

# FEMINISMOS POSFRANQUISTAS: INTERROGANDO LA SUBJETIVIDAD FEMENINA DESDE FERNÁNDEZ-CUBAS HASTA ETXEBARRIA

Alison Maginn  
*Monmouth University*

**RESUMEN:** Las escritoras españolas contemporáneas han provocado zozobra en la crítica cultural y feminista por su rotunda negación a suscribirse a cualquier noción de feminismo. Asimismo, han creado nuevos mundos narrativos en los que vemos como protagonista una impresionante serie de personajes femeninos: mujeres irresistiblemente atractivas y provocadoras todas ellas, pero también desasosegadas e inquietantes. La gama de personajes se extiende desde las mujeres más inseguras, trastornadas y enajenadas en mundos fantásticos, hasta las más fuertes, las guerreras contemporáneas, pasando por las alcohólicas, las toxicómanas y las adictas al sexo de la llamada “generación X”. Más pronunciadas son las diferencias entre ellas que las semejanzas. No obstante, lo que sí tienen en común estos personajes es el mismo deseo activo de saber y de ser, y específicamente, de ser mujer.

Palabras clave: escritoras españolas, feminismo, personajes femeninos, identidad femenina.

**ABSTRACT:** Contemporary Spanish women writers have simultaneously excited and disturbed feminist scholars and cultural critics for their uncompromising refusal to conform to any particular notion of feminism. At the same time, they have created new narrative worlds populated with provocative and transgressive female characters who range from modern-day warriors to “Generation X” drug addicts and workaholics, bearing nothing in common with one another aside from the desire to know and “to be woman”. Taking as a point of

departure theories of the fantastic along with a feminist re-reading of Deleuze and Guattari's post-structural psychoanalysis, with its emphasis on the politics of desire, this paper will examine through narratives of Cristina Fernández-Cubas and Lucía Etxebarria the "becoming woman" of the contemporary Spanish female subject, situating her as an anti-Oedipal force. The agency of the female subjects in Fernández-Cubas' "Los altillos de Brumal" and Etxebarria's *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, is acquired not through the discovery of truth but in the search for knowledge and the interrogation of the very construction of female identity and subjectivity.

Key words: Spanish writers, feminism, female characters, female identity.

Partiendo de una línea teórica basada en la crítica feminista pos-estructuralista con su noción de "diferencia" y en el psicoanálisis que podríamos llamar pos-edípico, elaborado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, este trabajo examina a través de las narrativas de Cristina Fernández Cubas y Lucía Etxebarria el "devenir mujer" del sujeto femenino español contemporáneo. La agencialidad de los sujetos femeninos en "Los altillos de Brumal" de Fernández-Cubas y en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria se logra no a través del descubrimiento de la verdad, sino en la búsqueda por el conocimiento y la interrogación de la construcción misma de la subjetividad y la identidad femeninas.

En las últimas décadas del siglo veinte, un nutrido grupo de escritoras españolas ha llamado la atención y llenado de emoción tanto al público lector como a los críticos, por su creación de nuevos mundos narrativos en los que vemos como protagonista una impresionante serie de personajes femeninos: mujeres irresistiblemente atractivas y provocadoras todas ellas, pero también desasosegadas e inquietantes. En su discusión sobre la narrativa femenina de los años noventa, Carmen de Urioste celebra el éxito de estas autoras señalando que han fomentado la creación de nuevos espacios sociales y creativos para la mujer (Urioste 283). Estos textos, según ella, manifiestan una poderosa y significativa resistencia a las fuerzas homogeneizadoras del mercado y a los mecanismos de la sociedad patriarcal. Urioste acuña el término "resistencia transtextual" (284) para describir no sólo el desafío que estas escritoras presentan ante el consumismo, sino también para referirse a sus estilos narrativos innovadores y a su elaboración textual de nuevas identidades femeninas. Continúa Urioste:

[...] con la consolidación de las mujeres escritoras en los círculos culturales españoles del siglo veintiuno, [...] comienza a desvanecerse la consideración de la marginalidad, produciéndose ajustes ideológicos y sociopolíticos [...] Las escritoras españolas de finales del milenio van formulando una cultura, un conjunto de estrategias que la sociedad patriarcal no puede ignorar: [...] en breve, la afirmación de un universo femenino que complementa, subvierte y abre espacios en la organización patriarcal dominante (289)<sup>1</sup>.

A pesar de esta situación positiva se ha de admitir que, en algunas esferas de la escena cultural, más zozobra que celebración han provocado estas escritoras y el “universo femenino” de que dan constancia. Lo que ha resultado especialmente desconcertante para algunas críticas feministas es la rotunda negación por parte de numerosas escritoras españolas a suscribirse a cualquier noción de feminismo. En una entrevista llevada a cabo en 1991, por ejemplo, Cristina Fernández Cubas, Soledad Puértolas y Mercedes Abad no dejan duda alguna en cuanto a su posición de rechazo ante el contenido o posible interés feminista de su literatura. Hablando por las tres escritoras, afirma Fernández Cubas que “ninguno de nuestros libros se puede considerar feminista [...] y es que la literatura y feminismo no tienen nada que ver” (Carmona et.al. 158).

En su estudio sobre la ficción feminista contemporánea en España, Catherine Davies confirma la tendencia a dicho rechazo de la etiqueta feminista, y señala que a estas escritoras “les disgusta intensamente cualquier sugerencia de que sean feministas o que escriban ficción feminista” (5). También es de notar que en los estudios cinematográficos se ha observado una actitud similar de las directoras españolas, quienes se rehúsan a ser vinculadas con una agenda feminista. Jaume Martí-Olivella opina que esta reticencia se debe muy probablemente a una tendencia en España a mal interpretar el feminismo como un movimiento de radicalismo trasnochado así como a la consistente y general resistencia de las artistas españolas al encasillamiento. En su discusión sobre las actitudes negativas hacia el feminismo por parte de las directoras Pilar Miró y Arantxa Lazcano nos dice Martí-Olivella:

Pienso que su resistencia traiciona, por una parte, una mala concepción del propio término “feminismo” y, por otra parte, un mecanismo de defensa para oponerse a cualquier reducción esencialista que las pueda volver aún más vulnerables en un entorno mayoritariamente masculino. Y en cuanto a su idea equivocada del feminismo, la considero un ejemplo de su fijación en una postura histórica pasada de moda” (225).

