



Reescritura del amor romántico en la literatura de masas.

Análisis feminista de la saga *Crepúsculo* y las trilogías
Cincuenta sombras y *Los Juegos del Hambre*

Por Ana Isabel Gorgas Berges

Directora: Aránzazu Hernández Piñero

Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo

Máster Universitario en Relaciones de Género
Diciembre 2014



Trabajo Fin de Máster

Reescritura del amor romántico en la literatura de masas: análisis feminista de la saga *Crepúsculo* y las trilogías *Cincuenta sombras* y *Los Juegos del Hambre*.

Autora:

Ana Isabel Gorgas Berges.

Directora:

Aránzazu Hernández Piñero.

Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo.

Máster Universitario en Relaciones de Género.
Diciembre 2014.

¿Qué leen las mujeres en la actualidad? ¿Qué escriben hoy las autoras más leídas y qué discurso crean/recrean? ¿Son afines a la ideología del heteropatriarcado o, por el contrario, producen un imaginario nuevo?

A partir de estas cuestiones, el presente trabajo se ha estructurado en torno al análisis feminista de la saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, y las trilogías *Cincuenta sombras* de E.L. James, y *Los Juegos del Hambre* de Suzanne Collins, a las que he considerado como reescrituras contemporáneas del amor romántico.

La finalidad de mi trabajo es desmitificar el idealizado amor romántico, puesto que lejos de representar el sueño femenino, éste constituye una peligrosa, a la par que sutil, trampa para las mujeres. Sirviéndome de los numerosos ejemplos de las novelas seleccionadas y acompañada por la teoría feminista, mostraré que la ideología del pensamiento amoroso difunde y apuntala los estereotipos de género y sexualidad heteronormativos. Que unas obras que disfrutan de millones de fans en todo el mundo sirven de sostén de una ideología dominante que subyuga a las mujeres y justifica la violencia contra ellas, ya que uno de mis planteamientos principales es que entre el amor romántico y la violencia de género hay una borrosa frontera.

Si el amor importa es necesario redefinirlo, otorgarle nuevos significados, de modo que se alterarán las concepciones de la sexualidad y de los géneros.

Índice.

1. Introducción. 5-10

2. Capítulo I: El poder de la escritura y los avatares del amor romántico. 11-46

2.1. Escritura y lectura: una relación compleja. 11-31

2.2. El amor romántico y la cultura del romanticismo. 31-46

3. Capítulo II: Reescritura contemporánea del amor romántico: análisis de la saga *Crepúsculo* y las trilogías *Cincuenta sombras* y *Los Juegos del Hambre*. 47-92

3.1. Reescritura de la relación amorosa heterosexual. 47-73

3.1.1. Érase una vez... y otra vez el amor romántico. 47-60

3.1.2. La borrosa frontera entre amor romántico y violencia de género. 60-73

3.2. Reescritura del género y la sexualidad. 73-92

3.2.1. Sobre mercancías y rivales: relaciones de y entre los géneros. 73-85

3.2.2. Escisión identitaria y paradojas de la sexualidad heterosexual. 85-92

4. Conclusión. 93-98

5. Bibliografía. 99-103

1. Introducción.

Son muchas las autoras que me han ayudado a dar forma a este ensayo, pero, de entre ellas, fue la lectura de la obra de la escritora Virginia Woolf y la pensadora francesa Hélène Cixous la que inspiró el presente trabajo.

Woolf dejó escrito en su célebre ensayo de 1929, *Una habitación propia*¹, que sería necesario volver a escribir la historia para darle una mayor importancia al nacimiento de la escritora profesional. Un hecho histórico que dio un medio para la expresión a las mujeres y que visibilizó la perspectiva de las grandes ausentes de la historia.

Cixous, en sus textos de la década de los setenta, de los que ha resultado imprescindible para este ensayo “La joven nacida”², valora el poder transformador de la escritura, representando ésta un desafío para el discurso androcéntrico si se asume como sembradora de desorden, es decir, si ofrece una alternativa al orden del sistema; una escritura que excede el discurso regido por la ley. Su razonamiento defiende que el sujeto oprimido por el sistema recupera su voz en la escritura. En consecuencia, puesto que la voz femenina se presenta en el pensamiento cixousiano como la voz de la oprimida, se descubre a las mujeres como cuerpos de resistencia desde el que enfrentar el orden social y la escritura femenina como el texto para la revolución.

Animada por la visión revolucionaria de Cixous acerca de la escritura, ese espacio para la representación de otra realidad posible, un complejo arte que descubría a las mujeres como sujetos de acción. Entusiasmada por lo que la escritura ha significado y simboliza para las mujeres, consideré de interés seleccionar el ámbito de la escritura para mi estudio. Si la novela fue un medio para la difusión de la experiencia femenina, para la expresión de la voz de las mujeres, como afirma Woolf, entonces, yo iba a investigar cómo estos presupuestos se desarrollan en la actualidad. Con la aceptación de que los valores divulgados por el texto son influyentes en la sociedad, observé de interés atender a qué textos se ofrecen al público en la actualidad y qué realidades recrean. Estos textos debían ser novelas de autoría femenina, pero además tenían que haber sido recibidos por un mayoritario público femenino y contar con un considerable alcance social. Por esta razón decidí aproximarme a la literatura de masas, o sea, obras enfocadas al entretenimiento, de fácil lectura y destinadas a un gran público. ¿Qué leen

¹ WOOLF, V., *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2011.

² CIXOUS, H., “La joven nacida” en *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp.13-107.

las mujeres, qué escriben hoy las autoras más leídas y qué discurso crean? ¿Son afines al heteropatriarcado³ o, por el contrario, producen otro imaginario? Éstas han sido las preguntas generales que guiaron mi investigación.

A tal fin, seleccioné las siguientes lecturas: los cuatro libros de la saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, *Crepúsculo*⁴ (2005), *Luna Nueva*⁵ (2006), *Eclipse*⁶ (2007) y *Amanecer*⁷ (2008); la trilogía *Los Juegos del Hambre* de Suzanne Collins, *Los Juegos del Hambre*⁸ (2008), *En llamas*⁹ (2009) y *Sinsajo*¹⁰ (2010); y la trilogía *Cincuenta sombras* de E.L. James, *Cincuenta sombras de Grey*¹¹ (2011), *Cincuenta sombras más oscuras*¹² (2012), y *Cincuenta sombras liberadas*¹³ (2012).

De mi lectura consideré imprescindible analizar el contenido romántico de estas novelas, desmontar el mito del amor romántico como una institución del heteropatriarcado que opprime a las mujeres, que, no obstante, se exhibe como la gran aventura en el proyecto de vida femenino. Mi propósito es demostrar que la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* son una reescritura contemporánea del amor romántico, en el sentido de volver a representar una idea de amor que difunde una ideología de género y sexualidad que fundamenta las desigualdades sociales, pero con un enfoque propio. Mientras que la trilogía *Los Juegos del Hambre* ofrece modelos de feminidad y de masculinidad alternativos a los estereotipos de género, por lo que se concibe una idea de amor heterosexual que difiere del amor romántico.

Por lo tanto, en este trabajo quiero argumentar que unas obras que disfrutan de millones de fans en todo el mundo sirven de sostén de una ideología dominante que subyuga a las mujeres y justifica la violencia contra ellas. Mi propósito consiste en visibilizar que el amor romántico, lejos de ser un privilegio en el proyecto de vida de las mujeres, el sueño con el que debe fantasear el género femenino, constituye una peligrosa, a la par que sutil, trampa para ellas.

Para este fin he estructurado el trabajo en dos grandes capítulos: el primero, “El

³ En este trabajo los términos “heteropatriarcado”, “heteronormativo” y “heterosexualidad” aparecen como sinónimos.

⁴ MEYER, S., *Crepúsculo*, Madrid, Punto de lectura, 2008.

⁵ MEYER, S., *Luna Nueva*, Madrid, Alfaguara, 2008.

⁶ MEYER, S., *Eclipse*, Madrid, Alfaguara, 2008.

⁷ MEYER, S., *Amanecer*, Madrid, Alfaguara, 2008.

⁸ COLLINS, S., *Los Juegos del Hambre*, Barcelona, Molino, 2012.

⁹ COLLINS, S., *En llamas*, Barcelona, Molino, 2012

¹⁰ COLLINS, S., *Sinsajo*, Barcelona, Molino, 2012.

¹¹ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras de Grey*, Barcelona, Grijalbo, 2012.

¹² JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, Barcelona, Grijalbo, 2012.

¹³ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras liberadas*, Barcelona, Grijalbo, 2012.

poder de la escritura y los avatares del amor romántico”, en el que expondré el marco teórico de mi investigación; y el segundo, “Reescritura contemporánea del amor romántico: análisis de la saga *Crepúsculo* y las trilogías *Cincuenta sombras* y *Los Juegos del Hambre*”, en el que presento el análisis de las novelas seleccionadas a la luz del marco teórico elaborado en el primer capítulo.

El primer capítulo se divide en dos, “Escritura y lectura: una relación compleja” y “El amor romántico y la cultura del romanticismo”. En el primero, planteo que la escritura es un espacio que permite tanto construir una alternativa liberadora a un sistema opresivo como reproducir la ideología del heteropatriarcado. Para desarrollar esta argumentación, tomo como fuente de inspiración el pensamiento cixousiano. En concreto, me propongo atender a la narrativa, que he seleccionado como mi objeto de estudio, y discurrir acerca de cómo la novela difunde entre sus lectoras y lectores una escala de valores y unos modelos de conducta acerca de lo que social y culturalmente se considera “normal”, “valioso” y/o “deseable”. Recorrido que llevo a cabo en compañía de Ana Hardisson Rumeu, con su estudio *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal*¹⁴, María Teresa López de la Vieja, con sus aportaciones en *Ética y Literatura*¹⁵ y de Martha Nussbaum en *Justicia Poética*¹⁶. Discutiré también acerca del complejo proceso de lectura gracias a las contribuciones de la crítica literaria feminista tales como el término de “lectora resistente” de Judith Fetterley, la definición de crítica feminista elaborado por Elaine Showalter así como la idea de “hermenéutica dual” formulada por Patrocinio P. Schweickart¹⁷. Por último, a partir de las reflexiones de Laura Freixas, consideraré la devaluación de lo femenino en el ámbito de la escritura y la crítica literaria con el propósito de evaluar el fenómeno de recepción de las obras escogidas, tanto los fenómenos *fan* y *antifan* por ellas suscitadas como el carácter de las críticas recibidas.

En el segundo apartado, “El amor romántico y la cultura del romanticismo”, realizo un breve recorrido por el pensamiento feminista para ofrecer la definición de amor romántico con la que trabajaré, articular un marco teórico que recoja las

¹⁴ HARDISSON RUMEU, A., *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal: los bildungsromans y la subjetividad femenina*, Las Palmas de Gran Canaria: Instituto Canario de la Mujer, D.L. 2005.

¹⁵ LÓPEZ DE LA VIEJA, M. T., *Ética y Literatura*, Madrid, Tecnos, 2003.

¹⁶ NUSSBAUM, M., *Justicia poética*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.

¹⁷ FETTERLEY, J., *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978. SHOWALTER, E., “La crítica feminista en el desierto”, en *Otramente: lectura y escritura feministas*, (coord. Marina Fe), México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp.75-111. SCHWEICKART, P. P., “Leyendo(nos) nosotras mismas” en *Otramente: lectura y escritura feministas*, (coord. Marina Fe), México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 112-151.

aportaciones de la crítica feminista de tal concepto así como para analizar las conexiones entre la noción de amor romántico y las construcciones heteronormativas del género y la sexualidad. A tal fin, consideraré algunas de las tesis acerca del amor romántico sostenidas por Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo*¹⁸ y Shulamith Firestone en *La dialéctica del sexo*¹⁹. Uno de los objetivos relevantes de la presente investigación consiste en estudiar los vínculos entre el amor romántico y la heteronormatividad para lo cual he seguido la estela de Gayle Rubin, Adrienne Rich y Monique Wittig y de sus pioneros trabajos sobre la construcción social de la heterosexualidad: “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”²⁰, “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”²¹ y “El pensamiento heterosexual”²² y “No se nace mujer”²³, respectivamente. Estableciendo una línea entre estos ensayos y la obra *Crítica del pensamiento amoroso*²⁴ de Mari Luz Esteban, intentaré mostrar el romanticismo opera como una herramienta de poder al servicio de la normatividad de los géneros y de la heterosexualidad obligatoria. Por último, señalaré, a partir del estudio *Woman Hating*²⁵ de Andrea Dworkin, los paralelismos que he encontrado entre el romanticismo recreado en las novelas escogidas y el ideal de los cuentos de hadas.

El segundo capítulo consta también de dos apartados. Al primero de ellos lo he denominado “Reescritura de la relación amorosa heterosexual”, un tema de inmensa importancia para este trabajo, en el que analizo cómo se desarrollan las relaciones de pareja en las novelas seleccionadas, y los problemas e inconvenientes de este modelo de relación. Voy a introducir la lectura de la obra *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*²⁶ de Marcela Lagarde, para argumentar cómo la autoestima femenina se ve dañada como consecuencia de esta organización social. A su vez, este apartado se divide en dos subapartados: “Erase una vez... y otra vez el amor romántico”, en el que,

¹⁸ BEAUVOIR, S., *El Segundo Sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.

¹⁹ FIRESTONE, S., *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós, 1976.

²⁰ RUBIN, G., “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (Comp. Marta Lamas), México, PUEG, 1996, pp.35-96.

²¹ RICH, A., “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 41-86.

²² WITTIG, M., “El pensamiento heterosexual”, en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales, 2006, pp.45-57.

²³ WITTIG, M., “No se nace mujer”, en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales, 2006, pp.31-43.

²⁴ ESTEBAN, M. L., *Crítica del pensamiento amoroso*, Madrid, Edicions bellaterra, 2011.

²⁵ DWORKIN, A., *Woman Hating*, Nueva York, Plume, 1974.

²⁶ LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M., *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, Madrid, Horas y horas, 2000.

a partir del ejemplo de las novelas, trataré de probar que el amor romántico configura dos subjetividades, la femenina y la masculina, como desiguales, opuestas y complementarias, alcanzándose la completud en el otro a través del sentimiento amoroso. Asimismo, ofreceré una interpretación de lectura de la trilogía *Los Juegos del Hambre* que supone una ruptura con los estereotipos de género y una idea de amor que escapa a los esquemas establecidos por los cuentos de hadas. En “La borrosa frontera entre amor romántico y violencia de género”, el segundo subapartado, pretendo mostrar que las protagonistas de la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* son víctimas de violencia de género, una violencia que, no obstante, es justificada e invisibilizada a través de la parafernalia amorosa. En este contexto, discutiré con las interpretaciones, contrarias a mi lectura, de las propias autoras, las de Isabel Clúa, en “Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares”²⁷, y de Eva Illouz en *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*²⁸

En el segundo apartado de este capítulo, “Reescritura del género y la sexualidad”, mi propósito es mostrar a la lectora o el lector que la cultura del romanticismo no sólo ejerce influencia en la configuración de las relaciones entre los géneros, sino que también produce unas determinadas relaciones tanto entre individuos del mismo género como con respecto a la construcción de la sexualidad femenina. Son dos los subapartados que lo comprenden: “Sobre mercancías y rivales: relaciones de y entre los géneros” y “Escisión identitaria y paradojas de la sexualidad heterosexual”.

En el primero, “Sobre mercancías y rivales: relaciones de y entre los géneros”, sostengo que en las obras de Meyer y James la hostilidad caracteriza las relaciones entre mujeres, mientras que los hombres se reconocen los unos a los otros como semejantes al tiempo que adquieren a las mujeres como propiedades. Para articular este análisis, he considerado los conceptos de “hom(m)o-sexualidad” de Luce Irigaray, con el objeto de estimar cómo las relaciones entre hombres se articulan en torno al intercambio de mujeres, y de “continuum lesbiano” de Rich, que sugiere las buenas relaciones entre mujeres, de solidaridad, apoyo mutuo y reconocimiento, término que evoco en mi interpretación de la trilogía *Los Juegos del Hambre*. Además, ejemplifico cómo la

²⁷ CLÚA, I., “Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares” en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. y CLÚA, I., *Máxima audiencia: cultura popular y género*, Barcelona, Icaria, 2011, pp.31-52.

