalidad familiar, como mucha de la erótica femenina ejemplificada en Ana Rossetti, Mercedes Abad, Cristina Peri Rossi, Paloma Díaz Mas y Clara Janés. En esta misma línea, otras películas de Almodóvar (Kika, Tacones lejanos, La ley del deseo, etc) son necesarias para establecer una aproximación más detallada a las

transgresiones halladas en su cine. En realidad, se podrían enumerar y analizar muchas obras que se adhieren a estos patrones de transgresión y que contribuirían a crear un estudio mucho más exhaustivo.

En definitiva, en este proyecto se ha considerado cómo “el cuerpo del delito” es uno de los ejes centrales de las transgresiones analizadas a lo largo de estas páginas, metáfora que nos lleva a reflexionar sobre quién, cómo y hasta qué punto se pueden declarar estos “cuerpos” culpables o inocentes ante la realidad problemática y ambigua de la cultura española contemporánea. Como he reiterado con anterioridad, el intento de ejercer una transgresión total y absoluta con los valores culturales y morales tradicionales entraña numerosas dificultades, señalando la utopía e imposibilidad del discurso transgresor radical. Es así como en suma, podríamos afirmar que este estudio ha servido para negociar y cuestionar el concepto de transgresión a través de una crónica de su desmitificación y contradicción.

OBRAS CITADAS

- Acereda, Alberto. "La actual novela erótica española: El caso de Consuelo García." Monographic Review/Revista Monográfica 7 (1991): 157-66.
- Allinson, Mark. A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar. London: I.B.Tauris, 2001.
- . "The Construction of Youth in Spain in the 1980s and 1990s." Contemporary Spanish Cultural Studies. Ed. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 265-73.
- Almodóvar, Pedro. Todo sobre mi madre: Guión original de Pedro Almodóvar. Barcelona: Círculo de lectores, 1999.
- . Todo sobre mi madre. El Deseo, 1999.
- . Kika. El Deseo, 1993.
- . Tacones lejanos. El Deseo, 1991.
- . La ley del deseo. El Deseo, 1987.
- Altares, Guillermo. "An Act of Love toward Oneself". Pedro Almodóvar: Interviews. Ed. Paula Willoquet-Maricondi. Jackson: UP of Mississippi, 2004. 139-53.
- Annesley, James. Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel. New York: St. Martin's, 1998.
- Aranda, Vicente, dir. Cambio de sexo. Sogepaq, 1977.
- Bataille, Georges. Eroticism. London: Penguin, 2001.
- Baudrillard, Jean. "The Ecstasy of Communication." The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Ed. Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983.
- Bermúdez, Silvia. "Let's Talk about Sex?: From Almudena Grandes to Lucía Etxebarria, the Volatile Values of the Spanish Literary Market". Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain. Ed. Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn. New York: Routledge, 2002. 223-37.
- . "Sexing the Bildungsroman: Las edades de Lulú, Pornography, and the Pleasure Principle". Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures. Ed. David William Foster y Roberto Reis. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 165-83.
- Best, Steven y Douglas Kellner. Postmodern Theory: Critical Interrogations. New York:

- Guilford Press, 1991.
- Bugallo, Ana C. "Mujer, cuerpo y nación: La comedia cinematográfica". La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?. Ed. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004. 351-72.
- Butler, Christopher. Postmodernism: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford UP, 2002.
- Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- . Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 1993.
- . Undoing Gender. New York: Routledge, 2004.
- Carrington, Victoria. New Times: New Families. London: Kluwer Academic, 2002.
- Charnon-Deutsch, Lou y Barbara Morris. "Regarding the Pornographic Subject in Las edades de Lulú". Letras Peninsulares 6 (1993-94): 301-19.
- Ciplijauskaite, Biruté. La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Colmenero Salgado, Silvia. Pedro Almodóvar: Todo sobre mi madre. Barcelona: Paidós, 2001.
- Connor, Steven. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Cruz, Jacqueline y Barbara Zecchi. "Maternidad y violación: Dos caras del control sobre el cuerpo femenino". La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?. Ed. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004. 147-74.
- Dapena, Gerard. "Solás: Andalusian Mothers in a global context." Post Script 21.2 (2002):1-14.
- Docter, Richard. Transvestites and Transsexuals: Toward a Theory of Cross-Gender Behavior. New York: Plenum Press, 1988.
- Donapetri, María. "Cinematernidad". La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?. Ed. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004. 373-94.
- Drinkwater, Judith. "'Esa cárcel de amor': Erotic Fiction by Women in Spain in the 1980s and 1990s." Letras Femeninas 21.1-2 (1995): 97-111.