---

1 Todas las traducciones del inglés al español son mías.

Desde luego existen excepciones. Una de las escritoras que se analiza aquí, Lucía Etxebarria, sí se ha comprometido con entusiasmo al feminismo y a cuestiones centradas en mujeres, tanto en su producción literaria como en la crítica. Es más, cuando le preguntaban si le molestaba ser clasificada como escritora de mujeres, contestaba que, en cierta medida, todos los escritores españoles escribían para mujeres pues los lectores son mayoritariamente lectoras. Su respuesta, no obstante, también ilustraba cierta frustración ante la insistencia de la crítica en encasillar de una forma u otra a la mujer escritora: “[...] está demostrado que en este país compran las mujeres, de forma que todos escribimos para mujeres, no sé por qué nos preocupa. [...] Pero sí es cierto que nadie le va preguntando a Javier Marías por qué sus protagonistas son hombres, ni a Muñoz Molina por qué sus libros son tan masculinos” (Vidal 45). Sin embargo, cabe señalar el perfil profesional problemático de Etxebarria quien ha sido juzgada muy frecuentemente no como sería ni feminista, a pesar de sus propias declaraciones al respecto, sino más bien como mediocre, oportunista, y escandalosa (Echevarría 7; Vidal 42). De este aspecto negativo de la crítica sobre Etxebarria nos ocuparemos más adelante.

Ahora bien, y a pesar de la falta de consenso entre los críticos y las escritoras mismas sobre su posible compromiso feminista, me gustaría ofrecer en este trabajo una discusión de las narrativas de dos escritoras españolas contemporáneas que, a mi juicio, nos proporcionan figuraciones novedosas y estimulantes de la subjetividad femenina y feminista del Estado español contemporáneo, Estado, sin lugar a dudas, que se ha desarrollado bajo los signos de la posmodernidad. Tomando como punto de partida el cuento “Los atillos de Brumal” de la colección del mismo título, escrito por Cristina Fernández Cubas en 1983<sup>2</sup> y la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria, se indagará en la construcción narrativa de la mujer española del final del siglo veinte. La selección de estos textos y escritoras está basada en criterios no sólo de calidad e innovación literarias sino también en la marcada diferencia entre las escritoras mismas con respecto a edad, estilo, personajes, mundos creados y posición ideológica ante el feminismo.

Antes de detenernos en un estudio más pormenorizado de estos textos es importante reconocer qué amplia es la gama de personajes femeninos presentados en la reciente narrativa española de mujeres. Esta gama se extiende desde las mujeres más inseguras, trastornadas y enajenadas en mundos fantásticos, hasta las más fuertes, las guerreras contemporáneas, pasando por las alcohólicas, las toxicómanas y las adictas al sexo de la llamada “generación X”. De hecho, no creo exagerado decir que más pronunciadas son las diferencias que las semejanzas entre ellas. No obstante, lo que sí tienen en común estos personajes es que comparten

---

2 Las colecciones *Mi hermana Elba* (1980) y *Los atillos de Brumal* (1983) se volvieron a publicar como *Mi hermana Elba* y *Los atillos de Brumal* en 1988 por Tusquets. Todas las referencias se citan por esta edición.

el mismo deseo activo: su deseo de saber y de ser, y específicamente, de ser mujer. Siguiendo a Rosi Braidotti y su re-definición de la subjetividad femenina basada en la diferencia sexual, parece que estos textos realzan la importancia política del deseo a diferencia de la voluntad. “No sólo el deseo libidinal”, nos dice Braidotti, “sino más bien el deseo ontológico de ser, la tendencia del sujeto a ser...” (“Be-coming...” 44).

Partiendo de una línea teórica basada en la crítica feminista pos-estructuralista con su noción de “diferencia” y en el psicoanálisis que podríamos llamar pos-edípico, elaborado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su *Capitalismo y esquizofrenia. El Anti Edipo* propongo examinar en qué consiste este ser mujer. En otras palabras, consideraré la construcción de la subjetividad femenina desde premisas que aceptan ya su condición de inestable, precaria y siempre en progreso. Como pretendo mostrar, los sujetos femeninos anti-edípicos y adictos de las narrativas bajo consideración ofrecen imágenes poderosas y a la vez inquietantes del pensamiento femenino y feminista del Estado español contemporáneo y nos recuerdan que la mujer, como ha postulado Rosi Braidotti, no es de una esencia monolítica sino que se posiciona en un sitio marcado por “una serie de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias” (*Nomadic...* 4).

Desde el punto de vista de la escritura femenina, la colección de cuentos de Cristina Fernández Cubas llama especial atención puesto que constituye incursiones dentro de la narrativa de lo fantástico, subgénero literario que gozó de poco éxito y prestigio en la España pre-democrática. La tendencia a la desfamiliarización del modo fantástico significa que el lector no está seguro de la veracidad de lo que lee, por consiguiente, la realidad misma se pone en tela de juicio. Como nos recuerda Todorov, en el mundo literario fantástico se hace hincapié sobre el elemento de vacilación y de duda tanto en el lector como en el protagonista, al cuestionar éstos la realidad de ciertos eventos extraños y al enfrentarse con la coincidencia de lo explicable con lo inexplicable (Todorov 157). Lo que se observará a continuación es que Fernández-Cubas se vale de la potencialidad radical y oposicional de este género literario para producir un texto de resistencia política y epistemológica.

## EL VIAJE FANTÁSTICO COMO RESTITUCIÓN Y RECUPERACIÓN DEL SUJETO FEMENINO

Para explicar la falta de producción de una literatura fantástica en la España franquista, sólo hay que recordar la definición que Rosemary Jackson nos brinda de ella como una literatura de subversión y de deseo, pues, en su opinión “traza lo no dicho y lo no visto de la cultura” (4). Más adelante en su estudio, Jackson apunta hacia la energía disruptiva de este modo literario y declara que lo fantástico deconstruye las estructuras y significaciones unificadoras sobre las cuales depende el orden social (69). “Los altillos de Brumal” sumerge al lector en ese desconcertante paisaje psíquico que tantas veces domina los espacios de la narrativa fantástica<sup>3</sup>. Jackson apunta que “[l]o fantástico es una literatura que procura crear un espacio para un discurso otro que el consciente, y eso es lo que precisamente lleva a su problematización del lenguaje, de la palabra, en su expresión del deseo” (62). De hecho, Jackson se enfrenta con Todorov porque su estudio sólo trata la poética de lo fantástico pero ignora las implicaciones ideológicas y psíquicas del género. En la opinión de Jackson los temas recurrentes del yo y del otro y la relación dislocada del sujeto con su propio yo y con su mundo sólo pueden entenderse a través de una lectura psicoanalítica.