²⁸ ILLOUZ, E.; *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*, Katz, Madrid, 2014.

heterosexualidad se concibe como la norma que vincula a mujeres y hombres, por lo que se marginalizan la homosexualidad y el lesbianismo.

En el segundo subapartado de este segundo capítulo, “Escisión identitaria y paradojas de la sexualidad heterosexual”, me aproximo a las paradojas y contradicciones contemporáneas en torno a la sexualidad femenina, esto es, planteo interrogantes acerca del modo en que los valores tradicionales y contemporáneos construyen en la actualidad la sexualidad femenina así como sobre las ambiguas consecuencias de tales construcciones para la autocomprensión de las mujeres. Consideraré estas preguntas al calor del debate sobre el erotismo suscitado por el éxito de la obra de James por sus críticas negativas tanto como por las positivas (como las de Clúa o Illouz): ¿es innovador o, por el contrario, sostiene los roles de género y el orden heteronormativo? ¿En qué medida, según el planteamiento de Illouz, pueden o no ser libros de autoayuda para las parejas heterosexuales?

Al finalizar este trabajo espero haber convencido a la lectora o al lector de las necesidades de conferir al amor nuevos significados.

2. Capítulo I: El poder de la escritura y los avatares del amor romántico.

2.1. Escritura y lectura: una relación compleja.

Novelistas, creadoras y creadores de ficción, ¿es su fantasía inocente? Un despertar creativo de quien escribe, ocio para quien lee; sólo un pasatiempo, mero divertimento, fin de la novela.

La escritura es un arte complejo, adopte la forma de ensayo o narrativa, sea poesía u otro género, y cualesquiera sea el público al que se dirija. La escritora y el escritor no realizan su trabajo desde una perspectiva neutra, si estar en situación de dicha perspectiva fuera acaso posible; quien escribe no se desprende de su ser a las puertas de su habitación propia, donde se adentraría a escribir como sujeto descontextualizado, sino que, como sugería en sus ensayos Virginia Woolf, “escribir es un arte impuro en gran medida contaminado por la vida”²⁹. La escritura es cercana a la vida, quien escribe mira a la vida, sin importar adónde le conduzca su imaginación de artista. Porque las palabras del texto arrastran valores, ideales; son palabras que afirman y excluyen realidades. Si el texto es inseparable de su contexto, este contexto de la autora o el autor ha debido influir en la realización del texto.

Por consiguiente, el resultado de este arte es variado, esto es, la escritura es un espacio que admite la revolución, un espacio para la subversión, pero, también, un medio de difusión, sostén y/o recreación de los valores del sistema vigente.

En relación a este primer fin, el de una escritura revolucionaria, destaca la obra de la escritora francesa Hélène Cixous, que subraya el poder transformador de la escritura, representando un desafío para el discurso dominante si la escritura manifiesta el deseo de otra realidad posible, si se asume como sembradora de desorden. Ella posibilita visibilizar lo que la historia excluye, lo que la cultura censura, lo que la sociedad condena. Es instrumento de ruptura con el paradigma dominante, instrumento para el cambio social, un espacio de resistencia y lucha. Porque existen textos guerreros, textos rebeldes³⁰, textos que son proyecciones a otro lugar posible:

²⁹ WOOLF, V., *La muerte de la polilla y otros escritos*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2010, p.194.

³⁰ CIXOUS, H., “La joven nacida” en *La risa de la medusa*, op.cit., p.27.

Debe existir otra parte, me digo. Y todo el mundo sabe que para ir a otra parte hay pasajes, indicaciones, ‘mapas’ –para una exploración, una navegación. Son los libros. Todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay un otra parte que pueda escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos.³¹

Cixous explora la dimensión simbólica de la escritura en la que voz, cuerpo y palabra escrita se enlazan. En la que escribir es escribirse, un acto de libertad por el que el cuerpo mudo se hace habla. Cixous descubre el sujeto femenino como cuerpo de resistencia y la escritura de las mujeres como el texto para la revolución social. De modo que, el sujeto femenino constituye una amenaza para el orden del sistema como representante de la anti-cultura en cuanto que sujeto oprimido, es decir, “cuando <<el reprimido>> de su cultura y de su sociedad regresa, el suyo es un retorno explosivo, *absolutamente* arrasador, sorprendente, con una fuerza jamás aún liberada”³², afirma Cixous. Su regreso, la entrada de las mujeres al ámbito del discurso, es la salida del silencio, al escribir “la mujer se asentará en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio”³³. Y es que para el pensamiento cixousiano cuando las mujeres escriben recuperan su voz, sus cuerpos son descosificados, ya no representan ese objeto, no sujeto, al que otros juzgan y sobre cuya libertad deciden, sino que al escribirse reivindican que ellas son también sujetos, que ellas también poseen la facultad del habla, siendo sus palabras de un lenguaje nuevo y diferente porque no antes se las había querido oír. Al escribir, el sujeto femenino sale de la trampa del silencio, de su inducida pasividad tan deseable para un sistema que funciona a su costa. La escritura cixousiana es el auxilio, tanto porque las mujeres encuentran en este arte un medio por el que expresarse, recuperando así su cuerpo y su voz, como debido a que esta voz se hace oír y produce un mensaje nuevo. La escritora cogerá su pluma y dejando correr chorros de tinta sobre el papel se hará oír.

En definitiva, lo que el pensamiento cixousiano afirma y defiende es que la escritura es un espacio para la revolución, que hay textos en los que se lucha³⁴ y que permiten hacer visible a sus lectoras y lectores una alternativa a la estructura sociosimbólica imperante. Ahora bien, la escritura puede ser, y principalmente ha sido,

³¹ Ibíd., p.26.

³² Ibíd., p.58.

³³ Ibíd., p.56.

³⁴ Ibíd., p.27.

sostén de la ideología dominante, el vehículo para esta repetición infernal a la que Cixous alude en el fragmento aquí citado. Por consiguiente, la escritura se presenta tanto revolucionaria como opresiva, puesto que es también favorable al poder vigente; espacio, por tanto, para la legitimación del sistema. “Casi toda la historia de la escritura se confunde con la historia de la razón de la que es a la vez el efecto, el sostén, y una de sus coartadas privilegiadas. Ha sido homogénea a la tradición falocéntrica. Incluso es el falocentrismo que se mira, que goza de él mismo y se felicita”³⁵, argumenta la autora. La escritura habría sido un vehículo de difusión del androcentrismo, o sea, que ha reproducido el discurso dominante, y, en consecuencia, el texto guerrero aludido por Cixous surge como excepción. Desde el pensamiento cixousiano quiero llamar la atención sobre lo que el espacio de la escritura ofrece a quien escribe, y también a quien lee, así como a la función social de las mujeres como escritoras.

De entre la complejidad del arte de la escritura, mi interés en esta investigación se centra en el género de la narrativa. En las siguientes páginas vamos a considerar, lectora, lector y yo, la novela como objeto de estudio. A tal fin, descubro de utilidad la investigación de Ana Hardisson Rumeu, *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal*. La autora reconoce la literatura como espacio para la reflexión por ser ésta una fuente informativa sobre la realidad social, pues entiende que la narrativa configura una escala de valores y ofrece modelos de conducta que pueden resultar influyentes en la formación de la subjetividad de la lectora o el lector. Aunque son diversas las aportaciones de otras autoras y autores que Hardisson Rumeu recoge para la elaboración de su ensayo, en el presente trabajo destaco las aportaciones de las filósofas María Teresa López de la Vieja y Martha Nussbaum.

López de la Vieja especifica tres medios por los que obtener información con el estudio de la literatura:

La primera (a través de) ejemplos y relatos que sirven para ilustrar y para explicar conceptos. [...] La segunda forma tiene que ver con la comprensión del pasado [...]. La ficción crea o reconstruye formas de vida, sobre las cuales sólo existe información de carácter muy general. Los relatos recrean los detalles y la atmósfera de una época. [...]. Por último, la literatura aporta en ocasiones una información que fue poco accesible o que nunca

³⁵ CIXOUS, H., “La risa de la medusa” en *Deseo de escritura*, Barcelona, Reverso, 2004, pp.17-35, pp.23-24.

fue accesible por otros medios.³⁶

La narrativa aparece, entonces, como un modo de aproximación a una realidad social, una ficción que recrea una atmósfera vivida y, por tanto, revela conocimiento. Para conocer y analizar la realidad humana es igualmente necesario recurrir a la narrativa tanto como a cualquier otra producción cultural. Asimismo, la narrativa aporta información inaccesible mediante otros discursos. Cuando Woolf, en *Una habitación propia*, alude al nacimiento de la escritora profesional, esto es, cuando a finales del siglo XVIII las mujeres de clase media comenzaron a escribir, siendo éste un oficio para ellas y no un espacio reservado a mujeres excepcionales, reflexiona acerca de la novela y su relación con la condición de las mujeres para convertirse en escritoras, interrogándose por qué las mujeres publicaron en su mayoría novelas. Woolf argumenta que en el siglo XIX lo usual era que una familia de clase media no tuviera más que una sala de estar, por lo que las mujeres carecían de una habitación propia en la que escribir, por tanto, no solía ser frecuente que ellas se encontrasen a solas mientras desempeñaban su labor de escritura, habiendo de escribir en la sala de estar común entre retazos de tiempo y expuestas a miradas intrusas. El género de la novela, según la autora, fue adaptable a su estilo de vida, que proporcionó una formación literaria a la escritora en la observación de la vida en el hogar. Lo que sugiere Woolf es que hay una experiencia femenina relatada en esta narrativa, la visibilización de una realidad que la escritora como mujer había de experimentar y que las grandes mentes masculinas no vislumbraban³⁷. Convirtieron en serio lo que para los hombres era insignificante, y en trivial lo que para ellos era importante; se representó lo no visible. López de la Vieja en el privilegio que ha otorgado a la narrativa, debido a su capacidad para revelar a quien lee una información difícilmente accesible por otros medios, me hace reflexionar sobre cómo la novela fue vehículo de la palabra femenina y recuperó formas de vida protagonizadas por mujeres.

Hardisson Rumeu, siguiendo el planteamiento de Nussbaum en *Justicia Poética*, argumenta que “la contribución literaria a la formación y transmisión de la ideología y

³⁶ LÓPEZ DE LA VIEJA; M. T., *Ética y Literatura*. Madrid, Tecnos, 2003, pp.17-18, en HARDISSON RUMEU, A., *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal: los bildungsromans y la subjetividad femenina*, op.cit., p.32.

³⁷ WOOLF, V., *Una habitación propia*, op.cit.

de los valores morales en la sociedad es grande”³⁸. Según Nussbaum, la literatura, en especial la novela, es un espacio único para la comprensión y la experimentación de otro imaginario posible, o, como lo expresa Hardisson Rumeu: “la novela es un campo privilegiado para reflexionar y ensayar posibles soluciones, éticas y políticas, alternativas al modelo dominante en cualquier sociedad”³⁹. De la labor de la escritora o el escritor, de la que resulta la novela, se sigue la actividad de la lectora o el lector, pues es la implicación de la imaginación durante el proceso de lectura lo que permite observar y conocer una situación concreta, definida y reglada. La novela nos invita a introducirnos en su realidad y experimentarla haciendo uso de nuestra imaginación, lo que Nussbaum denomina “imaginación literaria”. Ésta se relaciona con la emocionalidad del sujeto, esto es, la narrativa presenta un discurso no teórico más afín a los sentimientos, por lo que aporta una perspectiva complementaria a la teoría con nuevos matices acerca de una determinada situación. En consecuencia, la narrativa ofrece a quien lee, afirma Nussbaum, la oportunidad de cuestionar aquellas creencias y valores más arraigados en la psique. Esto se debe a que la lectura posibilita la postura de espectadora juiciosa o espectador juicioso, figura que Nussbaum toma del filósofo Adam Smith: tal figura representa una actitud crítica frente al texto que permite reflexionar y dar cuenta de los posibles errores en el funcionamiento y fundamentación de nuestros valores, así como del sistema de valores de una sociedad. De este modo, tal como expresa el pensamiento cixousiano, la escritura simboliza ese otro lugar no obligado a la reproducción infernal del sistema dominante, lugar que Nussbaum especifica en la novela, al considerarla el mapa con indicaciones a otro imaginario posible; lo cual hace de la novela el ensayo de una realidad alternativa.

De este valor reconocido a la narrativa, Hardisson Rumeu concluye que la novela es, por consiguiente, “portadora de ejemplos a seguir y copartícipe de la formación de estereotipos universales, que ratifican una forma de vida y que contribuye a considerar como “normal” determinadas creencias, valores o conductas.”⁴⁰ Si bien existe una dimensión transformadora de la narrativa, ésta es también partícipe en la consolidación de las estructuras de poder y en la perpetuación del orden del sistema, como la autora sostiene. A lo que añade:

³⁸ HARDISSON RUMEU, A., *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal: los bildungsromans y la subjetividad femenina*, op.cit., p.35

³⁹ Ibíd., p.35.

⁴⁰ Ibíd., p.35.

Esto es especialmente significativo en los temas de género, en los que se nos muestran determinadas formas de ser y de reaccionar, determinada distribución de las tareas, y determinadas conductas como propias o impropias de cada sexo. Los lectores masculinos y femeninos tienen un modelo de lo que deben desear y realizar y de lo que, al contrario, deben rechazar por inmoral o inadecuado.⁴¹

Así pues, sostengo que la tradición heteropatriarcal ha protagonizado el discurso dominante difundido por la literatura, consolidando la imagen subordinada de las mujeres y concediendo el reconocimiento a la masculinidad como consecuencia de una ideología de género. Como apuntaba con anterioridad en relación al pensamiento cixousiano, la historia de la escritura representa, en buena medida, “el falocentrismo que se mira, que goza de él mismo y se felicita”⁴². Asimismo, ha configurado ideologías de clase, sexualidad y raza; jerarquización de cuerpos y vidas que opera como el engranaje necesario para el buen funcionamiento de la máquina del sistema, parafraseando a la escritora francesa. En el texto “*La segunda ola* feminista: teorías y críticas literarias feministas”⁴³, la teórica de la literatura Beatriz Suárez Briones señala las deficiencias de un canon literario que, lejos de acoger la diversidad, se advierte excluyente: “los criterios que han creado el canon literario excluyen los logros no sólo de las mujeres sino también de gentes de otras razas, clases u opciones sexuales distintas a la dominante; el canon es masculino, blanco, burgués, heterosexual y occidental”⁴⁴, y lo que no pertenece al canon es marginado, porque no participa del universal, porque difiere de la “norma”.

Ahora bien, como nos recuerda Patrocinio P. Schweickart en su ensayo “*Leyendo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura*”, en el que la autora relaciona la teoría de la respuesta del lector con la crítica feminista, el texto sin la intervención de la lectora o el lector no es nada, puesto que para que el texto ejerza una influencia en el público y, en consecuencia, en la sociedad, éste debe ser leído. Entonces, el discurso que recorre la escritura se introduciría en la sociedad con el ejercicio de la lectura, con la contribución de quien lee. Así, la subjetividad de la lectora o el lector es fundamental para la aceptación y el proceso de difusión de los valores

⁴¹ Ibíd., p.35.

⁴² CIXOUS, H., “La risa de la medusa” en *Deseo de escritura*, op.cit., p.23-24.

⁴³ SUÁREZ BRIONES, B., “*La segunda ola* feminista: Teorías y críticas literarias feministas”, en SUÁREZ BRIONES, B., MARTÍN LUCAS, Mª B., FARIÑA BUSTO, Mª J., *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, 2000, pp.25-38.

⁴⁴ Ibíd., p.27.

asociados al texto. La lectura permite la identificación o desidentificación de la lectora o el lector con el texto a partir de las figuras y modelos de conducta que en él aparecen. La experiencia de la lectura resulta reveladora; cómo somos, qué queremos ser -si la lectura eleva nuestros sueños-, o cómo debemos ser.