- Ebert, Teresa. L. "The Romance of Patriarchy: Ideology, Subjectivity, and Postmodern Feminist Cultural Theory." Cultural Critique 10 (1988): 19-57.
- Etxebarría, Lucía. Amor, curiosidad, prozac y dudas. 1997. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
- . La Eva futura: Cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir. Barcelona: Destino, 2002.
- . Entrevista con Anika. Anika Entre Libros. 2004. 30 Oct 2005.
<http://www.libros.ciberanika.com/entre41.htm>
- . Nosotras que no somos como las demás. Barcelona: Destino, 1999.
- . Beatriz y los cuerpos celestes. Barcelona: Destino, 1998.
- Foster, Hal, ed. The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983.
- Foucault, Michel. The History of Sexuality. Trans. Robert Hurley. Vol I. 1978. New York: Vintage, 1990.
- Fouz-Hernández, Santiago. "¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas's/Armendáriz's *Historias del Kronen*." Romance Studies 18.1 (2000): 83-98.
- Freud, Sigmund. On Sexuality: Three essays on the Theory of Sexuality and Other Works. 1905. New York: Penguin, 1977.
- Garber, Marjorie. Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety. London and New York: Routledge, 1992.
- Garland, David. "A Ms-take in the Making?: Transsexualism Post-Franco, Post-Modern, Post-Haste". Quarterly Review of Film and Video 13.4 (1991): 95-102.
- Garlinger, Patrick Paul. "Dragging Spain into the "Post-Franco" Era: Transvestism and National Identity in *Una mala noche la tiene cualquiera*." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 24.2 (2000): 363-82.
- . "Transgender Nation: Bibi Andersen, Postmodernity, and the Spanish Transition to Democracy". Revista de Estudios Hispánicos 27.1 (2003): 3-30.
- . "Sex Changes and Political Transitions; Or, What Bibi Andersen Can Tell Us about Democracy in Spain". Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse. Ed. Eloy Merino y Rosi Song. Lewisburg, Bucknell UP, 2005. 27-52.

- Garratt, Sheryl. Adventures in Wonderland: A Decade of Club Culture. London: Headline, 1998.
- Gascón-Vera, Elena. "Más allá de la *movida*: España en los 90". Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV Aniversario de una colaboración interuniversitaria. Ed. John Gabriele y Andreina Bianchini. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 1997. 161-81.
- Giroux, Henry. "Teenage Sexuality, Body Politics, and the Pedagogy of Display". Youth Culture: Identity in a Postmodern World. Ed. Jonathon S. Epstein. Oxford: Blackwell, 1998. 24-55.
- Graham, Helen. "Gender and the State: Women in the 1940s". Spanish Cultural Studies: An Introduction. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Graham, Helen and Jo Labanyi, eds. Spanish Cultural Studies: An Introduction. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Graham, Helen y Antonio Sánchez. "The Politics of 1992." Spanish Cultural Studies: An Introduction. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 406-18.
- Grandes, Almudena. Las edades de Lulú. Barcelona: Tusquets, 1989. Rpt. Madrid: Bibliotex, 2001.
- . "Entrevista con Marta Iglesias". Revista Fusión. Diciembre 7, 2005.
<http://www.revistafusion.com/2002/mayo/entrev104.htm>
- Hall, Stuart y Tony Jefferson, eds. Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain. London: Hutchinson, 1976.
- Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." Feminism / Postmodernism. Ed. Linda Nicholson. New York: Routledge, 1990. 190-233.
- . "A Preface to Transgression". Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell UP, 1977. 29-52.
- Hebdige, Dick. Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen, 1979. Rpt. New York: Routledge, 1990.
- Henseler, Christine. Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry. Chicago: U of Illinois P, 2003.
- Hooper, John. The New Spaniards. Harmondsworth: Penguin, 1995.

- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.
- . The Politics of Postmodernism. New York: Routledge, 1989.
- Hutton, Patrick. "Foucault, Freud, and the Technologies of the Self." Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault. Ed. Luther Martin, Huck Gutman y Patrick Hutton. Amherst: The U of Massachusetts P, 1988.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Ed. Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983. 111-25.
- Jenks, Chris. Subcultures: The Fragmentation of the Social. London: Sage, 2005.
- . Transgression. London: Routledge, 2003.
- Jervis, John. Transgressing the Modern: Explorations in the Western Experience of Otherness. Oxford: Blackwell, 1999.
- Jordan, Barry and Rikki Morgan-Tamosunas. Contemporary Spanish Cultural Studies. London: Arnold, 2000.
- Jordan, Barry and Mark Allinson. Spanish Cinema: A Student's Guide. London: Hodder Arnold, 2005.
- Kinder, Marsha. Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain. Los Angeles: U of California P, 1993.
- . "Sex Change and Cultural Transformation in Aranda and Abril's Cambio de Sexo (1977)". Spanish cinema: The Auteurist Tradition. Ed. Peter Williams Evans. Oxford: Oxford UP, 1999.
- . "Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar." Pedro Almodóvar: Interviews. Ed. Paula Willoquet-Maricondi. Jackson: UP of Mississippi, 2004. 40-57.
- . "Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy." Film Quarterly 58.2 (2005): 9-25.
- Klein, Gabriele. "Image, Body and Performativity: The Constitution of Subcultural Practice in the Globalized World of Pop". The Post-Subcultures Reader. Ed. David Muggleton y Rupert Weinzierl. New York: Berg, 2003. 41-49.
- Krauel, Ricardo. Voces desde el silencio: Heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna (1875-1975). Madrid: Libertarias, 2001.

- Legido-Quigley, Eva. ¿Que viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erotica de escritoras españolas contemporáneas. Madrid: Talasa, 1999.
- Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans. Geoff Bennington y Brian Massumi, Manchester: Manchester UP, 1984.
- MacKendrick, Karmen. Counterpleasures. Albany: State U of New York P, 1999.
- MacKinnon, Catharine A. "Sexuality". The Second Wave: A Reader in Feminist Theory. Ed. Linda Nicholson. New York: Routledge, 1997. 158-80.
- Maddison, Stephen. "All about Women: Pedro Almodóvar and the Heterosocial Dynamic." Textual Practice 14.2 (2000): 265-84.
- Maginn, Alison. "Female Erotica in Post-Franco Spain: The Will-to-Disturb". Ciberletras 8 (2002): 1-12.
- Malpas, Simon. Jean-François Lyotard. London: Routledge, 2003.
- . The Postmodern. London; New York: Routledge, 2005.
- Mañas, José Ángel. Historias del Kronen. 1994. Barcelona: Destino, 2005.
- Marí, Jorge. "El Umbral del destape." Valoración de Francisco Umbral: Ensayos críticos en torno a su obra. Ed. Carlos X. Ardavín. Gijón: Llibros del Peixe, 2003. 242-58.
- Martin-Márquez, Susan. "Pedro Almodóvar's Maternal Transplants: From *Matador* to *All About My Mother*." Bulletin of Hispanic Studies 81.4 (2004): 497-509.
- Martín, Annabel. "Feminismo virtual y lesbianismo mediático en *Beatriz y los cuerpos celestes: Una novela rosa* de Lucía Etxebarría". Convergencias hispánicas: Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2001.
- McGowan, John. "Postmodernism". The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism. 2nd ed. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2005. 768-71.
- McNay, Lois. Foucault: A Critical Introduction. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Mendicutti, Eduardo. Una mala noche la tiene cualquiera. Barcelona: Tusquets, 1988.
- . Entrevista con Ángel Vives. "Perfil". Verano 2000. MUFACE 9.179. 2 febrero 2006. <<http://www.map.es/gobierno/muface/v179/perfil.htm>>
- . Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy. Barcelona: Tusquets, 1997.