De acuerdo con esta interpretación de lo fantástico, nuestra lectura tomará en cuenta las pulsiones psíquicas de Adriana, protagonista de “Los altillos de Brumal”, para llegar a comprender el proceso de devenir sujeto femenino; pero cabe subrayar otra vez que seguiremos el pensamiento re-interpretativo de Deleuze y Guattari ante el psicoanálisis, que debería de ser, según estos pensadores, un esquizoanálisis. Nos dicen en *El Anti Edipo* que “[el] paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico acostado en el diván. Un poco de aire libre, una relación con el exterior” (11). El proyecto elaborado en *El Anti Edipo* se propone des-edipizar al sujeto y descodificar su posición dentro de las instituciones y las leyes que lo dominan. El sujeto, y especialmente para nuestros propósitos el sujeto femenino, tiene que librarse de las fuerzas del fascismo que operan en todos los niveles de la vida. Como Foucault nos recuerda en el prefacio a la traducción inglesa del *Anti Edipo*, no es sólo el fascismo histórico de Hitler y Mussolini al que se oponen Deleuze y Guattari, sino también el fascismo dentro de todos nosotros, el que nos enseña a desear el poder mismo que nos oprime (*Anti Edipo* xiii). El yugo edípico, según los autores del *Anti Edipo*, se ha convertido en uno de los poderes más incapacitantes de este fascismo que llevamos adentro. La crítica de cine, Marsha Kinder, también ha notado la fuerza penetrante de Edipo en la cultura occidental y opina que Edipo “por hecho de su gran proliferación y su repetición compulsiva, ayuda la cultura patriarcal dominante a reproducirse” (197). Razón

3 Para una discusión de los elementos fantásticos en la narrativa de Cristina Fernández Cubas ver Folkart, Glenn y Talbot.

de más, entonces, por que el sujeto femenino adopte una posición de escepticismo ante las estructuras y relaciones edipizantes.

Por otra parte, desde el punto de vista de la política de la identidad femenina, parece particularmente problemática la insistente necesidad deleuzoguattariana de que el sujeto occidental emprenda un viaje a través de la pérdida del yo. Como bien ha señalado Rosi Braidotti en su interpretación feminista de Deleuze y Guattari, harto difícil es para la mujer deshacerse de la noción de su yo cuando nunca realmente lo ha poseído: "... [uno] no puede deconstruir una subjetividad sobre la que nunca se le ha concedido poder" (Braidotti, *Becoming...* 51). Sin embargo, en esta pérdida del *ego* recomendada por Deleuze y Guattari no se trata en absoluto de cerrarle la posibilidad de subjetividad a la mujer ni tampoco va en contra del autoanálisis. Al contrario, el deshacerse del *ego* implica más bien el alejarse del deseo reactivo del yo edipizado. Es decir que en lugar de sentirse insuficiente, resentida, celosa o neurótica bajo los afectos edipizantes, mucho más sano, más emocionante y políticamente más viable para el sujeto femenino sería aliarse con las fuerzas positivas del deseo activo y seguir los flujos de la exterioridad y la multiplicidad del pensamiento esquizoide. El sujeto femenino tiene que reírse a la cara del *ego* patriarcal; reírse a la cara de Edipo. A ver cómo lo hace.

Se abre el cuento "Los altillos de Brumal" con la narradora rememorando cómo, de pequeña, sufrió una enfermedad que le impidiera iniciar su escolarización a tiempo. Cuando por fin llega a clases, se siente marginalizada tanto por la maestra como los alumnos que se burlan de su apellido poco versado. Mientras los niños se ríen escandalosamente del intento de la maestra de pronunciar tan extraño nombre, ésta responde borrando por completo el apellido de la narradora, o más bien el primero de sus dos apellidos, o sea el nombre del padre: "... y ella, en venganza, decidió suprimirlo de un plumazo" (156). Constituye esta escena una de las tantas incidencias que dejan huellas en la psique de la niña, y resulta altamente simbólica de su crisis de identidad. Recuerda: "Aquello fue el inicio de una larga pesadilla [...] En lo sucesivo sería conocida por Adriana, sin otros nombres que arrojaron mi tímida presencia" (156).

Adriana sigue revelándonos que, ya que acababa de aprender a leer y escribir, llegó a sentirse aún más insegura con sus compañeritos que suponía más avanzados que ella. Pero se iba dando cuenta en esta temprana etapa de su vida que su sentido de alienación tenía poco que ver con la maestra o los compañeros de clase, sino más bien que, como afirma: "[l]a diferencia estaba en mí y, si quería librarme de futuras y terribles afrentas, debería esforzarme por aprender el código de aquel mundo del que nadie me había hablado..." (157). Al leer las pulsiones psíquicas de Adriana, se puede alcanzar a comprender la lucha del sujeto femenino por negociar o, mejor dicho, re-negociar su relación con El Simbólico y El Imaginario

como los describe Lacan<sup>4</sup>. Se puede sostener que Adriana había experimentado la necesaria pero traumática entrada al orden simbólico—el dominio del lenguaje, ausencia y diferenciación—al cual debe pasar la niña a fin de funcionar como sujeto verbal equilibrado. Este paso constituye una división en el sujeto ya que se opera una ruptura con el orden imaginario—el dominio pre-lingüístico de totalidad, unidad e identidad percibidas con la figura materna. En *El Imaginario*, la niña vive en el engaño de un falso sentido del ser, puesto que cree que puede satisfacer cada deseo—el deseo de la madre es un doble genitivo porque implica no sólo al niño/la niña deseando a su madre, sino también al niño/la niña como objeto de deseo de la madre (*Ecrits* 2). El niño/la niña no tiene inconsciencia porque vive en plenitud y no reprime nada; la relación es por ende ilusoria. Para que exista una verdadera relación entre madre, padre e hijo, debe éste último pasar por el estadio del espejo, reconocerse como separado de la madre, y adoptar lo que Lacan llama el “nombre-del-padre” (*Ecrits* 67 199).

El nombre-del-padre es a la vez un reconocimiento y una negación: el padre reconoce el niño/la niña otorgándole su nombre pero le niega a la vez el acceso a la madre (se sugiere todo ello en el francés “le nom/non du père”). La niña ha dejado de poseer a la madre y de ser el único objeto de deseo de su madre. Aunque sigue deseando lo maternal (la figura materna, comunicación pre-simbólica y la percepción de unidad total), debe sustituir por este deseo el nombre-del-padre. La adquisición del lenguaje por la niña ocasiona la necesaria separación que le permite entrar en el orden simbólico, pero el precio que pagar por adquirir el lenguaje es la represión, siempre según Lacan.