Siguiendo a Schweickart, la teoría dominante de la respuesta del lector centra su investigación en dos cuestiones principales. La primera de estas cuestiones plantea quién o qué ejerce el control en la lectura, o sea, si es quien lee quien tiene el dominio sobre el significado del texto o es el texto lo que domina a quien lee y organiza su interpretación. Y la segunda cuestión, relacionada con esta primera, que se pregunta por qué aporta quien lee y qué aporta el texto en el proceso de lectura, es decir, qué hay de objetivo en el texto y cuál es la contribución subjetiva de la lectora o el lector, y cómo diferenciar estas distintas aportaciones en el resultado de la lectura. Por consiguiente, la teoría de la respuesta del lector pone su atención en la relación sujeto-objeto, es decir, lectora/lector-texto, como, según Schweickart, hace la crítica feminista pero introduciendo como clave la cuestión de género.

Sobre la crítica feminista, sigo el planteamiento de una autora de referencia en este campo, la académica Elaine Showalter. Showalter ha definido dos modalidades de crítica feminista⁴⁵; una primera modalidad que es la de la feminista como lectora de textos de autoría masculina, para, en resumen, analizar los estereotipos de género que las obras construyen y difunden, así como para producir un nuevo imaginario que difiera de éste. Y una segunda modalidad, denominada “ginocrítica”, que resulta de un cambio de perspectiva y que sucede a la primera. La “ginocrítica” se comprende como el estudio de las obras de las escritoras, lo que es, en definitiva, un estudio de la escritura femenina y las diferencias de una escritura de mujeres, considerándolas a ellas un tipo concreto de escritoras: cuál es su estilo, cuáles son sus temas, qué estructura siguen, etc. Son cuatro las corrientes dentro de la “ginocrítica” que pretenden dar respuesta al porqué de la diferencia en los textos escritos por mujeres y definir esta diferencia, el modelo: biológico, el lingüístico, el psicoanalítico y el cultural. Según Showalter, la primera modalidad refiere a la feminista como lectora, y la segunda modalidad a la mujer como escritora.

Schweickart, por su parte, en el mencionado ensayo, objeta la distinción realizada por Showalter entre la lectora feminista y la escritora, al considerar que ambas

⁴⁵ SHOWALTER, E., “La crítica feminista en el desierto”, en *Otramiente: lectura y escritura feministas*, op.cit.

modalidades presentan a la feminista como lectora, ya sea de textos de autoría masculina o de textos de autoría femenina. Cuestiona por qué la “ginocrítica” debe estar ligada a la actividad de la escritora y no a la de la lectora, si la lectura es un ejercicio no neutro, por qué no atender también a esta actividad. Es decir, si la lectora feminista, al leer un texto de autoría masculina, va a enfrentarse al androcentrismo en él, también adoptará una cierta actitud en su lectura de un texto escrito por otra mujer. Así, Schweickart, subraya la figura de la lectora y vincula la crítica feminista con la teoría de la respuesta del lector, centrándose en la relación lectora y texto-escritora y no haciendo hincapié meramente en la escritora. Según la autora, fue el teórico de la lectura Jonathan Culler quien planteó la cuestión acerca de cómo influye el género en la experiencia de la lectura, cuáles son las diferencias entre la experiencia de la lectora y del lector⁴⁶. De modo que, si la crítica feminista argumenta una diferencia en la escritura de las mujeres, entonces, afirma Schweickart, por qué no puede haber esta misma diferencia en la lectura realizada por las mujeres⁴⁷.

Acerca de una lectura femenina-feminista, Judith Fetterley publicó en 1978 *The resisting reader: a feminist approach to american fiction*, texto en el que la autora describe la experiencia de las mujeres al adentrarse en la lectura de la literatura americana, una literatura que vincula con el androcentrismo, “american literature is male”⁴⁸, afirma Fetterley. Por ende, sostiene que una sola realidad, la masculina, es legitimada y presentada como lo universal. De modo que, en cuanto que universal, se invita a las mujeres a identificarse con esta realidad masculina de la que, fuera de la lectura, no son partícipes, mientras que el imaginario femenino es reducido a la marginalidad como particularidad. Fetterley sostiene: “as readers and teachers and scholars, women are taught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of whose central principles is misogyny”⁴⁹. Y concluye que las lectoras sufren la impotencia, no sólo de no ver su experiencia femenina representada, sino que, al ser obligadas a reconocerse en el universal-masculino, se les pide que sean lo contrario de sí mismas y se sitúen en

⁴⁶ SCHWEICKART, P. P., “Leyendo(nos) nosotras mismas” en *Otramente: lectura y escritura feministas*, op.cit., p.119

⁴⁷ Ibíd., p.122

⁴⁸ FETTERLEY, J., *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, op.cit, p.XII
La literatura americana es masculina. (traducción mía)

⁴⁹ Ibíd., p.XX.

Como lectoras y profesoras y estudiadas, a las mujeres se les enseña a pensar como hombres, a identificarse con un punto de vista masculino, y a aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores, uno de cuyos principios centrales la misoginia. (traducción mía)

contra de sí mismas, que se identifiquen con aquello de lo que son excluidas y que les excluye, puesto que el universal equivale a no ser mujer. Así, en tanto impotentes, las lectoras serían cómplices, según Fetterley, de la concesión de privilegio a la masculinidad y de su asociación con la “norma”. No obstante, a modo de alternativa, aparece la figura de la “lectora resistente”, una lectora que no ha de asentir sistemáticamente a lo expresado en el texto, sino que puede ser crítica con los valores por éste difundidos. Así comienza lo que Laura Borrás Castanyer define con ingenio como un proceso de exorcismo de la mente masculina que ha sido implantada en las mujeres⁵⁰. Es decir, la “lectora resistente” debe atender a cómo la ideología heteropatriarcal modela el texto y reaccionar ante un sistema de valores androcéntricos.

A esta “lectora resistente” se opone lo que podría denominarse la “lectora pasiva”, término que me inspira el artículo de Isabel Clúa “Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares”, estudio en el que reflexiona sobre la exitosa saga de novelas *Crepúsculo* de la estadounidense Stephenie Meyer, y el fenómeno fan y anti-fan que persigue a estas novelas. En este trabajo se muestra contraria a la crítica feminista porque, a su juicio, promueve la concepción de las mujeres como “lectoras pasivas” –término que ella no utiliza, sino que introduzco yo. Tal como he expuesto, la crítica feminista ha denunciado los valores tradicionales que el texto promueve y que dañan la imagen de las mujeres. Los análisis feministas de la saga *Crepúsculo* giran en torno a esta problemática, en cambio, Clúa relaciona este tipo de críticas feministas con las críticas misóginas realizadas a la misma, al coincidir en “el tópico de la lectora como ser emocional que desarrolla una lectura irracional de los textos, orientada a satisfacer una necesidad voraz de sentimentalidad y romance”⁵¹. Sostiene que la crítica vincularía la lectura femenina con “la pasividad de las mujeres a la hora de construir una lectura y, en consecuencia, su adhesión irracional al texto”⁵². La crítica feminista caería, por tanto, en contradicción pues suscribiría implícitamente la pasividad de la lectora, despojándola de la capacidad de juicio que la crítica feminista se atribuiría, siguiendo el razonamiento de la autora.

Schweickart plantea esta cuestión pero la desarrolla en otra dirección: si Clúa señala hacia la figura de la lectora y menciona una supuesta pasividad que la crítica

⁵⁰ BORRÁS CASTANYER, L., “Introducción a la crítica literaria feminista”, en SEGARRA, M. y CARABÍ, A., *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, pp.13-29, p.19.

⁵¹ CLÚA, I., “Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares” en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. y CLÚA, I., *Máxima audiencia: cultura popular y género*, op.cit., p.38.

⁵² Ibíd., p.37.

feminista le otorgaría, Schweickart apunta al texto y se pregunta acerca de dónde saca éste su poder para atrapar a la lectora en sus propios designios⁵³; un interrogante al que, según esta autora, la obra de Fetterley no da respuesta. Estas posiciones nos devuelven a la teoría de la respuesta del lector, ¿el texto controla a la lectora o viceversa?, y ¿qué hay de objetivo en el texto y qué de subjetivo en el resultado de la lectura? Schweickart advierte que la réplica más común remite al poder del texto que reside en la influencia de la conciencia masculina que se nos ha implantado y que compartiríamos como individuos, en la aceptación como norma del punto de vista masculino. Sin embargo, sostiene que esta respuesta simplifica el problema.

Ahora bien, pienso que es una cuestión importante y que no ha de estar relacionada con una lectura pasiva del texto, como sugeriría Clúa, ni ha de subestimar los efectos de la interiorización del punto de vista masculino como universal, como podría inducir a pensar Schweickart. La producción cultural favorece la aprobación de los estereotipos de género por las consumidoras, para lo que es efectivo tanto la marginalización y el silencio de una perspectiva femenina, como el ensalzamiento de una feminidad definida por el patriarcado, a la que se habría asociado la sumisión, la pasividad y la domesticidad, como bien explica Suárez Briones; unas virtudes glorificadas, exclusivamente, cuando el sujeto que las ostenta es una mujer⁵⁴. La glorificación de la feminidad en su pasividad es un aspecto importante para el proceso de aceptación de una ideología de género que inferioriza a las mujeres. No obstante, como afirma Schweickart, la experiencia de la lectora es compleja, así como las formas de poder de la literatura. A partir de la tesis del teórico Fredric Jameson, Schweickart propone otra experiencia en la lectura de textos masculinos, para la que el texto es generador de deseos. La autora afirma que la lectora, como mujer, se ve representada en los personajes femeninos y, por tanto, representada en la otredad. Sin embargo, como Fetterley sostiene, la lectora es también llamada a identificarse con el personaje masculino protagonista. Para Schweickart, ésta no tiene porqué ser una identificación con la masculinidad, sino que se presenta de mayor complejidad, la lectora se identifica con las aspiraciones, sueños y deseos del protagonista en cuanto que, a diferencia de los personajes femeninos, él representa el sujeto que mueve la acción en la obra. Por

⁵³ SCHWEICKART, P. P., “Leyendo(nos) nosotras mismas” en *Otramente: lectura y escritura feministas*, op.cit., p.129.

⁵⁴ SUÁREZ BRIONES, B., “La segunda ola feminista: Teorías y críticas literarias feministas”, en SUÁREZ BRIONES, B., MARTÍN LUCAS, M^a B., FARIÑA BUSTO, M^a J., *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, op.cit., p.27.

consiguiente, la identificación con el sujeto masculino está mediada por un ideal compartido, una emoción, sin carga machista, ya sea un deseo de libertad, autonomía, amor, etc., que el protagonista sacia o, al menos, lucha por él. La conclusión de Schweickart es que algunos textos masculinos, del mismo modo que son cómplices de una ideología que subordina a las mujeres, tienen también un efecto positivo en la lectora debido a que elevan sus sueños, afirma:

Mi teoría es que algunos textos masculinos (no todos) ameritan una hermenéutica dual: una hermenéutica negativa que revele su complicidad con la ideología patriarcal, y una hermenéutica positiva que recupere el momento utópico –el auténtico centro- donde radica una porción importante de su fuerza emocional.⁵⁵

Por lo tanto, la adhesión de la lectora a un texto que sostiene el heteropatriarcado puede deberse a la aceptación, aun inconsciente, de sus valores, como a un sentimiento que recorre la obra y con el que la lectora se identifica, suprimiendo en su experiencia la ideología androcéntrica del texto. Entonces, la actitud de la lectora o el lector al enfrentar el texto es compleja y no reductible únicamente a la resistencia o a la pasividad.

Por otra parte, respecto a las objeciones planteadas por Clúa, no se ha de considerar la crítica feminista como una valoración negativa -y del todo contradictoria para la teoría feminista- de las mujeres como “lectoras pasivas”, puesto que, como he perseguido explicar, el proceso de lectura es mucho más complejo para ser simplificado con el argumento de la pasividad, y porque, básicamente, el objetivo de la crítica no es juzgar a las lectoras sino atender a lo expresado por el texto y a las posibles interpretaciones. Lo que sería, más bien, una aproximación al pensamiento de la escritora o el escritor y, por tanto, el análisis de este discurso. Además, dado que la literatura es un producto cultural, una producción simbólica, la crítica feminista se ha preocupado por analizar las formas en las que la literatura recrea sistemas de valores. Asimismo, la crítica feminista responde, precisamente, a la demanda de hacer visible un imaginario femenino, la voz de las mujeres que ha sido silenciada. En esta línea, Suárez Briones define la crítica feminista como “una práctica política democratizadora” que consiste en “deconstruir el androcentrismo que está en la raíz de todas las prácticas

⁵⁵ SCHWEICKART, P. P., “Leyendo(nos) nosotras mismas” en *Otramente: lectura y escritura feministas*, op.cit., p.130

sociales y culturales y reconstruir la perspectiva de las mujeres, las grandes ausentes (aunque habría que decir ausentadas) de la cultura”⁵⁶. Por lo tanto, la crítica feminista realiza una labor imprescindible en esta tarea, todavía pendiente, que es el cambio social hacia un modelo no androcéntrico.

Habiendo aceptado el supuesto de que la narrativa es una fuente informativa de la realidad social, a partir de la que reflexionar acerca de nuestro sistema de valores, de nuestros modelos de conducta, de que lo que es “normal” y socialmente aceptado, o bien, un espacio para la experimentación y la visualización de otro imaginario, el presente trabajo nace con la intencionalidad de conocer y mostrar cuál es el discurso de la narrativa actual. A tal fin, he realizado mi trabajo como lectora tomando como objeto de estudio obras recientes y de fama mundial. Puesto que me son de interés la figura de la escritora y de la lectora: ¿qué escriben las mujeres de éxito y por qué su obra alcanza a un gran público femenino? De modo que las novelas seleccionadas son de autoría femenina y acogidas por el género femenino. Si expuse brevemente, al inicio de este apartado, la relación que Cixous establece entre las mujeres y la escritura es porque la autora francesa presenta a las escritoras como una amenaza para el sistema vigente, pues las concibe posibles artífices de una realidad alternativa, no desigual, no opresiva. No obstante, Cixous afirma que la historia de la escritura ha sido/es acorde a la ideología androcéntrica y, por consiguiente, pese a que la figura de la escritora se descubra revolucionaria, ser revolucionaria no es condición necesaria de ser escritora. Es decir, es posible que un texto escrito por una mujer encuadre en la ideología heteropatriarcal, porque, como bien advierte Showalter en su ensayo “La crítica feminista en el desierto”: “la cultura dominante no tiene por qué tomar en cuenta a los silenciados, excepto para reñir con “la parte femenina” en ella”⁵⁷. Sin embargo, y en esta dirección quiero dirigir mi argumentación, lo Otro de la cultura dominante debe lidiar con ella y también es producto de ésta, ya que los y las silenciadas han sido educados e instruidas en esta cultura dominante. Trasladando estos argumentos al ámbito de la narrativa, pienso de interés cuestionarnos: ¿es posible percibir a la escritora cixousiana en las novelistas de éxito actuales? ¿Han sido las escritoras seducidas por la voz de la mente masculina que habría sido implantada en las mujeres, como lo define Borrás Castanyer? Lo que

⁵⁶ SUÁREZ BRIONES, B., “La segunda ola feminista: Teorías y críticas literarias feministas”, en SUÁREZ BRIONES, B., MARTÍN LUCAS, M^a B., FARIÑA BUSTO, M^a J., *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, op.cit., p.25.

⁵⁷ SHOWALTER, E., “La crítica feminista en el desierto”, en *Otramiente: lectura y escritura feministas*, op.cit., p.108.

ofrezco en este trabajo es mi propia interpretación de las obras seleccionadas, para elaborar mi análisis me he aventurado a realizar la tarea de lectura como la “lectora resistente” de Fetterley, negando la legitimidad de un sistema de valores androcéntrico, y como la “espectadora juiciosa” de Nussbaum, una postura crítica que permite cuestionar el funcionamiento y la fundamentación del orden recreado por la obra.

Tal como he expuesto en la introducción de este trabajo y como el mismo título recoge, las obras seleccionadas son la saga *Crepúsculo* y las trilogías *Cincuenta sombras* y *Los Juegos del Hambre*, que presento a continuación.