- Molinero, Nina. "The 'Real' Story of Drugs, Dasein and Jose Angel Mañas's Historias del Kronen". Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 27. 2 (2003): 291-306.
- Montano, Alicia. "Almost All about Almodóvar". Pedro Almodóvar: Interviews. Ed. Paula Willoquet-Maricondi. Jackson: UP of Mississippi, 2004. 130-38.
- Moreiras Menor, Cristina. Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática. Madrid: Libertarias, 2002.
- Muggleton, David. Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style. New York: Berg, 2000.
- Navajas, Gonzalo. La narrativa española en la era global: imagen, comunicación, ficción. Barcelona: EUB, 2002.
- Omaña Andueza, Julieta. "De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia: Ejemplos de la España posmoderna". Espéculo18 (2001).
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mendicut.html>>
- Ordóñez, Elizabeth. Voices of Their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1991.
- Pao, María T. "Sex, Drugs, and Rock & Roll: Historias del Kronen as Blank Fiction". Anales de la Literatura Española Contemporánea. 27.2 (2002): 245-60.
- Pavlovic, Tatjana. Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco. Albany: State U of New York P, 2003.
- Pérez-Sánchez, Gema. "Franco's Spain, Queer Nation?" University of Michigan Journal of Law Reform 33.3 (2000): 359-403.
- Ríos-Font, Wadda C. "To Hold and Behold: Eroticism and Canonicity at the Spanish *Fines de Siglo*." Anales de Literatura Española Contemporánea 23 (1998): 355-78.
- Rubin, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." 1984. The Lesbian and Gay Studies Reader. New York; London: Routledge, 1993. 3-41.
- Rushkoff, Douglas. The GenX: Reader. New York: Ballantine Books, 1994.
- Shapiro, Judith. "Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and the Mutability of Sex". Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity. Ed. Julia Epstein y Kristina Straub. New York: Routledge, 1991. 248-79.
- Smith, Carter. E. "Social Criticism or Banal Imitation? A Critique of the Neo-realist Novel Apropos the Works of José Angel Mañas." Ciberletras 12 (1995): 1-13.

- Smith, Paul Julian. Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar. 2nd ed. London: Verso, 2000.
- Sontag, Susan. "Notes On "Camp"". 1964. 15 Febrero, 2006.
<http://pages.zoom.co.uk/leveridge/sontag.html>.
- Thornton, Sarah. Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital. Hanover, NH: UP of New England, 1996.
- Tsuchiya, Akiko. "Gender, Sexuality, and the Literary Market in Spain at the End of the Millennium". Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain. Ed. Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn. Routledge: New York, 2002. 238-55.
- Turner, Bryan S. The Body and Society: Explorations in Social Theory. Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- Ulrich, John M. y Andrea L. Harris, eds. GenXegesis: Essays on "Alternative" Youth (Sub)Culture. Madison: The U of Wisconsin P. 2003.
- Urioste, Carmen de. "La narrativa española de los noventa: ¿Existe una "generación X"?. Letras Peninsulares. 3 (1997-98): 455-76.
- Valero Martínez, Tomás. Solas. 2004. <http://www.cinehistoria.com/solas.htm> 28 febrero, 2006.
- Vance, Carole S. ed. Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality. London: Pandora, 1989.
- Vernon, Kathleen M. "Melodrama Against Itself: Pedro Almodóvar's What Have I done to Deserve This." Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar. Ed. Kathleen Vernon and Barbara Morris. London: Greenwood Press, 1995. 59-72.
- Vilarós, Teresa. El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española, 1973-1993. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998.
- Williams, Raymond. Problems in Materialism and Culture. London: Verso, 1980.
- Yarza, Alejandro. Un cañibal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar. Madrid: Libertarias, 1999.
- Zambrano, Benito, dir. Solas. FILMAX, 1999.