Puede que Adriana siga las pautas del desarrollo psicológico descrito por Lacan, pero llega al final de su viaje para funcionar en un dominio simbólico que no es definido por la represión o la falta. La entrada de Adriana en lo Simbólico se ve inicialmente impedida por la relación que había establecido con su madre, después de la muerte de su padre, por la cual el nombre-del-padre se ve literal y figurativamente borrado. Sigue el relato narrando la existencia problemática de la narradora en lo Simbólico por lo que su madre la obliga a ir a la universidad contra su voluntad para que estudie historia, empresa que sin duda pertenece al orden simbólico. A pesar de que Adriana no tiene ningún interés en el futuro que le ha trazado su madre, obedece su voluntad. Por coincidencia muere su madre el mismo día que recibe su diploma, y sólo a estas alturas de su vida inicia la rebelión contra su madre para poder seguir sus propios deseos: “[m]is habilidades eran otras y, cancelada la deuda con mi madre, a ellas me entregué con toda mi energía” (161). Con ello inicia una “fantástica aventura del gusto y de la apariencia” (161) al lanzarse a trabajar no de maestra, como había ideado su madre, sino de perita

4 Véase *Ecrits* “The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytical experience” (1-7), “The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis” (30-113) y “The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud” (146-178).



culinaria y locutora de radio. Este trabajo supone comunicación oral: recoger recetas de los oyentes y hablar de la creación de nuevas recetas en la radio.

Puesto que lo oral se asocia con el orden imaginario, parecería que Adriana emprende una suerte de retorno a lo maternal. Sin embargo sus deseos se vuelven más complejos puesto que su llegar-a-ser, su “devenir”, no logró seguir un desarrollo psíquico próspero al verse impedido por las fuerzas represivas de una madre fálica. Adriana sólo tiene siete años cuando muere su padre, a raíz de lo cual desempeña su madre el papel de padre simbólico, negando a su hija el acceso al reino materno y forzando su entrada en lo Simbólico. No obstante, la madre llega a ser no el necesario nombre-del-padre que permitirá a la niña llegar al lenguaje, la escritura y su individualidad completa, sino la represiva madre fálica que lo niega todo. Si prestamos atención a las dimensiones psicológicas y políticas de este relato, y leemos la lucha de Adriana por su subjetividad dentro del contexto de la España franquista, vemos que la madre de Adriana, como el propio Franco en la posguerra española de padres muertos, se apropia la figura-padre pero no la función-padre. En su artículo “Tiempo de posmodernidad”, Jesús Ibáñez explica la diferencia entre estas dos modalidades paternas: “El padre es responsable del hijo porque responde a sus preguntas. El padre responsable responde de la única manera que se puede responder, que no hay respuesta, deja abierta la pregunta (eso es la función padre). El padre irresponsable obtura la pregunta, se pone en lugar de la respuesta, se convierte en dictador (eso es la figura-padre)” (29-30).

A medida que se desarrolla el relato, va ganando el lector mayor comprensión de las alteraciones psicológicas de Adriana. Al recibir un tarro de mermelada de fresa de uno de sus oyentes, Adriana descubre en la etiqueta la palabra Brumal, nombre del pueblo de su padre, en el que también nació y creció ella, pero que su madre aborrecía. Tanto su curiosidad como sus recuerdos de la infancia se van intensificando con cada bocado de mermelada. Rememora, por ejemplo, cómo su madre había obligado a que la familia dejara Brumal tras la muerte del padre, y cómo había intentado borrar la memoria infantil de Adriana en ese preciso lugar. Su madre le reiteraba continuamente: “[H]uimos de la miseria hija, [...] Recordarla es sumergirse en ella” (157). La descripción que hace Adriana de su madre sumerge al lector en la misma perplejidad que la que se encuentra ella ante el carácter de esta mujer, “con sus tristes y enigmáticos ojos verdes”; representa una formidable fuerza contra la que sólo pudo rebelarse Adriana después de que muriera.

A pesar de que la madre lograra borrar todo recuerdo de Brumal y de la familia allí, inicia Adriana un viaje para encontrar su lugar de nacimiento. Como apunta Lynn Talbot, este recorrido no sólo constituye para la protagonista un retorno a su infancia sino también que “se vuelve un viaje dentro de lo fantástico que culmina en la recuperación de su propia identidad” (38). Conuerdo con Talbot sobre el resultado del viaje de Adriana en el hecho que cobra un sentido de identidad

que no había conocido anteriormente, pero este viaje no se reduce únicamente al retorno a la infancia. Adriana regresa al dominio maternal, lo pre-Simbólico, de modo a poder restituir lo que le había sido negado o reprimido, es decir tanto lo maternal (lo oral) como lo paternal (lo Simbólico). Es precisamente en esta etapa de la narrativa que vemos desencadenarse las fuerzas anti-edípicas de Adriana y donde el texto ofrece una formulación no patriarcal de lo Simbólico.

Tras un largo y pesado viaje en tren, en autobús y a pie, llega por fin Adriana al aislado y desierto pueblo de Brumal. Como sugiere el nombre mismo, se encuentra ella en un mundo de bruma y de sombras, típico del entorno de los cuentos fantásticos, propicio para un retorno peligroso al mundo materno. Adriana recuerda lo feliz que se sentía su madre el día que salieron de Brumal: “Madre parecía muy contenta aquella mañana, y, en su excitación, se había vestido al revés, exhibiendo costuras, dobladillos, forros, despuntes” (168). Este vestirse “al revés” de la madre es muy significativo, porque anuncia el papel que va a adoptar como madre fálica, papel inverso de la madre que sustituye al padre. Pero es una sustitución que no le ofrece tierra firme a Adriana porque la madre no puede cumplir la verdadera función del padre; no puede ser sino una sombra o mimesis del padre. Efectivamente, al bloquearle la entrada al orden simbólico, y por consiguiente, a la escritura, esta madre le niega a su hija la posibilidad psíquica de un pasado o de un futuro. Adriana ha perdido tanto a su padre (lo Simbólico) como a su madre (lo Imaginario). Su trabajo y resistencia edípica, por consiguiente, consisten en desandar el camino trazado por la madre fálica, y restituir al verdadero padre.

Después de encontrarse en la iglesia del pueblo con uno de sus escasos habitantes —específicamente el párroco, tal vez simbólico de la reunión con el padre— Adriana visita un desván de la casa parroquial en el que se pierde entre una colección de tarros y parafernalia de cocina, objetos todos ellos evocadores de su infancia. Es en este preciso lugar que corre el mayor peligro Adriana al hacerse borroso su mundo verdadero y al fusionarse éste con un mundo de fantasía paralelo, en el que ve y oye, a través de una ventana (como si volviese al estadio del espejo) a sus amigos de la infancia. Cantan en un idioma aparentemente incomprensible:

Otnas Sen reiv se yo-h  
Sotreum sol ed a-íd (178)

Evidentemente, Adriana comprende que se trata de la lengua secreta de las palabras al revés (del otro lado del espejo) que había inventado con sus amigos, “para jugar con el sonido de unas palabras de las que ignorábamos aún su posibilidad de escritura. Nuestro lenguaje secreto” (179). Ya no cabe duda de que ha cruzado el umbral de lo pre-Simbólico, reino oral del Imaginario materno. Queda encantada cuando la llaman para ir a jugar: “Anairda... Anairda... “¡Sí!”, grité.