Lo anuncian las portadas de los libros de Erika Leonard, reconocida por el seudónimo de E.L. James: “Sí, esta es la trilogía de la que habla todo el mundo”, por lo que era obligado adentrarme en la fantasía de *Cincuenta sombras*. La particular historia de amor de Anastasia Steele –Ana-, una insegura veinteañera enamorada del multimillonario y apuesto Christian Grey, quién someterá a sus deseos el placer y el corazón de Ana. Una trilogía de supuesta temática erótica, que pone en práctica, o más bien lo intenta, el BDSM –bondage, disciplina y dominación, sumisión y sadismo, masoquismo-. Una obra definida como “porno para mamás”, peculiaridad que, como ha destacado Beatriz Gimeno en un artículo para la revista online *Pikara Magazine*, nos dice mucho acerca del público al que la obra está dirigida, mujeres convencionales y amorosas⁵⁸.

Desde la publicación en formato libro de la trilogía *Cincuenta sombras* en el año 2012 y hasta comienzos del 2014 se han vendido más de cien millones de copias en todo el mundo, tres millones de las cuales, aproximadamente, han sido vendidas en España, siendo *Cincuenta sombras de Grey* el libro más vendido en nuestro país durante los años 2012 y 2013, en un momento en el que pocos de los superventas han logrado superar los cien mil ejemplares en un año. Vendidos a millones de mujeres en todo el mundo y prestados por éstas a muchas otras lectoras, publicados en treinta y siete países, *Cincuenta sombras* se ha convertido en todo un fenómeno. En una entrevista para el periódico *The Huffington Post* en 2012, James aseguró a su entrevistadora:

I can't tell you the number of emails I've received from women who said, "We formed a book club", or "I've told all my friends about the books" – or even, "My family is

⁵⁸ GIMENO, B., “Porno para mamás y porno sin más” en <http://www.pikaramagazine.com/2012/12/porno-para-mamas-y-porno-sin-masbeatriz-gimeno-habla-de-que-fantasias-y-roles-representa-la-pornografia-hegemonica-al-hilo-del-exito-de-cincuenta-sombras-de-grey/> (18-12-2012), última consulta: 3-12-2014.

reading this!” Then I get women who say, “I haven’t read a book for 10 or 20 years and I read all of your books in just three days.” To me, that’s absolutely extraordinary.⁵⁹

El éxito de la trilogía se debe al contenido erótico que ofrece y a la historia romántica. James ha dado forma a tres libros que, según afirma, han permitido a sus lectoras redescubrir su placer y a sí mismas, y, en tanto, asumirse como mujeres empoderadas, debido a una nueva forma de comprender y experimentar su sexualidad. Aparentemente, toda una revolución sexual. Por consiguiente, los libros de *Cincuenta sombras* podrían interpretarse como novelas de formación en la práctica sexual. Asimismo, el protagonista masculino de la obra, Christian, “the ultimate fantasy guy”, o sea, un sueño hecho realidad, es la atracción central para muchas de las lectoras, pero sin sus jueguecitos eróticos, como estas fans han asegurado a la autora; el amor que el guapo multimillonario entrega a la afortunada, o no tan afortunada, protagonista de la obra es deseado por muchas mujeres.

Una trilogía con mensaje, el dar a conocer a sus lectoras que pueden empoderarse, no cediendo a exigencias externas sino siendo fieles a sí mismas, identificándose, así, con el personaje de Ana. Con estas referencias me propuse descubrir quién es Ana, quién es Christian, y qué relación mantienen que ha revolucionado al público femenino; en definitiva, qué modelos ofrecen a sus lectoras.

Pero el fenómeno *Cincuenta sombras* es de tal magnitud que las más entusiastas de las novelas no sólo pueden obtener el *best-seller* en las librerías, sino que, de así quererlo, les es posible recrear los juegos sexuales de los protagonistas con sus juguetes eróticos oficiales; bolas chinas, vibradores, esposas, fustas, antifaces y otros, con la firma de la saga en cada juguete. Y para aquéllas que además busquen una guía, Marisa Bennett ha publicado *Cincuenta sombras de placer*⁶⁰, también best-seller, que promete convertir la ficción en realidad. Pasatiempos mientras se aguarda al estreno del filme basado en la trilogía que se estrenará en el 2015, cuyo tráiler, estrenado en el mes de julio de este año 2014, se ha convertido ya en el más visto del año. Un largometraje que

⁵⁹ THOMAS, M., “Fifty Shades of Success: Behind the (Sex) Scenes With E.L. James” en http://www.huffingtonpost.com/marlo-thomas/fifty-shades-of-success_b_1923039.html (10-4-2012), última consulta: 3-12-2014.

No puedo decirte el número de correos electrónicos que he recibido de mujeres que dijeron, “Hemos formado un club de lectura”, o “He hablado a todas mis amigas sobre los libros” – o incluso, “¡Mi familia está leyendo esto!” Entonces recibo mujeres que dicen, “No he leído un libro en 10 o 20 años y he leído todos tus libros en solo tres días”. Para mí, eso es absolutamente extraordinario. (traducción mía)

⁶⁰ BENNET, M., *Cincuenta sombras de placer*, Barcelona, Grijalbo, 2012.

posiblemente incrementará el número de fans de la saga.

Sus comienzos se remontan a la publicación en la red, en el año 2011, del fan-fiction inspirado en la saga *Crepúsculo, Master of the Universe*. La historia fue publicada posteriormente por la propia autora como libro electrónico y ofrecida su impresión bajo demanda por la editorial virtual The Writer's Coffee Shop. Debido a su popularidad fue definitivamente publicada en papel en la primavera del 2012, adquiriendo una vertiginosa fama como consecuencia de su aparición en periódicos, revistas, blogs, programas de televisión, etc., y, por supuesto, como efecto del boca a boca. Un paseo por la red nos permite dar cuenta del fenómeno *Cincuenta sombras*; páginas web, entradas en blogs, y foros dedicados a la trilogía. Así como innumerables páginas en la popular red social de facebook elogiando al fabuloso protagonista de la saga, como: “Locas por Christian Grey” o “Sumisas de Christian Grey”, con miles de seguidoras entre las lectoras hispanohablantes. Por todo lo anterior, la trilogía de *Cincuenta sombras* es imprescindible para este ensayo.

No obstante, si iba a aventurarme a la lectura de *Cincuenta sombras* con la finalidad de exponer en este trabajo mis conclusiones, no podía ignorar la obra madre de las tres novelas de James, la inspiración para su fan-fiction, esto es, la saga *Crepúsculo*. Cuatro novelas que narran la nueva vida de la adolescente Isabella Swan –Bella- al conocer al objeto de su obsesión, Edward Cullen, un vampiro reconvertido en santo, y el triángulo amoroso que protagonizan junto a Jacob Black, el chico lobo. Una serie de libros para adolescentes que ha alcanzado también su popularidad entre un público no tan adolescente, como las “*Twilight Moms*”. Publicadas entre los años 2005 y 2008, traducidas a 37 idiomas, se han vendido más de cien millones de copias en todo el mundo, y ha desatado una fiebre por vampiros y hombres lobo. Pero la llegada a nuestras librerías de la saga *Crepúsculo* no solo originó la aparición de otras tantas obras de similar contenido y misma temática, sino que, como ya he señalado, potenció la escritura de *Cincuenta sombras*.

Al éxito de los libros le sucedió el éxito de cinco películas que arrasaron en los cines, la última de ellas estrenada en el año 2012. Sin embargo, *Crepúsculo* es más que una serie de libros o filmes cinematográficos, es un fenómeno. Fans femeninas y de diversas edades, y una autora que provoca llantos y emociones no contenidas de las fans con sus apariciones en público. Ahora bien, al considerar el fenómeno fan no puedo obviar el fenómeno anti-fan, que destaca por la magnitud de éste. Las fans son despreciadas por las y los “*haters*” de la saga. En el año 2009, durante la Comic-Con, la

convención internacional de comics de San Diego, se dieron protestas por la presencia de las fans en el recinto, y fueron varias las pancartas en las que podía leerse: “Twilight ruined Comic-Con”⁶¹, de lo que hay testimonio gráfico en internet. Las fans son ridiculizadas, definidas como “*twitards*”, juego de palabras que une “*twilight*” y “*retard*”, en definitiva, fans retratadas como retrasadas y faltas de inteligencia, fans que desconocen la buena literatura y, por tanto, son estúpidas; lo cual no hace sino despertar mi interés por conocer cuáles son los libros que decoran las librerías del anti-fan. La red es el espacio que permite a estos “*haters*” difundir su odio, lo que nos facilita descubrir el fenómeno anti-fan; un fenómeno que dice más de la figura del anti-fan que de las propias fans, personas que desprecian la saga y a sus lectoras y que, probablemente, no han leído los libros ni siquiera visto sus películas. De modo que, como sostiene Clúa en su trabajo “Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares”, las mujeres son lo Otro de la cultura privilegiada, esto es, la cultura dominada por la masculinidad. Los hombres serían consumidores de buena literatura, aunque sólo sea porque sus intereses se corresponden con lo valorado socialmente, mientras que las mujeres desconocerían qué es esto. A lo culturalmente asociado a la masculinidad se le reconoce un mayor valor, mientras que una literatura supuestamente orientada a un público mayoritario femenino debe tratar de nimiedades, porque los estereotipos de género no sólo son diferentes sino también desiguales. Como afirmó Woolf en un fragmento de *Una habitación propia* que todavía hoy es actualidad:

Hablando crudamente, el fútbol y el deporte son <<importantes>>; la adoración de la moda, la compra de vestidos, <<triviales>>. Y estos valores son inevitablemente transferidos de la vida real a la literatura. Este libro es importante, el crítico da por descontado, porque trata de guerra. Este otro es insignificante porque trata de los sentimientos de las mujeres sentadas en un salón. Una escena que transcurre en un campo de batalla es más importante que una que transcurre en una tienda. En todos los terrenos y con mucha más sutileza persiste la diferencia de valores.⁶²

Los sentimientos de las mujeres no son importantes. Clúa opina, precisamente, que las críticas misóginas contra las novelas de Meyer están relacionadas con la introducción de valores típicamente femeninos en el género de fantasía, como la sentimentalidad y el amor. Y aunque no sea la primera saga en mezclar las hazañas de

⁶¹ *Crepúsculo* arruinó la Comic-Con. (traducción mía)

⁶² WOOLF, V., *Una habitación propia*, op.cit., p.101-102.

criaturas sobrenaturales con una historia romántica, su fama y repercusión ha sido considerable, advierte Clúa, lo que ha llamado la atención de la crítica. Se sobreentiende que Meyer habría desvirtuado el género dejándose llevar por la sentimentalidad, y arrastrando a este género de fantasía a lectoras deficientes sedientas de romanticismo.

De acuerdo con lo esbozado por Clúa, quiero mostrar cómo la asociación de lo femenino con lo devaluado constituye una constante del androcentrismo, articulándose como uno de sus mecanismos de reproducción. A tal fin, argumentaré tomando en consideración las reflexiones de la escritora española Laura Freixas. Han sido de interés sus publicaciones “El honor perdido de la mujer lectora” y “¿Y cuántas mujeres?”, así como su estudio, muy recomendable, *La novela femenil y sus lectrices* -Premio Leonor de Guzmán en 2008-, en el que la autora presenta la complicada situación de las escritoras en España y analiza el desprestigio de las mujeres y de lo femenino llevado a cabo por la crítica.

Freixas ha realizado un trabajo de investigación, que comienza en el año 1990, recogiendo críticas literarias publicadas en la prensa española, artículos que incluyeran palabras como: “mujer”, “hombre”, “lectoras”, “femenino”, y otras. Las referencias al género femenino fueron muy abundantes, pero no así al masculino. Tras años estudiando a la crítica, Freixas ha llegado a la siguiente conclusión:

Yo he encontrado, analizando mi archivo, que cuando los críticos identifican un texto literario como “de/para/sobre mujeres” o “femenino” (ya sea por su autor(a), su tema o el público al que presuntamente va dirigido), dan a este término uno o varios de estos cuatro significados: particular, comercial, intimista y feminista. Y todos son negativos⁶³.

Abordaré más adelante el término “feminista” en relación a las autoras objeto de estudio, atendamos ahora a qué quieren decir los demás términos. Con “particular” se hace referencia a que el tema central de la obra comprende la experiencia femenina y, en consecuencia, es de menor importancia. Según Freixas, el ser mujer es percibido como una particularidad, y esto repercute en la valoración de la obra; mientras que ser hombre en el ámbito de la escritura es invisible, en el sentido de que no es determinante para la opinión de la crítica, ser hombre no se aprecia como diferencia. La escritora ha sido testigo de cómo su obra es valorada por la crítica en relación a la obra de otras

⁶³ FREIXAS, L., *La novela femenil y sus lectrices*, Córdoba, Servicio de Publicaciones: Universidad de Córdoba, 2009, p.47.

autoras, pero nunca comparada con obras de autoría masculina, de lo que se deduce que ellas pertenecen a una categoría diferente –incluso deficiente- de escritura. Parece ser que los textos escritos por mujeres y/o protagonizados por ellas difieren, en su mayoría, de una experiencia común para describir una experiencia exclusivamente femenina, sea cual sea el tema abordado, porque debe de ser que de los temas que engloban a la humanidad, es decir, aquéllos importantes, se encargan los hombres. Asimismo, el ser mujer en el ámbito de la escritura indica que el público al que su obra se dirige es exclusivamente femenino, cuando, por supuesto, sobre el escritor no recae la sospecha de que escriba sólo para hombres, es la imagen de la falsa universalidad. “Comercial” significa una obra de gran público, identificándose este gran público, según la autora, con el público femenino, que, a su vez, se relaciona con el mal gusto; entonces, si una obra cautiva a un número importante de lectoras se presupone que no es buena literatura. Y por último, “intimista” se dice de aquello que resulta cursi, lo que tiene por razón el asociar a las mujeres con el romance y lo afectivo. En definitiva, ocurre que la caracterización de la mala literatura responde a la norma de la literatura femenina, y en el caso de que no sea considerada mala literatura, entonces se trata de, o es tratada como, una excepción, lo que, afirma Freixas y yo comarto, no se fundamenta más que en el prejuicio. En *Una habitación propia* Woolf pregunta a todas las mujeres: “¿Os dais cuenta de que sois quizás el animal más discutido del universo?”⁶⁴ ¿No guarda esto relación con que el ser mujer sea tan llamativo para la crítica? En resumen, las mujeres aparecen como escritoras y lectoras de segunda; porque, tal como dejó escrito Woolf en el fragmento citado páginas atrás, la diferencia de valores persiste en todos los ámbitos; diferencia que implica, como he argumentado, una desigualdad axiológica en la que todo aquello asociado con lo masculino constituye el patrón del valor.

De las denominadas “*twitards*” hemos llegado al tópico de las mujeres como consumidoras de mala literatura, o lo que para buena parte de la crítica es equivalente a literatura femenina; Freixas, no obstante, nos invita a reflexionar acerca cuán acertada es esta suposición. Según las indagaciones realizadas por la autora, las mujeres españolas leen más que los hombres⁶⁵, asimismo, las lectoras leen con una mayor

⁶⁴ WOOLF, V., *Una habitación propia*, op.cit., p.39.

⁶⁵ FREIXAS, L., *La novela femenil y sus lectrices*, op.cit., p.21.

Un estudio realizado por Precisa Research en el año 2004 muestra que un 56,2% de mujeres y un 53,9% de hombres leen con frecuencia.

frecuencia que los lectores⁶⁶. Entonces, si en las listas de los libros más vendidos la representación femenina es escasa, no es posible que las lectoras sólo disfruten de esta “mala literatura”, sino que habrán de ser también aficionadas a la literatura valorada por la crítica⁶⁷. Además, argumenta la autora, si el porcentaje de alumnas en las carreras humanísticas es mucho mayor al porcentaje de alumnos, serán en su mayoría mujeres las conocedoras de las grandes obras de la literatura. Por lo tanto, ningún dato permite apoyar la opinión de las mujeres como lectoras de segunda, ni aunque aceptemos las categorías establecidas que dictaminan qué es “buena literatura” y qué “mala literatura”.

Así pues, la hipótesis de Clúa que relaciona a los “*haters*” de la saga *Crepúsculo* con la misoginia cobra fuerza. Por consiguiente, la recepción de los libros de Meyer, en razón del fenómeno originado, especialmente el anti-fan, nos recuerdan que lo femenino carece de valor y es motivo para la burla y el ridículo.