“¡Estoy aquí!” (179). Ha vuelto a ver, una vez más, aunque fugazmente, aquel mundo borrado por su madre: “un pasado deseado y desconocido” (179). No obstante, el regreso de Adriana al reino imaginario de lo materno (aquí, curiosamente, asociado con el padre) no puede ser permanente; su contacto con este mundo es necesariamente brumoso, ya que el regreso a lo materno es un viaje regresivo que, por lo tanto, arriesga la locura o la muerte del sujeto (simbolizada en mucha literatura y arte por la imagen de la *vagina dentata*). Para restaurar su orden psíquico, Adriana tiene que restituir al padre y asegurar su posición en el orden simbólico — en el nombre-del-padre. Se da cuenta de que tiene que “desandar el camino” (180) y volver a su mundo verdadero, lo que también implica necesariamente deshacer los actos represivos y castradores de la madre fálica. Repentinamente invadida por el temor, huye del desván, pero no recuerda cómo logra salir de allí ni cómo acaba desfallecida al borde de la carretera donde la hallan días más tarde, con el cuerpo exhibiendo las huellas de los “desgarrones, arañazos y hematomas” (181) de su pelagroso regreso — las fauces devoradoras de la *vagina dentata*.

No es de sorprender que se interne un mes entero en un hospital psiquiátrico, pero al volver a su piso, recurre Adriana a la escritura para representar y expresar su pérdida. Es decir que para intentar contabilizar lo sucedido en este viaje fantástico, —¿ha ocurrido de verdad o se lo ha imaginado?— empieza a acostar en el papel sus pensamientos y recuerdos, entrando de este modo en el dominio de la representación simbólica del objeto del deseo, o sea el orden simbólico. Aunque su escritura toma el lugar de una ausencia y es parte del orden simbólico, resulta fluida, placentera e incluso, hasta cierto punto, conectada con la fluidez de lo oral pre-simbólico, como nos cuenta: “[...] tenía que seguir escribiendo, [...] dejando volar la pluma a su placer, silenciando las voces de la razón [...] ¿cómo llegar hasta ella? [...] desprenderme de Adriana y volver, por unos instantes, a sentirme *Anairda*? Tal vez no fuera difícil. Bastaba con [...] dejar que las palabras fluyeran libres de cadenas y ataduras. Como ahora...” (184).

Parece que, por fin, Adriana ha conseguido crear o evocar ese otro mundo, el mundo al revés que existe del otro lado del espejo, en el que puede momentáneamente deleitarse en el placer de lo oral, lo maternal. Es como si hubiese aprendido a deslizarse entre, o más bien a entrar y salir de los dos reinos de lo Simbólico y lo Imaginario. Mary L. Bretz opina que este cuento textualiza el desplazamiento del discurso tradicional al presentar la ausencia, la falta y la nada como algo deseable, y que Adriana logra recuperar lo materno y la fluidez de lo semiótico (Bretz 187). Yo propondría otro argumento: que el deseo de Adriana por el padre y por lo materno *no* está basado en la falta, y que la identidad que persigue *no* está constituida por la noción de unidad y totalidad con la madre, tal como se presenta en el psicoanálisis freudiano y lacaniano. Más bien se mueve Adriana hacia la inter-conectividad y la multiplicidad de una subjetividad inclusiva y plural, y no hacia la exclusión del orden simbólico patriarcal. Lo Simbólico presentado por

Fernández-Cubas es un lugar en el que lo femenino, lo materno, lo pre-edípico o, incluso, lo anti-edípico coexisten con lo paternal. De ahí que se ve puesta patas arriba la estructura edípica del psicoanálisis pues Adriana recupera al padre y reivindica el-nombre-del-padre no en el orden simbólico sino en el Imaginario. De hecho, Adriana encuentra en un libro de la iglesia de Brumal lo que durante tantos años se le había prohibido: “Una serie de nombres, provistos de numerosas consonantes y escritos en temblorosas redondillas, oscilaron ante mis ojos. Algunos no me resultaron del todo desconocidos. Busqué el apellido de mi padre. Estaba marcado con tres aspas” (172-73).

A través de este viaje fantástico a Brumal (fantástico porque no se sabe si realmente ocurrió o si fue un viaje psíquico), Adriana aprende que su identidad como mujer está basada tanto en la recuperación de su niñez y lo materno, como en la restitución de su padre. Pero igualmente importante es llegar a comprender el papel que adoptó forzosamente su madre como figura-padre que, en palabras de Jesús Ibáñez, le obturaba la pregunta. Una vez vuelta al orden simbólico, Adriana tiene que redefinir la relación con esa madre fálica, figura dictatorial que le había negado todas las facetas imprescindibles en su proceso de devenir sujeto. Así pues, en un gesto final de desafío, Adriana alza los ojos hacia el retrato de su madre y le grita “¡Estúpida!”, riéndose de ella, riéndose a la cara de Edipo y a la vez tomando control de su propio destino.

Tras este rechazo definitivo de la madre castradora, Adriana forma parte íntegra del orden simbólico y ha logrado restituir al padre. Contrariamente a su madre que huyó de lo que no podía entender, y en una proeza de resistencia contra las fuerzas edipizantes de su madre fálica, Adriana explora sus miedos y sus deseos, y aprende a hacer presentes estas ausencias a través de la escritura. Al final del cuento, sale sonriendo de su piso, tan feliz como su “otro”, Anairda, porque ha logrado entender y conciliar la existencia *dentro de su ser* de dos mundos paralelos: el yo y el otro.

El dilema de Adriana también corresponde a la complicada relación psíquico-política de España con la figura paterna de Franco. Como ha declarado Jo Labanyi, “La generación de posguerra era efectivamente una generación de huérfanos; [...] El franquismo se aprovechó de ello para ofrecerse como un sustituto de la autoridad paterna” (Labanyi 71). En esta sociedad huérfana, Franco se instaló como padre pero, como observa Ibáñez, sin ofrecerles a sus hijos/pueblo posibilidad de escritura ni de historia futura. Además fue un “padre” que asumía e inundaba todo el espacio psíquico, incluyendo el que le corresponde a la madre, y que incorporaba políticamente en su autarquía todas las contradicciones presentes en el concepto particularmente español de “madre-patria”. Teresa Vilarós discute la paradoja de este concepto en su estudio sobre la transición española, y sugiere en su análisis de varias narrativas que la conciliación de los dos términos madre

y patria, por lo menos dentro de las narrativas edípicas españolas, será siempre imposible (Vilarós 151-54). Al igual que la figura-padre maternal de Adriana, el franquismo intentó borrar la memoria, y en su lugar sustituyó el parálisis del pensamiento mítico. De este modo, a los españoles de la pos-dictadura, hijos e hijas de la madre-patria castradora, les tocó responder de alguna forma u otra a esta sustitución. Como descubre Adriana, la restitución del pasado y de la verdadera “función-padre” ofrece la única posibilidad para el futuro del sujeto democrático contemporáneo, ya que es el único paso que permite la entrada al orden simbólico, a la escritura y por ende a la historia.