Dos autoras y siete libros; dos sagas íntimamente relacionadas que ofrecen un omnipotente protagonista masculino que parece robar y acaparar todas las atenciones. Por esta razón, quise añadir a mi colección una lectura más. Descubrí en mí la necesidad, como mujer, de conocer a una protagonista femenina con la que no sólo pudiera sino quisiera identificarme. Las listas de los libros más vendidos –recuerdo que las obras seleccionadas debían cumplir con ciertas exigencias, de las que el éxito es una de ellas, pues más amplio será su público- nos dan pocas opciones entre las que elegir si de una obra escrita por una mujer es de lo que queremos disfrutar. Finalmente, mi elección fue otro reciente *best-seller* de autoría femenina e importante fama -aunque menor popularidad que los anteriores-, la trilogía de Suzanne Collins *Los Juegos del Hambre*; una decisión motivada por la llegada a los cines de *En llamas*, la segunda

⁶⁶ FREIXAS, L., “El honor perdido de la mujer lectora” en <http://www.laurafreixas.com/freixasarticulos1.htm> (12-4-2002), última consulta: 3-12-2014. Ellas dedican a la lectura un 20% más de su tiempo que los hombres.

⁶⁷ FREIXAS, L., *La novela femenil y sus lectrices*, op.cit., p.24-26.
En el año 2006, Freixas revisó algunas de las listas de los libros más vendidos durante el año, en medios como el *ABC*, *Qué Leer*, *Cultura/s* de *La Vanguardia*, y *El cultural* de *El Mundo*; su conclusión fue la siguiente:

En resumen, salvo en el apartado “bolsillo” en el que son mujeres la mitad de los autores más vendidos y en infantil/juvenil, en el que ellas son levemente mayoritarias, todos los medios consultados coinciden en algunos datos básicos: la proporción de libros escritos por mujeres entre los más vendidos es de algo menos del 30% en narrativa, y casi inexistente (5% o menos) en no ficción y en poesía.

Habiendo consultado la autora otras fuentes, como las encuestas encargadas por la Federación del Gremios de Editores y el Ministerio de Cultura, confirmó que en el año 2004, de los veinticinco libros más vendidos del año, sólo seis habían sido escritos mujeres.

película de la franquicia, a finales del año 2013. Escritora profesional, Collins, previo a su exitosa trilogía, había visto ya su obra exhibida en las librerías, como la saga de cinco libros *Las Crónicas de las Tierras Bajas*, publicada entre los años 2003 y 2007. Sin embargo, la autora alcanzó la fama mundial con la mencionada trilogía. Tres novelas publicadas entre los años 2008 y 2010, con un público mixto, y protagonizadas por Katniss Everdeen; el héroe esta vez es una heroína. La ficción de Collins nos introduce en el futurista país de Panem levantado sobre las cenizas de la que fue Norteamérica, dominado por un perverso gobierno que, con la finalidad de controlar y someter al pueblo, celebra anualmente los denominados “Juegos del Hambre”. Estos juegos obligan a un grupo de veinticuatro jóvenes adolescentes –considerados “tributos”-, doce mujeres y doce hombres, dos de cada distrito en los que se divide Panem, a combatir en una lucha a muerte mientras sus hazañas y sufrimientos son televisados en todo el país. La vida de Katniss cambia inesperadamente, y con ella la de todo Panem, cuando su hermana pequeña Prim es llamada como tributo para los 74º Juegos del Hambre, ofreciéndose ella voluntaria para ocupar el lugar de su hermana en la arena. No obstante, una historia no falta de contenido romántico por la intervención en la historia del tributo Peeta Mellark y el mejor amigo de Katniss, Gale Hawthorne.

Una vez realizada mi tarea de lectura, habiendo finalizado mi lista de diez libros, confirmé que dos de las autoras, Meyer y James, recrean unas estereotipadas feminidad y masculinidad a través de los personajes protagonistas, cuyos roles se sostienen y fundamentan en una cultura del romanticismo. Entonces, valoré que debía hacer del mito del amor romántico el tema central de análisis de este trabajo, ofrecer una interpretación no idealizada del amor romántico al tiempo que lo descubro como una trampa para las mujeres. Como consecuencia de mis decisiones, tanto por las obras seleccionadas como por el tema a desarrollar finalmente elegido, la lectora o el lector comprobará que la exposición de las conclusiones a las que he llegado por el análisis de la saga *Crepúsculo* y de la trilogía *Cincuenta sombras* se ha privilegiado frente a la presentación de las obtenidas en la lectura de las tres novelas de *Los Juegos del Hambre*. La razón de ello es que en relación al amor romántico la obra de Collins ofrece menos materia de examen para este estudio, mientras que delibero de urgencia atender al discurso manifiesto en las novelas de Meyer y James. No obstante, la trilogía de Collins aporta a este trabajo una alternativa a los modelos de conducta y valores que sus antagonistas difunden, como veremos. Mi propósito es, pues, reflexionar acerca del mito del amor romántico, para lo que la narrativa es de gran utilidad en tanto que ofrece

ejemplos explicativos e ilustrativos que me permiten hacer llegar con mayor precisión a la lectora o el lector este problema sociocultural de nuestro tiempo.

2.2. El amor romántico y la cultura del romanticismo.

Previo al desarrollo del análisis de las novelas seleccionadas, considero fundamental concretar a qué refiero con el término amor romántico. Para ello voy a elaborar el siguiente discurso recogiendo algunas de las reflexiones de pensadoras imprescindibles para la teoría feminista, como: Simone de Beauvoir, que, junto a Shulamith Firestone, aportan ideas fundamentales acerca del romanticismo, o Gayle Rubin, Adrienne Rich y Monique Wittig, que me ayudarán a vincular la idea de amor romántico con un orden heteronormativo.

Quiero comenzar mi argumentación compartiendo con la lectora o el lector una cita de *El Segundo Sexo*:

Todo individuo que se preocupe por justificar su existencia la vive como una necesidad indefinida de trascenderse. Ahora bien, lo que define de forma singular la situación de la mujer es que, siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo en el que los hombres le imponen que se asuma como la Alteridad; se pretende petrificarla como objeto, condenada a la inmanencia, ya que su trascendencia será permanentemente trascendida por otra conciencia esencial y soberana. El drama de la mujer es este conflicto entre la reivindicación fundamental de todo sujeto que siempre se afirma como esencial y las exigencias de una situación que la convierten en inesencial.⁶⁸

La cosificación del sujeto femenino, la afirmación como Sujeto que en las mujeres no se opera, tiene en la figura masculina, según el planteamiento de Beauvoir, su justificación, puesto que el sujeto masculino actúa como mediador, esto es, es la otra conciencia ante y por la cual las mujeres se descubrirían como lo inesencial. Este argumento se ha desarrollado como una teoría de la complementariedad de los sexos, basada en una diferencia entendida como desigualdad y ausencia de reciprocidad. De modo que, la autora establece así un vínculo entre mujeres y hombres; es por su relación que ellas vendrían a representar la Alteridad, lo Otro, mientras que ellos lo Absoluto, el

⁶⁸ BEAUVOIR, S., *El Segundo Sexo*, op.cit., p.63.

Sujeto. Mujer y hombre quedan así definidos como las dos mitades de una unidad, y es que, a causa de la desfavorecida situación femenina, por la que las mujeres habrían sido educadas para conceder la responsabilidad de su existencia a los hombres, educándose, en tanto, para la pasividad, la pareja heterosexual se advierte fundamental.

En esta unidad fundamental a la que Beauvoir refiere, formada por la pareja heterosexual, él se afirma como el Sujeto mientras que a ella le corresponde la suerte de ser “un parásito que chupa la vida a un organismo extraño”⁶⁹, ser mutilado para el que se concibe su completud en la unidad con el hombre. Ahora bien, si ella acepta su condición subordinada es como consecuencia de la parafernalia amorosa, el deseo de romanticismo. Las mujeres, según el análisis de la filósofa, se asumirían como lo inesencial de la estructura social por creerse lo esencial para el sujeto amado, esto es, del hombre y su compartido amor la mujer espera su realización y la justificación de su existencia, aunque para ello haya de verse convertida en cosa. Esta necesidad de reconocimiento, exclusivamente aportado por el sujeto masculino, haría peligrar las relaciones femeninas, las otras mujeres se convertirían en un obstáculo para una misma ser reconocida como lo esencial entre lo inesencial del género femenino. En la aventura romántica las mujeres son rivales, objetos a exhibir su valor, la adaptación al sueño masculino. El romanticismo, desde el punto de vista de Beauvoir, aniquila la alianza femenina, pues el vínculo que une la vida de las mujeres a los hombres es más estrecho y difícil de disolver que ningún otro. En consecuencia, al no afirmarse como Sujeto, las mujeres no se reconocen las unas a las otras, por lo que no se unen, no se agrupan, no son solidarias entre ellas, sino que en su relación con el sujeto masculino conviven dispersas entre los hombres, sin ser jamás una más de ellos pues, como decía, ellas son negadas como sujetos. En esta situación de opresión no existe una conciencia de grupo femenina, no puede haber conciencia si no hay una auto-afirmación, sino que las mujeres se alían con los hombres, o sea, con el sujeto privilegiado, en una especie de complicidad de la que ellas no reciben el mismo beneficio que los hombres. La no auto-afirmación de las mujeres las deja en situación de desamparo, en situación de ser amparadas por los hombres en cuanto que sujetos de valor. Ocurre que el reconocimiento se concede entre hombres, pero no de estos a las mujeres, o sea, en línea descendente; por lo tanto, volviendo a la relación romántica, ésta es una falsa sensación de reconocimiento para las mujeres, que quedan sometidas en una relación desigual y

⁶⁹ Ibíd., p.895.

obligatoria con un hombre. De este modo, si bien la sentimentalidad se ha asociado al género femenino, la parafernalia amorosa aparece como una necesidad para los hombres.

De esta lectura de *El Segundo Sexo* concluyo que el amor romántico ha sido y es un pilar básico para la opresión de las mujeres, pues sirve de coartada a este entramado de relaciones de poder. En los años setenta, la feminista radical Firestone, inspirándose en el texto de Beauvoir afirmó que: “La cultura (masculina) era (y sigue siendo) parásita, y se alimenta de la energía emocional de las mujeres sin reciprocidad”⁷⁰. Mientras que para la pensadora francesa las mujeres serían el parásito de los recursos masculinos, Firestone propone visibilizar otra perspectiva que reconozca el estado parasitario de los hombres, invirtiendo así el argumento de Beauvoir. Encontramos que, si en lugar de enfrentar el discurso de las dos autoras los articulamos, se deduce que los géneros femenino y masculino se caracterizan por aprovecharse de la situación del otro. Si las mujeres, ya que no se conciben como entidad autónoma, son, según el discurso de Beauvoir, un parásito del sujeto masculino, pues viven a expensas de éste; para Firestone, los hombres representan un parásito porque se alimentan del amor ofrecido por el sujeto femenino, un amor que ellas no viven con reciprocidad. De modo que, en *La dialéctica del sexo*, la norteamericana sostiene que los hombres han desarrollado la cultura a expensas de las mujeres y el romanticismo, por lo que el amor de las mujeres ha sido un factor necesario para satisfacer los intereses de una sociedad masculina y mantener su condición privilegiada. “Los hombres se dedicaban a pensar, a escribir y a crear, porque sus mujeres invertían todas sus energías en ellos; las mujeres no crean cultura, porque están preocupadas por el amor”⁷¹ -afirma. Entonces, las mujeres han representado la anti-cultura y lo no-social, reducidas a la marginalidad. Sujetos para el amor, puesto que, parafraseando a Beauvoir, se habría concebido a las mujeres como cuerpos que piensan con las glándulas. Una concepción que nos indica que el terreno de la sentimentalidad y el amor se inferioriza frente a la razón. Si las mujeres son sujetos para el amor es porque son inferiores a los hombres, que destacan por su racionalidad, o sea, por la objetividad; por lo que se niega la importancia de los lazos afectivos mientras que se obtiene un provecho de esta experiencia femenina en el amor.

Se sigue de lo anterior que el amor romántico, tal como advierte Firestone, es el amor corrompido por este contexto de poder que produce desigualdad. La autora

⁷⁰ FIRESTONE, S., *La dialéctica del sexo*, op.cit., p.160.

⁷¹ Ibíd., p.160.

planteó en el mencionado texto que a medida que las sociedades cambian, esto es, conforme acontece el desarrollo histórico, modelos antiguos que garantizaban la opresión social de las mujeres pierden su valor al ser desacreditados. Como consecuencia, para mantener la supremacía de los varones, se hacen necesarias nuevas instituciones o nuevas formas de actuación de instituciones ya existentes, o sea, su renovación, que apoyen dicho orden social jerárquico.⁷² De este modo, se refuerza el ideal del amor romántico, que ha de ser comprendido a la luz de una tradición que somete a las mujeres. Entonces, aun cuando las mujeres puedan desarrollar un proyecto de vida autónomo, la unión como dos mitades de un todo con los hombres se exhibe deseable e incluso indispensable para el proyecto de vida de las mujeres.

Más recientemente, en el artículo “El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas”⁷³, publicado en el año 2008, sus dos autoras, Mari Luz Esteban y Ana Távora, ofrecen algunas lecturas feministas, desde las perspectivas del psicoanálisis y de la psicología social, en relación a la construcción de la subjetividad femenina con la finalidad de evidenciar la centralidad de la figura masculina en la vida de las mujeres. De entre las aportaciones seleccionadas, de autoras como Carmen Sáez Buenaventura, Emilce Dio Bleichmar o Nora Levinton, observo de interés el término “afiliación servil” de Jane Baker Miller. Dicho término es definido por Esteban y Távora como una forma de relación íntimo-afectiva, propia del sujeto femenino, que configuraría su identidad. Un tipo concreto de relación organizada en dominadores y dominados en la que el interés del sujeto femenino no se estructuraría “alrededor del conocimiento de sus propias emociones, necesidades o intereses, sino en el descubrimiento de las necesidades de los otros, creyendo que en la medida que atienda lo que los otros necesitan va a tener garantizado su amor”⁷⁴, adoptando, en consecuencia, una actitud servil. Vinculado a ello, Baker Miller formula también el concepto “yo en relación” que caracteriza al sujeto femenino y que, según precisan Esteban y Távora, alude al desarrollo de la subjetividad femenina en un contexto de vínculo con los otros, así como a la necesidad de muchas mujeres de establecer una relación afectiva con un hombre que les aporte seguridad y confianza, erigiéndose como sujetos dependientes. En resumen, lo que Esteban y Távora recogen del pensamiento de Baker Miller es que la subjetividad femenina se configuraría, esencialmente, en su

⁷² Ibíd., p.185-186

⁷³ ESTEBAN, M. L. y TÁVORA, A., “El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas” en anuario de Psicología. Universitat de Barcelona, vol. 39, nº1, 2008, pp.59-73.

⁷⁴ Ibíd., p.64.

relación con los otros, privilegiándose la relación con un sujeto masculino concreto. Como sujeto para el amor, el sujeto femenino adoptaría una actitud servil para con las y los demás para, así, obtener de estas afiliaciones, del amor del otro, su valor y su reconocimiento. Esto es, ser el deseo del otro como el resultado de una cultura amorosa que fomenta en las mujeres la centralidad de lo afectivo y lo romántico en sus proyectos de vida, el sujeto para el amor.

El amor romántico aparece, por tanto, estrechamente ligado a un orden heteronormativo: privilegia un tipo de deseo frente a otros, lo que no equivale a afirmar que esta conducta romántica se reserve a la heterosexualidad, pero encuentra su fundamento en ella. En 1975 se publica el ensayo de la antropóloga estadounidense Rubin, “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”, texto que aportará a los estudios feministas el concepto de sistema sexo/género. A partir de este concepto la autora distingue la noción de “sexo”, como naturaleza biológica y materia prima para el “género”, de la de “género”, definida como producto cultural.