### LOS SUJETOS FEMENINOS ADICTOS DE LA SOCIEDAD DE EXCESO

Alejándome del sujeto femenino anti-edípico de Fernández-Cubas propongo examinar ahora los sujetos adictos de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), primera novela de Lucía Etxebarria, una de las escritoras de mayor éxito y notoriedad de la nueva generación de escritores españoles. Ya para febrero de 1998, el *best seller* de Etxebarria cuenta su séptima edición cuando recibe su autora el Premio Nadal por su segunda novela *Beatriz y los cuerpos celestes*. Desde entonces ha publicado muchas novelas más, cuentos, estudios críticos y guiones, pero no logra salir de la posición paradójica que la hace oscilar entre popularidad y controversia. Desde el principio de su carrera como escritora de éxito a finales de los años 90, Etxebarria ha sido considerada por mucha de la inteligencia literaria española como una oportunista y escandalosa arribista<sup>5</sup>. Ha seguido acosándola la polémica en el siglo veintiuno al ser acusada de plagio en dos ocasiones. Pese a que la filigrana de estos particulares trasciende el campo y enfoque de este estudio, el considerar alguna de la crítica que ha recibido Etxebarria permite aclarar lo perturbadoras que han resultado sus representaciones de la mujer y su propia *puesta en escena* como escritora en el panorama literario español.

Ignacio Echevarría, tal vez su crítico más tenaz y persistente, empezó a expresar su hostilidad hacia ella en las páginas culturales de *El País* después de que fue galardonada con el Premio Nadal su novela *Beatriz y los cuerpos celestes*. Escribió una crítica mordaz de la escritora y su novela, no sólo afirmando que no se merecía el premio, sino lamentando también que el Nadal mismo hubiese sido contaminado por la mediocridad de la nueva generación de escritores, a la que describió de “especializada en documentar el narcisismo, la curiosidad y el morbo (según la edad) de un numeroso público aficionado a la antropología de la juventud” (Echevarría 7). En una entrevista en *Ajoblanco* (1998), tal vez dio la escritora en el clavo al abordar el aparente escándalo causado por sus atuendos y comportamiento en la ceremonia de entrega del Premio Nadal: “[l]o que pasa es

---

5 Véanse, por ejemplo, los artículos de Echevarría, Enkvist, Martínez y Vidal.

que el ambiente literario es muy acartonado. Es un ambiente elitista y sin consonancia con la realidad por lo que, lógicamente, cuando ven un modelito normal, les da el infarto” (Martínez 45). Que reconozcamos o no el talento novelístico de Etxebarria, no se puede negar que *Amor, curiosidad, prozac y dudas* subraya los dilemas sociales y psicológicos de sus personajes jóvenes, pero ¿se puede reducir este tratamiento de la cultura juvenil a “la nadería sentimental” (7) tal como la describió el crítico Echevarría en *El País*?

Como mencionamos anteriormente, Lucía Etxebarria no oculta su interés y predilección en escribir para y sobre mujeres. Así mismo explicó en una entrevista en *Qué Leer* que le atrae especialmente escribir sobre mujeres jóvenes y los problemas que confrontan porque es terreno conocido para ella, y porque la drogadicción y la depresión entre los jóvenes españoles es una realidad innegable en la sociedad actual (Vidal 45). *Prozac* es una novela efectivamente centrada en mujeres, pero son mujeres presentadas en una luz de tonos oscuros y depresivos, y probablemente pocos lectores calificarían su perspectiva de edificante, jubilosa o liberadora. Las tres narradoras, Cristina (la protagonista) y sus hermanas Rosa y Ana forman parte de una familia disfuncional, cuya historia se nos da a conocer mediante la narrativa en primera persona de cada mujer. Si la novela representa a la mujer española de las últimas décadas, es muy posible que el lector llegue a la tétrica conclusión que las mujeres españolas han regresado a las inseguridades y dependencias del siglo diecinueve. Pero ya no son subordinadas al marido o el padre, quienes están ahora ausentes, sino a los tranquilizantes de las sociedades capitalistas de exceso: drogas, alcohol, antidepresivos y sexo pernicioso. Nos da Cristina una imagen bastante clara de la disfuncionalidad de su vida desde el primer capítulo: “... a una no le gusta hablar de su familia porque de pronto cae en la cuenta de que no tiene ninguna tabla a la que agarrarse en medio de este naufragio general de familias desunidas, empleos precarios, relaciones efímeras y sexo infectado” (21). Es este inframundo urbano de adicción y promiscuidad que el crítico Ignacio Echevarría describe como “una insulsa corriente de costumbrismo adolescente que se excita con la sola exhibición de sus tráficos sexuales y de sus trapicheos con las drogas” (7).

Es cierto que las tres protagonistas de *Prozac* están en estado de crisis y depresión a lo largo de la historia, pero creo que esta novela se presta a una lectura alternativa. De cierta manera, *Prozac*, mediante las voces femeninas que pone en escena, constituye tanto una participación en como una resistencia a la industria literaria española. Estas voces son a la vez las chispas y los obstáculos en la máquina editorial, en la medida que, si bien le suenan familiares y conocidas al lector, hacen también resonar en él una cuerda disonante. El tema de la psique trastornada de la mujer no es nuevo en literatura, ya que la locura femenina como tema nos remite inmediatamente a la ficción romántica y gótica del siglo diecinueve. En conocidos textos del mundo anglosajón como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë,

“The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman y *The Awakening* de Kate Chopin, es de importancia capital la situación de mujeres inestables o mentalmente perturbadas. Y a pesar del hecho que el tema lo tratan mujeres escritoras, la representación es abrumadoramente negativa. La mayoría de las narrativas, incluso aquellas escritas por mujeres, en las que se recluye, silencia o encierra en áticos a mujeres dementes y crónicamente deprimidas, suelen finalizar con la locura y/o el suicidio del sujeto femenino. En el texto de Etxebarria, el tema familiar de la inestabilidad femenina es a la vez desconocido, extraño y perturbador gracias a una superabundancia de detalles psíquicos, físicos y ginecológicos que no han sido presentados con frecuencia dentro de la tradición literaria. En efecto, la visión predominantemente patriarcal de la psique femenina significaba en los textos decimonónicos que las complejidades de los dilemas femeninos eran simplificados y estereotipados o, en el mejor de los casos, presentados como desentendidos y tratados de manera errónea.