Toda sociedad tiene alguna forma de actividad económica organizada. El sexo es el sexo, pero lo que califica como sexo también es determinado y obtenido culturalmente. También toda sociedad tiene un sistema, de sexo-género –un conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humanas son conformadas por la intervención humana y social y satisfechas en una forma convencional, por extrañas que sean algunas de las convenciones.⁷⁵

Según Rubin, el “sexo” es una determinación biológica mientras que el “género” se presenta como una imposición, producto de la cultura, que establece qué es lo normal y que se identifica con un “sexo”. Esta construcción cultural que es el “género”, además de identificarse con un “sexo” determinado, supone orientar el deseo sexual hacia el otro “sexo”, por lo que la sexualidad, al igual que el “género”, no es natural. Por el sistema sexo/género Rubin también analiza la sexualidad como una construcción social, de modo que la “mujer” y el “hombre” se definen heterosexuales, suprimiéndose así la homosexualidad. En esta concepción binaria del “sexo” y el “género” los sujetos son víctimas de represión, se suprime las semejanzas naturales, por lo que el componente del otro “género”, o sea, lo que culturalmente se ha asociado a él, debe ser reprimido en el desarrollo de la propia subjetividad y, asimismo, se censura el deseo homosexual,

⁷⁵ RUBIN, G., “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, op.cit., p.44.

instituyéndose, en consecuencia, la heterosexualidad. La autora descubre la heterosexualidad como un mecanismo de opresión social.

En la búsqueda por desentrañar los mecanismos sociales en los que se fundamenta la heterosexualidad normativa, Rubin, en su mencionado ensayo de 1975, sitúa en el origen de la sociedad humana los sistemas de parentesco; éstos son manifestaciones concretas del sistema sexo/género. Según Rubin, en el debate antropológico se valora la idea del parentesco como principio que ordena las sociedades preestatales, ahora bien, la explicación sobre su funcionamiento interno genera diversidad de opiniones. Para el desarrollo de su planteamiento, la antropóloga se sirve del ensayo *Las estructuras elementales del parentesco* de Claude Lévi-Strauss, que a su vez, explica, es un comentario de la teoría de Marcel Mauss *Essay on the Gift*. Lo que Mauss propone es que el intercambio de regalos es predominante en la formación de vínculos con los otros en las sociedades primitivas, de modo que, el intercambio facilita la cohesión social en ausencia de instituciones sociales. Lévi-Strauss incorpora al discurso de Mauss la idea de que el matrimonio heterosexual es también resultado de un intercambio, siendo el regalo a intercambiar las propias mujeres, acción a la que los hombres se ven obligados a realizar por la prohibición del incesto. El regalo de una mujer tiene por significado el establecimiento de relaciones de parentesco. De este razonamiento discurre Rubin que los sistemas de parentesco se caracterizan por el intercambio de mujeres y la prohibición de relaciones incestuosas –lo que origina el intercambio. Un orden heteropatriarcal que define a los hombres como el sujeto de poder, mientras que las mujeres son cosificadas como objeto de transacción. ““Intercambio de mujeres” –sostiene la antropóloga- es una forma abreviada para expresar que las relaciones sociales de un sistema de parentesco especifican que los hombres tienen ciertos derechos sobre sus parientes mujeres, y que las mujeres no tienen los mismos derechos ni sobre sí mismas ni sobre sus parientes hombres”⁷⁶. Ofrecida la mujer como regalo se establecen los lazos de parentesco, que se resumen como el reconocimiento mutuo de dos entidades masculinas. Lo que resulta de interés para mis propósitos es que esta relación exclusiva entre hombres, para la que la mujer es mera mercancía, es constituyente de las relaciones matrimoniales heterosexuales. Según Rubin, incluso en las sociedades más “civilizadas”, ya sea como costumbre adornada por la parafernalia amorosa, este intercambio de mujeres, su entrega en matrimonio,

⁷⁶ Ibíd., p.56.

permanece⁷⁷. Aunque el texto de Rubin al que me refiero date de los años setenta, no obstante, trataré de demostrar a través del análisis de las novelas seleccionadas que no es posible comprender la institución del matrimonio sin reconocer este pasado al que la autora alude.

De un feminismo que parte de su experiencia lesbiana, en el año 1980 Wittig en “El pensamiento heterosexual” y Rich con la publicación de su ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” abordan la cuestión de la heterosexualidad como una institución que somete a las mujeres; un análisis sobre la normativización de la orientación heterosexual femenina en el que el feminismo debía profundizar. La adopción de una postura crítica ante un sistema heteronormativo se presenta necesaria puesto que la misma institución que condena el deseo homosexual opriime a todas las mujeres sin excepción. Debido a la ausencia de un feminismo lesbiano en el pensamiento feminista y a la invisibilización de la existencia lesbiana, Rich, con su artículo, propone repensar la heterosexualidad y analizar lo que denomina como “heterosexualidad obligatoria”, esto es, una “institución política”⁷⁸ que arrebata el poder a las mujeres, para reclamar así el potencial liberador del lesbianismo para el género femenino. Según Rich, suponer que a todas las mujeres les atraen los hombres de forma natural, que no es una elección sino una predisposición biológica, no sólo marginaliza el lesbianismo, sino que concede el control de las mujeres a los hombres; esto es, se comprende que los hombres poseen derechos sobre las mujeres, como si ellas fueran cosa a poseer, una propiedad más en una relación que, como ya he expuesto, se fundamenta en la desigualdad. La invisibilización del lesbianismo es un mecanismo necesario de la heterosexualidad obligatoria puesto que su visibilidad amenaza la base de esta institución política y, en consonancia con lo anteriormente dicho, pone en peligro la supremacía masculina y su poder sobre las mujeres. Por consiguiente, la heterosexualidad obligatoria es un obstáculo para el feminismo que, además, ignora la fuerza política del lesbianismo. Un potencial liberador que no sólo comprende la experiencia lesbiana –existencia lesbiana- sino que también refiere a vínculos de solidaridad establecidos entre mujeres y a la identificación y experiencia compartida con las otras, la profundidad de lazos afectivos entre mujeres –continuum lesbiano.

Wittig, en el mencionado ensayo publicado en 1980, argumenta que la realidad

⁷⁷ Ibíd., p.55.

⁷⁸ RICH, A., “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*, op.cit., p.42.

humana ha sido interpretada a partir de lo que llama “el pensamiento heterosexual”, es decir, una ideología que se fundamenta en la relación obligatoria entre “la-mujer” y el “hombre”; una relación, la heterosexual, que se concibe natural y anterior al origen de la cultura. “El pensamiento heterosexual se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos”⁷⁹, afirma la autora. Un pensamiento que proporciona las ideas y conceptos que dan forma a los distintos discursos de todas las disciplinas. De este modo se hace inconcebible una sociedad que no se fundamente en el orden heterosexual, o sea, una sociedad que no se fundamente en la necesidad de un otro en situación de dominación. En el transcurso de un año, en 1981, se publica el ensayo de Wittig “No se nace mujer”; en él la escritora francesa alude a la famosa frase de Beauvoir, “no se nace mujer: se llega a serlo”⁸⁰, omitiendo la segunda parte de la misma. Si Rubin en “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” había afirmado que la “hembra humana” se convertía en “mujer domesticada”⁸¹ en determinadas relaciones sociales, de la que es ejemplo la unión matrimonial que, parafraseando a la autora, convierte a la hembra y al macho de la especie en la mujer y el hombre⁸², Wittig sostiene que “la-mujer” existe en su relación con el hombre. Llegar a ser mujer significaría aceptar el poder económico, ideológico y político de un hombre⁸³, esto es, aceptar una condición de subordinación, ser secundaria en la escena social, pertenecer al sujeto masculino. Mujer y hombre son categorías políticas no naturales que encuentran su fundamento en un orden heterosexual; en consecuencia, concluye Wittig, negarse a la heterosexualidad es negarse a ser una mujer o un hombre; la lesbiana es una desertora de su clase, un sujeto distinto de una mujer. Lo que la figura de la lesbiana, que la escritora francesa pone en juego, demuestra es que la orientación sexual hacia la heterosexualidad no es algo innato ni inevitable, y que la experiencia lesbiana no es excepcional, por lo que su visibilidad hace tambalearse la institución de la heterosexualidad obligatoria, o sea, el derecho de los hombres sobre las mujeres.

El adoctrinamiento de las mujeres en el amor sería uno de los mecanismos por el que se forzaría a éstas a la heterosexualidad, plantea Rich. “El enamoramiento

⁷⁹ WITTIG, M., “El pensamiento heterosexual”, en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, op.cit., p.51.

⁸⁰ BEAUVIOR, S., *El Segundo Sexo*, op.cit., p.371

⁸¹ RUBIN, G., “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, op.cit., p. 36.

⁸² Ibíd., p.59.

⁸³ WITTIG, M., “No se nace mujer”, en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, op.cit., p.36.

heterosexual se ha representado como la gran aventura, deber y plenitud femeninos”⁸⁴; ha sido y es idealizado por la cultura, desde la literatura, como los cuentos de infancia, a los medios de comunicación. La ideología del amor romántico, siguiendo el planteamiento de la autora, sostiene que a las mujeres les atraen los hombres de forma inevitable, por lo que la orientación de la sexualidad femenina a la heterosexualidad se concibe innata. La idealización del amor heterosexual lleva a las mujeres a priorizar su relación con los hombres frente a unas relaciones femeninas que se convierten en secundarias; la interacción con las otras mujeres se hace de menor importancia, así se sitúa a los hombres por encima del conjunto de las mujeres, incluida una misma. Y es que las mujeres “necesitan a los hombres como protectores sociales y económicos, para la sexualidad adulta y para completarse psicológicamente”⁸⁵, ésta es la mentira de la heterosexualidad femenina obligatoria, asegura Rich. La relación “mujer” “hombre” desemboca en la familia heterosexual, que aparece entonces como la unidad social básica.

Tras este breve recorrido por el pensamiento feminista, que he considerado fundamental para atender al concepto de amor romántico, valoro de interés el ensayo *Crítica del pensamiento amoroso* de Mari Luz Esteban, publicado en el año 2011. De la exposición anterior se concluye que la cultura amorosa responde a una ideología de género que configura a dos tipos de sujeto, la mujer y el hombre, que aparecen como sujetos opuestos y complementarios, dentro de un contexto de poder que fundamenta un orden social jerárquico y desigual. Como sostiene Esteban, el “pensamiento amoroso”, expresión que por el vínculo que relaciona amor romántico y heteronormatividad se inspira en “El pensamiento heterosexual” de Wittig, es una ideología cultural propia de Occidente y organizada en torno a unos valores que “sentimentalizan a las mujeres, que son vistas como incompletas, particulares, dependientes; mientras que los hombres son percibidos como completos, universales, independientes, al margen de que tengan o no detrás a alguien/es (normalmente mujeres) que abastecan sus necesidades físicas o emocionales”⁸⁶. Entonces, entenderemos por amor romántico un producto cultural que privilegia el amor de pareja heterosexual con respecto a cualquier otro tipo de relación, siendo ésta, la pareja, una unidad fundamental en la que los individuos que la componen no se reconocen como sujetos libres y autónomos sino que descubren su completud en

⁸⁴ RICH, A., “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*, op.cit., p.72.

⁸⁵ Ibíd., p.77.

⁸⁶ ESTEBAN, M. L., *Crítica del pensamiento amoroso*, op.cit., p.49.

relación al otro. En consecuencia, como advierte Esteban, el reconocimiento del otro se confunde con su posesión⁸⁷, al comprenderse en totalidad con el sujeto amado éste pasa a ser una propiedad. Se deriva de ello que la exclusividad y la fidelidad –el sujeto amado es lo primero ante cualquier otra relación- son definitorias del amor romántico, justificándose los celos como prueba y medida de amor hacia el sujeto amado/poseído. Este amor romántico perpetúa los estereotipos de género e influye, por tanto, en la construcción de la identidad individual; una represión de la subjetividad que incide especialmente en las mujeres. Una ideología, la del pensamiento amoroso, que presenta el amor romántico como lo más genuino del ser humano y, en definitiva, aquello por lo que los sujetos exhiben su verdadero ser, siendo más ellas y ellos mismos que en cualquier otro ámbito; un amor que, como resultado, se presenta completamente desinteresado. Una consecuencia de esta cultura amorosa es que el no mantener una relación de pareja es interpretado como una carencia, confesándose el sujeto encontrarse en soledad -estoy “sola” o “solo”. Como observa Esteban: “No tener pareja, sobretodo en las mujeres, se percibe y se experimenta, en general, como un déficit, una carencia. Da igual que vivas rodeada de personas que te aman y a las que amas”⁸⁸. El amor romántico se sitúa en el centro del proyecto de vida femenino y genera dependencia.

Tal como Rich advirtió que su crítica a la heterosexualidad obligatoria podía suscitar la pregunta acerca de si todas las relaciones heterosexuales resultarían condenables⁸⁹, bien podría esta revisión de la cultura amorosa en Occidente, tanto exhibida como recreada por la literatura de masas, apreciarse como una censura del amor. Por el contrario, con este ensayo quiero demostrar que el amor romántico es un amor corrompido por un contexto de poder, con la finalidad de restituirle su valor; puesto que el amor importa es necesario redefinirlo.

Siguiendo con Rich, hemos visto cómo alude en su trabajo a la idealización del amor romántico a través de la difusión cultural, y uno de los ejemplos que la autora ofrecía fue los cuentos infantiles, un mecanismo de la heterosexualidad obligatoria que educa a las mujeres para la gran aventura del romanticismo. Como hipótesis de lectura propongo que la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* responden a la estructura de los cuentos de hadas en una versión moderna para un público más adulto, es decir, que el amor romántico es un cuento de princesas. Estas reescrituras

⁸⁷ Ibíd., p.86.

⁸⁸ Ibíd., p.442.

⁸⁹ RICH, A., “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*, op.cit., p.79.

contemporáneas del amor romántico se fundamentan en tres ideas básicas: la espera femenina por el príncipe azul, la complementariedad proporcionada por la media naranja, y el flechazo amoroso como signo de amor auténtico. Como todo príncipe necesita su princesa, en las mencionadas narraciones ellos aparecen como el príncipe/caballero valiente/salvador, mientras que ellas representan a la princesa/damisela en apuros, de modo que, los protagonistas masculinos son el agente activo y las protagonistas femeninas el agente pasivo, las mujeres buenas son dependientes, tal como los cuentos de hadas indican. El príncipe es la media naranja, por lo que su aparición no es fortuita sino que estaba predestinada, y como escrito por el destino, la media naranja se presenta la única pareja que proporcionará un final feliz a la protagonista. Lo anuncia el flechazo amoroso, como un estado repentino, irracional y extraordinario que descubre la plenitud en el otro. En los cuentos de hadas se describe así la verdadera naturaleza del amor, que se caracteriza por ser un amor incondicional e imperecedero. Una unión indisociable entre una mujer y un hombre que, no obstante, se presenta desigual debido a que, en su complementariedad, a ellas les ha tocado representar la dependencia y la pasividad, por lo que la experiencia del amor romántico se estima de urgencia para las mujeres. Lo que quiero exponer en este apartado es que los cuentos de hadas tienen una función educativa y que el aprendizaje obtenido se sigue manifestando en etapas posteriores de la vida del individuo y no sólo en la infancia. La idealización del amor romántico en la cultura occidental es buen ejemplo de ello puesto que comparten los mismos principios.

Crepúsculo da inicio como la típica historia romántica para adolescentes, tan exitosa como poco novedosa, de las últimas décadas, esto es, el trillado argumento de la chica nueva que se obsesiona por el misterioso guaperas del instituto; integrando elementos de fantasía, él es un vampiro; diferentes pero, sin embargo, triunfantes en su amor. Ella le mira por primera vez, él la ve a ella, entonces, locura, obsesión, se pierden en un inexplicable amor. Así es como una Bella enamorada se descubre “parte de un cuento de hadas... Blancanieves en carne y hueso”⁹⁰.

Como en todo cuento de hadas, con nuestra Bella hecha Blancanieves, se inicia el conflicto, porque un cuento de hadas, enfrentando la visión de las autoras de *Crepúsculo* y *Cincuenta sombras de Grey*, no es sino la narración de los padecimientos de su protagonista, historia para la que el final feliz es un muy cuestionable desenlace;

⁹⁰ MEYER, S., *Crepúsculo*, op.cit., p.328.

trágico destino si adoptas el rol femenino. Para Jacob y Wilhelm Grimm la dulce Blancanieves representa a una joven princesa objeto de la envidia de la nueva esposa de su padre. La Madrastra, que habría contraído con el Rey un conveniente matrimonio debido a su extraordinaria belleza, anhela la muerte de la otra más bella, Blancanieves, cuyos órganos ansía devorar. La niña es abandonada en el bosque y obligada a huir de su hogar, refugiándose en la caridad de los siete enanitos, para los que es una esclava del hogar. Después, le llega la muerte con una manzana envenenada. ¿Por qué Bella desearía ser Blancanieves con la mala suerte que acompaña a esta princesa? Tal como afirma Andrea Dworkin en su ensayo de 1974, *Woman Hating*, de esta primera información cultural obtenida en la infancia, que son los cuentos de hadas, recordamos el romanticismo, el beso del príncipe, y olvidamos el terror implícito en la narración.

Bella es Blancanieves en su ataúd de cristal, Bella es la Bella Durmiente del Bosque en su lecho. Una vida interrumpida por el sueño a la espera del héroe romántico. El erase una vez de La Bella Durmiente del Bosque que se nos repite en la infancia es en el que ella duerme, bella, pasiva, a la espera de un príncipe de otro reino que la despierte. Se omite lo que ocurre después de su enlace. En el cuento de Charles Perrault él, el Príncipe, se va, ella es víctima de una suegra con las inclinaciones propias de un ogro, que quiere degustar la carne de la princesa y la de la descendencia de ésta con el Príncipe. Como el Príncipe de la Bella Durmiente, el de nuestra Bella también se va: “La persona a quien amaba de verdad se había marchado para siempre. El príncipe no iba a regresar para despertarme de mi letargo mágico con un beso”⁹¹. Él se ausenta, ella vuelve al lecho; sin él la muerte, sin él la nada. En el segundo libro de la saga, Edward decide romper su relación con Bella y abandonar la ciudad, una ruptura que muestra a sus lectoras y lectores la pasividad de ella y la actividad de él. Bella no puede alejarse de Edward, no puede decidir no estar junto a él, cuando su ex pareja se va, ella le sigue esperando. No obstante, Edward es el que tiene capacidad de resolución, el que puede decidir alejarse de Bella y emprender una nueva vida, aunque descubramos posteriormente que éste no era su deseo. Por consiguiente, como en la Bella Durmiente, es el salvador de Bella el que actúa y el que, asimismo, puede restablecer la situación inicial con su regreso al hogar, acción que el beso simboliza. Es el valor de la espera, si el príncipe queremos que aparezca, habremos de manifestar la necesidad de él, con el sufrimiento, la soledad, permaneciendo a la espera. Sin embargo, Bella y Edward

⁹¹ MEYER, S., *Luna Nueva*, op.cit., p.418.

omitieron este paso en la novela de *Crepúsculo*:

-He caminado entre los míos –vampiros- y los hombres durante casi noventa años... Todo este tiempo me he considerado completo sin comprender que estaba buscando, sin encontrar nada porque tú aún no existías.

-No parece demasiado justo –susurré con el rostro todavía recostado sobre su pecho, escuchando la cadencia de su respiración-. En cambio, yo no he tenido que esperar para nada. ¿Por qué debería dejarte escapar tan fácilmente?⁹²

Será en *Luna Nueva* cuando Bella interprete a la princesa que espera, cuando realice su parte en su particular cuento de hadas.

En “La joven nacida” Cixous argumenta que el cuento de la Bella Durmiente es una realidad social, solo que en su versión real la joven princesa es interpretada por todas las mujeres: “Las bellas duermen en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas, pero pasivas; por tanto deseables. [...] Entonces él la besará. De tal manera que, al abrir los ojos, ella sólo lo verá a él, a él en lugar de todo, él-todo”⁹³. Como veíamos con Beauvoir, los hombres son los Absoluto mientras que las mujeres la Alteridad; el final de la espera femenina por la llegada del príncipe simboliza la realización de las mujeres en su unión con un hombre. Por el dominio del androcentrismo, las mujeres han aprendido a verse desde una perspectiva masculina y, en consecuencia, a no verse, a ser desconocidas de sí mismas, a no gobernarse pues sus cuerpos se encuentran ya colonizados por el Sujeto de la historia del que ellas han sido una sombra. Entonces, como afirma Cixous, a las mujeres les han creado un antinarcisismo⁹⁴, por lo que habrían de descubrir el amor propio en el amor del príncipe.

En resumen, la princesa espera, impotente, sumisa, desconoce qué es una acción, el príncipe mueve la historia, tiene capacidad de resolución; ella es victimizada, él es el héroe. Por lo tanto, ella es una inútil, pero bonita, siempre bella, y es por su hermosura y pasividad que él la desea. Ella le espera para entregarse a él en su totalidad y, sin embargo, ella es la privilegiada al obtener el amor de su héroe romántico. Sé buena, esto es, pasiva, y hallarás el amor verdadero, es tu recompensa por reducirte a la Alteridad. No obstante, conforme al pensamiento cixousiano, en este reparto desigual del rol social

⁹² MEYER, S., *Crepúsculo*, op.cit., p.309-310.

⁹³ CIXOUS, H., “La joven nacida” en *La risa de la medusa*, op.cit., p.17.

⁹⁴ Ibíd., p.21.

el sujeto privilegiado es también un sujeto reprimido y domesticado, pues los hombres se encuentran aprisionados en su masculinidad: “Un hombre siempre es puesto a prueba, es preciso que se <<muestre>>, que demuestre su superioridad a los demás”⁹⁵. Como consecuencia, el deseo masculino se caracteriza por el miedo a la pérdida de su soberanía, por lo tanto, el suyo es un deseo de apropiación de lo Otro, o sea, de lo que percibe diferente a él y sus semejantes, y, por tanto, es una amenaza, lo que equivale a la negación y aniquilación de lo Otro. De modo que, para los hombres, amar al otro se presenta como una dificultad. Cuánto aman los príncipes a sus princesas si en la demostración de su valía inferiorizan al género femenino por sentirse amenazados en su superioridad. Lo que la autora francesa argumenta es que las mujeres, debido a que nada tienen que perder, no excluyen a lo Otro, sino que, por el contrario, ellas representan la receptividad, la acogida, el amor al otro. El deseo femenino es muy diferente del deseo del sujeto masculino, esto hace que su aproximación al otro no pase por un deseo de apropiación sino, más bien, por el reconocimiento, por lo que lo Otro se conserva en vida. Lo femenino es una fuerza creativa que da y recibe, por lo que no excluye las diferencias sino que las anima y hace posibles, enriqueciéndose de ellas. Como resultado, las mujeres han sido, son, sujetos susceptibles de ser “poseídos”: la mujer es la viajera que experimenta “lo que ella no es, lo que es, lo que puede ser”⁹⁶. De este amor que las mujeres dan y de este amor que ellas quieren recibir habrían tomado provecho los hombres, hasta poseerlas. Si recordamos a Firestone, ésta es precisamente la situación parasitaria de los hombres, que se alimentan del amor de las mujeres en privilegio de una sociedad androcéntrica. La creatividad femenina que da vida a un imaginario nuevo, que hace posible otro orden, y que Cixous anima a expresar por medio de la escritura, se desperdicia al servir al mismo sistema que opprime a las mujeres; una energía femenina que les es expropiada. Por consiguiente, si bien las princesas aparecen permanentemente victimizadas para demostrar la necesidad del príncipe/salvador, lo que los cuentos de hadas no nos dicen es que el príncipe azul es el verdadero privilegiado en esta relación. La espera femenina por el príncipe azul es el triunfo de la masculinidad.

Dworkin sostiene que la influencia de la ideología de género difundida por los cuentos de hadas y recibida en la niñez, dado que arraiga en nuestra psique, sobrevive hasta la madurez. Desde la infancia se enseña a las niñas a desear la figura del príncipe

⁹⁵ Ibíd., p.48.

⁹⁶ Ibíd., p.47.

azul, seducido por la belleza y la pasividad. Por lo que en estas historias de infancia son dos las representaciones disponibles de las mujeres: “There are two definitions of woman. There is the good woman. She is a victim”, éste es el estereotipo permitido a las mujeres, con el que habrán de identificarse. La mujer como víctima que necesita del héroe masculino, o sea, la mujer que, por su condición, es dependiente. Y la figura femenina que les está vedada, “there is the bad woman. She must be destroyed”, la mujer como sujeto activo es peligrosa. En definitiva, “The good woman must be possessed. The bad woman must be killed, or punished. Both must be nullified”⁹⁷. La Madrastra del cuento de Blancanieves es obligada a bailar hasta la muerte con zapatos de hierro ardiendo; la madre del heroico esposo de La Bella Durmiente del Bosque sucumbe devorada por sapos, serpientes, víboras, culebras e insectos varios. Cuando las mujeres no representan el sueño masculino se las aniquila, cuando no se reconocen como Alteridad, cuando no pueden ser la mujer poseída, son castigadas. Las mujeres son la amenaza en una sociedad masculina, que o bien se las aniquila o se las neutraliza. Véase como ambas princesas son víctimas del paternalismo del héroe; anulada su autonomía son de él dependientes, sin identidad se construyen a partir de la figura masculina. Ellas son el complemento del sujeto soberano, para el que representan lo Otro de lo que le gusta apropiarse. No hay lugar para Katniss, la protagonista de *Los juegos del hambre*, la arquera, la cazadora, en los cuentos de hadas, y si lo hubiera sería aniquilada, su rol como personaje activo representa un peligro para un sistema heteropatriarcal.

La figura de Bella personifica “la mujer buena”, la víctima, la que espera a aquél que representa su sueño romántico. Sé pasiva Bella; y tú, Blancanieves; o tú, Bella Durmiente; y el héroe aparecerá. Sin él, sueño, letargo; junto a él: “El cuento de hadas continuaba. El príncipe había regresado y se había roto el maleficio”⁹⁸ –afirma Bella. Fin del mal sueño de la protagonista. La historia acaba bien. Los cuentos anuncian el destino femenino, ser lo Otro del sujeto masculino. Y si ellas aceptan el trágico final de la pérdida de su autonomía, la renuncia a la responsabilidad de su existencia, es por el deseo femenino caracterizado por el amor-otro.

⁹⁷ DWORKIN, A., *Woman Hating*, op.cit., p.48.

Hay dos definiciones de mujeres. Está la mujer buena. Ella es una víctima. Está la mujer mala. Ella debe ser destruida.

La mujer buena debe ser poseída. La mujer mala debe ser asesinada, o castigada. Ambas deben ser anuladas. (traducción mía)

⁹⁸ MEYER, S., *Luna Nueva*, op.cit., p.559.

En definitiva, siguiendo a Dworkin, lo que los cuentos de hadas nos enseñan es “that powerful women are bad, and that good women are inert. We see that men are always good, no matter what they do, or not do”⁹⁹. Él es posesivo con ella, no es un opresor, está enamorado; él es paternalista, conoce mejor que ella lo que le conviene, actúa así porque la quiere; si se muestra celoso, violento, neurótico, es a consecuencia de su estado amoroso. El amor dulcifica al otro hostil y lo justifica. Así es como el joven, rico, y guapo Christian Grey, con sus oscuras cincuenta sombras, es definido como un “príncipe”¹⁰⁰ y un “héroe romántico”¹⁰¹: “...Me siento segura. Protegida. Le preocupo lo suficiente para que venga a rescatarme de algo que equivocadamente creyó que era peligroso. Para nada es un caballero oscuro. Es un caballero blanco, con armadura brillante, resplandeciente. Un héroe romántico. Sir Gawain o sir Lancelot”¹⁰², afirma la protagonista de la saga *Cincuenta sombras*. Como todo un sir Lancelot, la violencia de Christian queda revestida de parafernalia amorosa. Y es que para Ana su príncipe azul es un “regalo de Dios a las mujeres”¹⁰³; está bien, la esencia divina, si hay un ente divino, es humana y misógina.

Tal como manifiesta Cixous: “A fuerza de leer esta historia-que-acaba-bien, ella –las mujeres- aprende los caminos que la conducen a la <<pérdida>> que es su destino”¹⁰⁴. Lo que los cuentos de hadas cuentan es que el amor es lo más importante para las mujeres, mientras que para los hombres es un asunto más entre el resto de sus ocupaciones. Si las mujeres deben sentirse inmensamente afortunadas, los hombres perciben el triunfo del amor como una conquista más. Éste es el final feliz, en el que el destino de las mujeres se articula en función de los intereses masculinos sin reciprocidad, por lo que el verdadero protagonista de su historia es un hombre. Las reescrituras del amor romántico profundizan en la utopía del príncipe azul y permiten analizar cómo transcurre la narración cuando los cuentos ya han finalizado con un “...y comieron perdices”.

⁹⁹ DWORKIN, A., *Woman Hating*, op.cit., p.45

Las mujeres poderosas son malas, y las mujeres buenas son pasivas. Vemos que los hombres son siempre buenos, sin importar lo que ellos hagan, o no hagan. (traducción mía)

¹⁰⁰ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.148.

¹⁰¹ Ibíd., p.219.

¹⁰² JAMES, E. L., *Cincuenta sombras de Grey*, op.cit., p.83.

¹⁰³ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.228.

¹⁰⁴ CIXOUS, H., “La joven nacida” en *La risa de la medusa*, op.cit., p.19.

3. Capítulo II: Reescritura contemporánea del amor romántico: análisis de la saga *Crepúsculo* y las trilogías *Cincuenta sombras* y *Los Juegos del Hambre*.

Una vez definido el concepto de amor romántico, analizaré cómo se representa la experiencia del amor en las novelas seleccionadas, esto es, cuáles son las reescrituras contemporáneas del amor romántico en la literatura de masas.

La finalidad de mi exposición es doble: por un lado, ofrecer una interpretación de las novelas seleccionadas, la saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, la trilogía *Cincuenta sombras* de E.L. James y la trilogía *Los Juegos del Hambre* de Suzanne Collins, en términos de reescrituras contemporáneas del amor romántico, tal y como ha sido descrito en el capítulo anterior. Por otro lado, mostrar, a través de la exégesis de las obras mencionadas, que el amor romántico constituye un problema sociocultural cuya desmitificación es urgente. De modo que, en el presente capítulo pondré de manifiesto, a partir del análisis textual, que el amor romántico funciona como una institución heteropatriarcal que recrea la heterosexualidad obligatoria y sitúa al género femenino en una posición de desigualdad e inferioridad. Una ideología, la del pensamiento amoroso, que se presenta opresiva para todas las mujeres sin excepción y que sirve de coartada para la violencia machista. A tal fin, he articulado mi análisis en torno a dos ejes temáticos, que, a su vez, estructuran este capítulo: “Reescritura de la relación heterosexual” y “Reescritura del género y la sexualidad”.

3.1. Reescritura de la relación amorosa heterosexual.

3.1.1. Érase una vez... y otra vez el amor romántico.