Sin duda fue la representación opresiva de las mujeres la que llevó a las feministas de la llamada segunda oleada a buscar nuevas maneras de interpretar la locura femenina. Las feministas teóricas como Gilbert y Gubar ‘rescataron’ novelas como *Jane Eyre*, viendo un camino radical y subversivo en el discurso de la locura. Sin embargo, en su libro *The Madwoman Can't Speak* (1998), Marta Caminero-Santangelo se opone a esta postura adoptada por algunas críticas feministas. Sugiere que más productivo sería adoptar el paso que trazara el “rechazo simbólico de soluciones irremediabilmente debilitantes en las narrativas ficticias y no ficticias sobre locura escritas por mujeres” (4). Creo que Caminero-Santangelo acierta al rechazar aquellas lecturas que equiparan locura y violencia con un poder caótico y subversivo. Como apunta, los discursos sobre la locura tan comunes en las novelas decimonónicas no representaban el caos sino que desemeñaban más bien “una parte en la estabilización de una sociedad jerárquica y organizada de manera conservadora” (3) que lo mantenía “todo, en particular las mujeres, en su lugar” (3).

Para seguir con esta línea de pensamiento, propongo una lectura diferente de las voces perturbadas en *Prozac*, lectura que preste atención a ciertas estrategias narrativas desestabilizantes, y especialmente a lo que podríamos llamar el “deseo de conocerse” de los personajes femeninos. De hecho, una de las claves para leer la resistencia y la potencialidad del sujeto-agente en esta novela radica en la relación que se establece entre la narradora principal y el/la lector/a. Al lector novicio en literatura de mujeres, e incluso al lector más versado en ella, le parecerá un desafío abordar la primera novela de Etxebarria. Efectivamente, además de centrarse en mujeres, la novela ridiculiza, humilla y reifica al hombre y hace de él un fetiche, elevándolo simultáneamente como máximo objeto de deseo de la protagonista. Nada más empezar la novela se establecen su tono y perspectiva, ya que la primera página se abre sobre este párrafo sin previo aviso sobre su contenido:

“... algunas pisan fuerte, son altas, orgullosas. Son firmes y obstinadas, enhiestas como mástiles [...] hay otras pequeñas, inquietas y traviesas. Revoltosas, curiosas, nunca les falta espacio para poder jugar, indagar y perderse” (11). Toma tiempo percatarse que la narradora está describiendo en minucioso detalle, y con mucho humor, el pene. Tras esta página de apertura, sigue el primer capítulo con la descripción de un encuentro sexual frustrante entre la protagonista Cristina y un individuo anónimo que se ligó en un bar. La falta de experiencia y la dotación poco impresionante del hombre dejan a la protagonista desesperada e insatisfecha. En este sentido la descripción del amante fracasado ofrece una contra narrativa interesante a la del macho ibérico: permanece éste sin nombre, sin rostro, sin voz, y al fin y al cabo queda castrado. Por lo tanto, es inevitable pensar que semejante apertura de la novela podría dejar al lector masculino en una posición más bien incómoda, o por lo menos, en la defensiva.

En la novela abundan escenas tabúes y enajenantes, y no sólo el lector masculino queda desafiado y aguijoneado por la narradora Cristina. Ella hace un constante juego de desafío como si se adelantara a la posible intención del lector de apropiarse del texto al efectuar una lectura teórica. No sea que nosotros, los críticos, estemos tentados de analizar a estas hermanas trastornadas, interpretando sus disyuntivas con teorías freudianas y lacanianas, efectivamente, la narradora nos informa que se nos ha anticipado, que ya ha explorado las posibilidades de dicho análisis y que por lo tanto socava nuestro esfuerzo y posición como críticos al rebajar anticipadamente la validez de tal acercamiento. Los dilemas y traumas que afligen a Cristina no tienen nada que ver con sus experiencias infantiles, afirma, sino que se deben simplemente a su biología —su nivel de testosterona es superior a la norma.

Es de recordar que el argumento que equipara la biología con el destino lo han intentado derrumbar las feministas desde los últimos 30 o 40 años, pero Cristina está consciente de esta posible contradicción en su propio argumento y se plantea a sí misma y al lector el siguiente dilema: “[p]ero yo me pregunto si no será al revés, si la vida no nos ha afectado tanto que el cerebro de Rosa dejó de producir serotonina y mis ovarios se pusieron a segregar testosterona como locos...” (23). A lo largo de esta novela las tres narradoras dan voz a lo que ha renunciado ella —abuso en la niñez, relaciones insatisfactorias y frustrantes, soledad crónica, depresión y acoso sexual en el trabajo— con lo cual podemos concluir al final de la novela que los dilemas de las hermanas, que tengan causas físicas o biológicas, han surgido también del seno mismo de la escena cultural de la sociedad posfranquista, posmoderna y capitalista en la que han vivido las tres mujeres. No obstante, aunque podemos pensar que Cristina hace mal en despreciar dichos factores psicológicos y sociales en la formación de la identidad femenina, el hecho que nos advierta temprano que no le apliquemos teorías psicoanalíticas sugiere que ella sabe más que nosotros y que no debemos precipitarnos en juzgarla, clasificarla o



encasillarla. De hecho, la narradora se adelanta a nuestro deseo de analizar, analizándose a sí misma. Esta voluntad a analizarse es, en mi opinión, la clave para leer este texto y es el elemento que han pasado por alto Ignacio Echevarría y sus seguidores al rechazar la novela. En un artículo que compara el “ambiente humano degradado” (2) de la narrativa joven española (específicamente de los escritores Mañas, Loriga y Etxebarria), con la de las novelas anti-utópicas de escritores como Orwell y Burgess, Inger Enkvist opina que “sus personajes carecen de vida interior con recuerdos, sueños, proyectos de futuro, fantasías o sentimientos” (2). Que esto sea o no el caso en la narrativa de Mañas o Loriga, no se discutirá aquí, pero por lo que a la novela de Etxebarria se refiere, esta caracterización es errónea, y parece ignorar la enorme inversión introspectiva de las voces narrativas de las tres hermanas.

En *Prozac*, las mujeres mismas analizan el aislamiento, la depresión, la adicción y la confusión tan comunes en los personajes femeninos de las novelas románticas y góticas, por no hablar de los personajes predominantemente masculinos de la novela anti-utópica. La estructura narrativa de la novela le permite a cada mujer presentarse a sí misma mediante la palabra, algo que, como plantea Caminero-Santangelo, le fue negado a Bertha Rochester, tal vez la loca más tristemente famosa de la literatura decimonónica (16). Por lo tanto, por muy deprimidas y drogodependientes que se encuentren estas hermanas, no han sido silenciadas sus voces dentro del texto, a pesar de su nivel de alteración. Además, contrariamente a las narradoras de los textos decimonónicos, la narradora principal en *Prozac* no se distancia de los personajes ni de sus crisis, reconociendo y legitimando así su autoridad de expresar y representar sus propios dilemas. Por lo que se refiere al “ambiente humano degradado” es cierto que hay lenguaje y viñetas que rozan lo obscuro o el mal gusto con el énfasis en lo corporal —la menstruación y otros problemas ginecológicos, el sexo, los trastornos alimenticios y las crisis de ansiedad por ejemplo, pero hay que comprender estas expresiones como parte de una estética de choque y de asco que también desempeña un papel político en la expresión femenina. Yo propondría ubicar este discurso dentro de una nueva pulsión de escritura femenina que nos proporciona un concepto de devenir mujer íntimamente vinculado con una subjetividad materialista, o con lo que María Pilar Rodríguez denomina la impropiedad de una “anatomía política” en la cual “se centra en los procesos físicos y corporales en conexión con el contexto sociopolítico y cultural en que se inscriben” (Rodríguez 13). Si Rosa habla del acoso sexual en el trabajo, si Ana sufre del estrés postraumático tras haber sido violada y si Cristina se obsesiona con el sexo y las drogas no es simplemente una cuestión social o cultural, sino que se trata de la inscripción sobre y desde el cuerpo de los desequilibrios de poder y las injusticias políticas que afectan a la mujer de hoy. En esta novela los relatos de las mujeres sí forman parte de “la antropología de la juventud”, pero al mismo tiempo resisten el deseo del consumidor por lo familiar,

de modo que el lector se encuentra obligado a forcejear con aquellos inconfesables tabúes e inexplicables misterios de la psique femenina.

La novela no se cierra con un “happy ending” ni tampoco encuentran las hermanas las soluciones a sus problemas pero sí aprenden algo —que se niegan a dejarse vencer por las demandas de la sociedad machista, consumista y opresiva en la que viven. Descubren que su nivel de insatisfacción con el estatus quo es tanto que se ven obligadas a seguir buscando algo diferente y mejor. Cristina quiere escoger otro destino que el que ha sido decidido para las mujeres desde hace siglos. Discute las primeras construcciones religiosas de la mujer en las figuras de Lilith —fuerte e independiente, y Eva, sumisa al hombre y culpable por todos los pecados del mundo. Termina confesando que “[n]o os lo he dicho todavía: mi madre se llama Eva. Pero espero que nosotras seamos hijas de Lilith” (267).

Los textos de Fernández-Cubas y Etxebarria presentados aquí constituyen ejemplos significantes de un modo poderoso de pensamiento que cuestiona y refigura las narrativas tradicionales del humanismo ilustrado y del modernismo desde una posición inequívocamente feminista y posmodernista. El pensamiento radical de estos sujetos anti-edípicos y resistentes nace a raíz de la voluntad-saber y el deseo de confrontar al ‘otro’. En efecto, comparten el deseo de destapar lo que Rosemary Jackson postula como “todo lo que tiene que quedar tapado si el mundo va a conocerse de manera cómoda” (65). Es el deseo activo de ser y de saber lo que propulsa a esas mujeres desplazadas y muchas veces trastornadas a empezar una serie de búsquedas, el resultado de las cuales no es siempre la llegada. La agencialidad o potestad de estos sujetos femeninos se adquiere no a través del descubrimiento de la verdad, sino en la búsqueda por el conocimiento, y más concretamente, el auto-conocimiento, la que conlleva a una interrogación de la construcción misma de la subjetividad y la identidad femeninas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- . *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press, 2002.
- . “Becoming Woman: or Sexual Difference Revisited”. *Theory, Culture & Society*. 20. 3 (2003): 43-64.

- Bretz, Mary Lee. "Cristina Fernández Cubas and the Recuperation of the Semiotic in *Los atillos de Brumal*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 13. (1988): 177-87.
- Caminero-Santangelo, Marta. *The Madwoman Can't Speak or Why Insanity is not Subversive*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1998.
- Carmona, Vicente et al. "Conversando con Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas y Soledad Puértolas: Feminismo y literatura no tienen nada que ver." *Mester* 20. (1991): 157-65.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Work of Mònica Roig and Rosa Montero*. Oxford y Providence RI: Berg, 1994.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane. Minneapolis: U of Minneapolis Press, 1983.
- . *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- . *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Echevarría, Ignacio. "Otra vez nada". *El País Internacional* (2-8, marzo, 1998): 7.
- Enkvist, Inger. "Similitudes inquietantes. La sociopatía en la novela 'juven' española y la elaboración de la opresión totalitaria en la novela antiutópica". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 28. (2004-2005). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/novposm.html>.
- Extebarria, Lucía. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997.
- Fernández Cubas, Cristina. *Los atillos de Brumal y Mi hermana Elba*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Folkart, Jessica A. *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Lewisburg: Bucknell UP, 2002.
- Glenn, Kathleen y Janet Pérez (eds.). *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Newark DE: U of Delaware P., 2005.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Ibáñez, Jesús. "Tiempo de posmodernidad". *Polémica de la posmodernidad*. Ed. José Tono Martínez. Madrid: Libertarias, 1986. 26-66.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy, the Literature of Subversion*. Nueva York: Methuen, 1981.

- Kinder, Marsha (ed.). *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*. Durham y Londres: Duke University Press, 1997.
- Labanyi, J. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge U.P., 1989.
- Lacan, Jacques. *Ecrits. A selection*. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Norton, 1977.
- Martí-Olivella, Jaume. "Regendering Spain's Political Bodies: Nationality and Gender in the Films of Pilar Miró and Arantxa Lazcano". *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*. Ed. Marsha Kinder. Durham y Londres: Duke University Press, 1997. 215-38.
- Martínez, Gabi. "Mi condición de objeto". *Ajoblanco* 104. (febrero, 1998): 44-9.
- Rodríguez, María Pilar. *Vidas im/propias. Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2000.
- Talbot, Lynn. "Journey into the Fantastic: Cristina Fernández Cubas 'Los atillos de Brumal'". *Letras femeninas* 15. 1-2 (1989): 37-47.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Cleveland y Londres: The Press of Case Western Reserve University, 1973.
- Urioste, Carmen de. "Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview". *Tulsa Studies in Women's Literature* 20.2 (2001): 279-95.
- Vidal, Nuria. "Lucía Etxebarria: con ella llegó el escándalo". *Qué leer* 2. 20 (marzo, 1998): 42-9.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998.