A la luz de lo expuesto en el capítulo anterior, según la ideología del amor romántico o el pensamiento amoroso, los enamorados son la reconciliación de dos mitades, que ligados por su romance, se unen en una totalidad. Entonces, la cultura amorosa resulta destructiva pues mutila al individuo, que aparece como un sujeto incompleto, una existencia vacía en ausencia del sujeto amado. Si la media naranja otorga sentido, puesto que representa la completud del ser, se adivina la centralidad de su posición en el proyecto de vida del individuo. La cultura amorosa conforma dos

sujetos diferentes, desiguales en su diferencia, esto es, complementarios: la mujer y el hombre, siendo la mujer el sujeto para el amor por excelencia. Como sujeto para el amor ella representa la vulnerabilidad y la dependencia, la más damnificada víctima de esta trampa que es el amor romántico. En el discurso del amor romántico, la mujer es definida por los otros y para los otros, como si fuera incapaz de bastarse a sí misma, su propia estima se deposita en el otro, un otro que se hace necesario, no por casualidad en masculino, como hemos tratado en el pasado capítulo. La construcción heteronormativa del género daña, en consecuencia, la autoestima de las mujeres. Como precisa la antropóloga mexicana Marcela Lagarde en su trabajo *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, la autoestima es una experiencia subjetiva, que puede ser consciente, aunque es primordialmente inconsciente, en relación a la conciencia del yo, la estima de una misma, a cómo se percibe el yo en el mundo y evalúa el desarrollo de la propia vida. Dado que la percepción subjetiva de la realidad influye en la autoestima personal, los estereotipos heteropatriarcales afectan a la autoestima:

La autoestima es una dimensión de la autoidentidad marcada por todas las condiciones sociales que configuran a cada mujer y, de manera fundamental, por la condición de género. Conformadas como *seres-para-otros*, las mujeres depositamos la autoestima en *los otros* y, en menor medida, en nuestras capacidades. La cultura y las cotas sociales del mundo patriarcal hacen mella en nosotras al colocarnos en posición de seres inferiorizadas y secundarias, bajo el dominio de hombres e instituciones, y al definirnos como incompletas.¹⁰⁵

La conceptualización de la autoestima femenina realizada por Lagarde, en sintonía con la noción de “yo en relación” de Baker Miller, abordada en el capítulo anterior, evidencia la necesidad de una revalorización de las capacidades de cada mujer individual y del común del género femenino; revalorización que requiere desprendernos del rol secundario en el espacio social. Si convenimos en las definiciones de amor romántico y autoestima aquí presentadas, cabría afirmar que el amor romántico opera como discurso articulador de una cultura del romanticismo que menoscaba la autoestima femenina, siendo la relación de pareja heterosexual la máxima expresión del pensamiento amoroso mediante la que las mujeres construyen el propio reconocimiento. Así pues, lo que me propongo a continuación es analizar cómo los elementos clave de lo

¹⁰⁵ LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M., *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, op.cit., p.32.

que Estaban ha llamado el pensamiento amoroso son recreados en las obras de Meyer y James. Veamos cómo las mujeres son definidas como este “ser-para-otros”.

Meyer, en *Crepúsculo*, nos presenta a Bella, adolescente retraída, responsable, independiente y amante de los libros, una figura femenina con la que una joven lectora podría identificarse sin dificultad. Sin embargo, como artífice de su destino, la autora arrebata a la protagonista su autonomía con la entrada en escena de Edward, su amante vampiro. Al descubrir el sentimiento del amor, Bella comprende que su existencia pre-Edward fue carente de sentido, vacía y sin valor, se funda como sujeto dependiente y unifica su vida con la de él. Una huída de su autonomía hacia una relación dependiente y sin posibilidad de retorno. Tocada por el amor se percibe como la mitad de una totalidad que ella sola no puede completar. El proyecto de vida pasado se vuelve secundario debido a la prioridad concedida a la relación con el amado. La inmortalidad y la eternidad junto a Edward se convierten en el deseo y la única aspiración de la protagonista, y si él falta se llevará con él la felicidad de su enamorada; felicidad marchita con su ausencia como marchita es la Bella anterior a conocer a Edward. La Bella que Meyer nos dio a conocer en un principio desaparece para no volver en el resto de la narración: el amor convierte a Bella en la Alteridad beauvoiriana, el sentido de su existencia radica en ser lo esencial para el sujeto amado, vale decir, el Sujeto.

En esta obra, se representa el amor romántico como el enlace de dos subjetividades que forman una totalidad, por lo que sin un otro el sujeto es carente, una existencia vacía por la falta de complementariedad, lo que revela la necesidad absoluta del otro para vivir/subsistir. Así lo expresa Bella: “...su vida y la mía estaban ahora retorcidas la una entorno a la otra hasta formar un único hilo. Si uno se cortaba, quedarían cortados los dos. Si él se marchaba, yo no podría sobrevivir. Si la que se iba era yo, él tampoco podría con ello. Y un mundo sin Edward parecía algo absolutamente sin sentido. Edward *debía* existir”¹⁰⁶. No hay alternativa para un corazón roto, cómo podría seguir latiendo si se ha quebrado su otra mitad. Sin Edward “el amor, la vida, su sentido... todo se habría terminado”¹⁰⁷. Sin Edward, Bella es como “una luna perdida – una luna cuyo planeta había resultado destruido, igual que en algún guión de una película de cataclismos y catástrofes- que, sin embargo, había ignorado las leyes de la gravedad para seguir orbitando alrededor del espacio vacío que había quedado tras el

¹⁰⁶ MEYER, S., *Amanecer*, op.cit., p.410-411.

¹⁰⁷ MEYER, S., *Luna Nueva*, op.cit., p.81.

desastre”¹⁰⁸. No obstante, aunque la protagonista defina su mutua existencia como dos vidas entrelazadas que se convierten en un único hilo, el enlace es desigual; en esta complementariedad las partes son tan diferentes como desiguales. Bella adopta una posición secundaria y subordinada, ella es la luna, Edward su planeta, él es la prioridad. Asimismo, percibimos que si Edward falta, él, la vida junto a él, el recuerdo de él, guardarán su situación central en la existencia de Bella.

En *Luna Nueva*, segundo libro de la saga *Crepúsculo*, el amante de Bella, en su condición de héroe romántico, rompe su relación con ella por el bien de ésta; un accidente durante el dieciocho cumpleaños de Bella lleva a uno de los hermanos vampiros de Edward a atacarla, aunque sin éxito. Y es que mezclarse con vampiros no resulta una buena idea si la vida es lo que queremos preservar. Entonces, se nos da a conocer a una nueva Bella que vive del recuerdo; no abandonará Forks, la ciudad testigo de su historia romántica; se redescubre a la protagonista como una adicta a la adrenalina y al riesgo para atraer el recuerdo de un paternalista y sobreprotector Edward, una gruñona proyección imaginada por Bella como consecuencia de sus actos. Además, intacta queda la fidelidad a su ex pareja, que tiene por razón la espera de su vuelta, y que es presentada como una traición ya que Bella se comprende propiedad de Edward, suya, siempre suya. Bella, así como la protagonista de *Cincuenta sombras*, Ana, figura que en ella se inspira, viven la experiencia del amor como una mutilación; como sugiere Beauvoir en *El Segundo Sexo*. Ésta es la lamentable situación de las mujeres: un ser mutilado incapaz de bastarse a sí mismo y que ama al otro desde su inferioridad. La cultura amorosa presentada en la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* recrea la necesidad femenina de una figura masculina. En todas estas obras, la concepción positiva de una misma y de la propia vida depende de la relación con un hombre.

Continuando con el análisis de *Luna nueva*, Bella, superviviente de una ruptura amorosa, desarrolla una nueva obsesión por otro hombre, Jacob, el chico lobo y protagonista del que será un triángulo amoroso, quien, en sustitución de Edward, ocupará una posición central en la vida de una ya desesperada y trastornada protagonista. Él la quiere, ella se deja amar y se obliga a querer, porque sola, refiriéndose siempre las autoras Meyer y James con soledad a la ausencia de amor romántico en la experiencia femenina, “no me manejaba bien”¹⁰⁹, asevera la

¹⁰⁸ Ibíd., p.211.

¹⁰⁹ Ibíd., p.237.

protagonista de *Crepúsculo*. Bella se afirma como sujeto dependiente y busca a quien la complete. Si Lagarde se refería a la condición de género de las mujeres como una condición de “seres-para-otros”, Bella intenta representar un ser-para-Jacob para conformar, nuevamente, una totalidad: “Me gustaría cambiar lo que siento por ti, Jacob –actuaba a la desesperada, por lo que forcé y estiré la verdad hasta retorcerla tanto que acabó por tomar forma de mentira-. Es posible... es posible que pudiera cambiar si me dieras algo de tiempo –susurré-, pero no me dejes ahora Jake. No podré resistirlo”¹¹⁰.

Al establecido vínculo entre complementarios acompaña el reconocimiento del otro como propiedad y de una misma como cosa a poseer, este es el modo en que se forma la unidad. Unas y otros se entregan, desean pertenecer al otro y que el otro les pertenezca. No obstante, este deseo de poseer/pertenecer se articula de forma diferente según el género, respondiendo a la construcción normativa de éste. Las mujeres no cosifican al amado, no lo consideran en propiedad en tanto que objeto, pues la posesión del otro no se estima en sentido literal, sino que la pertenencia se concibe como una forma de manifestar y comunicar su amor. Como argumentaba, la construcción normativa de lo femenino caracteriza a las mujeres como “yoes en relación” y “seres-para-otros”, lo que refiere, especialmente, a la necesidad femenina de una relación afectiva con un hombre. Por lo tanto, ellas se entregan, entregan a otro su amor, que, a la luz de lo expuesto, equivale a decir que se entregan a sí mismas, ellas se ofrendan a sí mismas al amor y por amor. Ellas lo reciben, pero no a ellos como cosa, sino su afecto, del que esperan la exclusividad y la fidelidad, ser la única de entre todas las mujeres. Sin embargo, los hombres no reciben esta entrega de afecto sino que se apropián de la enamorada, es decir, ellas son cosificadas y, por consiguiente, los hombres se hacen con unos derechos sobre las mujeres que ellas no tienen sobre ellos. Unas y otros toman y se conforman con lo que exigen del otro, o sea, de acuerdo con el discurso heteronormativo, ellas quieren amor, ellos quieren dominar, para ser amadas, ellas serán subordinadas a sus parejas. Como lo expresaría Cixous, si los hombres se entregan, ¿qué es lo que dan en esta entrega? ¿Qué esperan a cambio?:

¿Qué se da cuando se da?

¿Qué quiere el hombre tradicional que esto le dé? - ¿Y ella? Primero, lo que él quiere, ya sea a nivel de intercambios culturales o personales, ya se trate de capital o de afectividad (o de amor, de goce), es que le produzca un suplemento de masculinidad:

¹¹⁰ Ibíd., p.279.

plusvalía de virilidad, de autoridad, de poder, dinero o placer que, al mismo tiempo, refuercen su narcisismo falocéntrico.¹¹¹

Entonces, ser poseída es una expresión de amor. Bella desea la inmortalidad porque anhela una eternidad junto a Edward; la presión de sus labios, después su mordisco, representa la entrega absoluta de su ser al hombre amado: “Deseaba que fuera su veneno el que emponzoñara mi cuerpo. Eso haría que le perteneciera de un modo tangible y cuantificable”¹¹². Así, Edward se convierte en el segundo padre, el que le da un segundo nacimiento a Bella; él le entrega una nueva vida, y ella se entrega a él en su totalidad, estableciéndose así un vínculo indisoluble. El deseo de pertenecer al otro se halla presente igualmente en *Cincuenta sombras*. Ana se pregunta: “¿Qué estaría dispuesta a hacer para ser suya?”¹¹³ A juzgar por la novela, a aceptar el dolor, la humillación, la violencia, el sometimiento; todo por ser suya, todo por amor. El modo en que Bella y Ana ceden ante su enamorado responde a un ejercicio romántico, que las obras presentan, en la línea del discurso del amor romántico, como el único y auténtico amor.

La posesión de la persona amada, que asimismo refiere a la exclusividad y fidelidad en la pareja de amantes, resulta ser una justificación para los celos, que también aparecen como medida de amor: “El ataque de celos que he sentido hace un momento me dice que mis sentimientos por él son más profundos de lo que me he reconocido a mi misma”¹¹⁴, admite Ana; unos celos suscitados por las antiguas relaciones de Christian. Incluso el pasado del sujeto amado se desearía poseer. Del mismo modo que en *Cincuenta sombras*, los protagonistas de *Crepúsculo* relacionan el sentimiento de los celos con el amor romántico; la experiencia de los celos determina el autorreconocimiento como sujeto enamorado; así es como Edward comprendió que necesitaba a Bella, fue por ella por quien por primera vez experimentó los celos, lo que opera como una prueba irrefutable y concluyente de su amor. En una conversación con Bella, Edward comenta la diferencia entre estudiar una materia –el amor– y experimentarla, tomando los celos como ejemplo de su argumento:

...He leído sobre los celos un millón de veces, he visto actores representarlo en mil

¹¹¹ CIXOUS, H., “La joven nacida” en *La risa de la medusa*, op.cit., p.48.

¹¹² MEYER, S., *Eclipse*, op.cit., p.324-325.

¹¹³ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras de Grey*, op.cit., p.83.

¹¹⁴ Ibíd., p.219.

películas y obras teatrales diferentes. Creía haberlos comprendido con bastante claridad, pero me asustaron... -hizo una mueca-. ¿Recuerdas el día en que Mike te pidió que fueras con él al baile?

[...]

-Me sorprendió la llamarada de resentimiento, casi de furia, que experimenté...

[...]

>>Ésa fue la primera noche que vine aquí. Me debatí toda la noche, mientras vigilaba tu sueño, por el abismo que mediaba entre lo que sabía que era correcto, moral, ético, y lo que realmente quería. Supe que si continuaba ignorándote como hasta ese momento, o si dejaba transcurrir unos pocos años, hasta que te fueras, llegaría un día en que le dirías sí a Mike o a alguien como él. Eso me enfurecía.¹¹⁵

Si bien el protagonista de la novela asocia los celos con una experiencia desgradable que inspira emociones negativas tales como el resentimiento y la furia, los celos son, no obstante, concebidos de forma positiva, puesto que para Ana, en *Cincuenta sombras* y para Edward, en *Crepúsculo*, son indicadores de amor verdadero. La emoción de los celos, que Edward ha aprendido a relacionar con el romanticismo debido a la información cultural recibida, le lleva al acoso de su amada: desde escuchar sus conversaciones con otros a colarse en su dormitorio para observarla dormir, siendo esto último, cuanto menos, escalofriante. Esta reacción, como la de Ana frente a Christian, nace de una necesidad de control sobre el objeto de su obsesión, el querer que la amada o el amado les pertenezca en exclusividad. De modo que los celos, lejos de ser medidores de afecto manifiestan el deseo de poseer a quien se dice querer, esto es, ilustran la vinculación entre posesión y amor propio del discurso del amor romántico, como ejemplifica el fragmento citado acerca del enfurecimiento de Edward ante la posibilidad de que Bella mantuviera una relación con otro hombre.

El matrimonio es la ceremonia por la que el reconocimiento de la amada como propiedad se hace oficial en estas obras. El deseo de compromiso es representado como la necesidad masculina de tomar una esposa como obsequio, unión por la que una mujer queda marcada como “propiedad de”; es la mujer como mercancía tal como enunciaba Rubin. Meyer y James, por medio de sus personajes masculinos, regalan a sus lectoras las siguientes confesiones románticas que justifican el deseo masculino de una unión matrimonial. A tal fin, Edward revela a Bella: “Lo único que quiero es hacerlo oficial, y

¹¹⁵ MEYER, S., *Crepúsculo*, op.cit., p.308.

que quede claro que me perteneces a mí y a nadie más”¹¹⁶. Y Christian a Ana:

-Pronto serás mía.
-Ya lo soy -susurro.
-Legalmente -musita, y me sonríe con aire malicioso.¹¹⁷

Porque si los amantes saben de su pertenencia al otro, es por el matrimonio que lo comunican al mundo, exhibiéndose la exclusividad de su relación. Sin embargo, de forma significativa el matrimonio, en tanto un contenido tradicional de la cultura, es experimentado por las dos protagonistas como una escisión identitaria. En la sociedad contemporánea la convivencia de valores tradicionales y modernos producen exigencias sociales diversas y contradictorias con respecto a la condición de género de las mujeres. Reanudando la lectura de *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, Lagarde sostiene que la autoestima femenina se compone de contenidos tradicionales y modernos que producen inestabilidad en el sujeto:

Cada mujer debe enfrentar en el mundo las contradicciones entre modernidad y tradición y, al mismo tiempo, sus propias contradicciones internas producto de esta *escisión* entre valores, estilos y decisiones personales basadas en la dimensión subjetiva, tradicional o moderna, y en el modo de vivir, que reproducen o replican las contradicciones externas.¹¹⁸

La respuesta de este conflicto interno arrastra el peligro de interpretarse o ser interpretada como sujeto fallido. En la valoración de la opinión social, el juicio de los otros y las exigencias de su pareja, los intereses de las mujeres corren el riesgo de difuminarse y perderse.

Bella, hija de un matrimonio divorciado, un fracasado compromiso de juventud, ha sido educada por su madre para rechazar la idea del matrimonio. La marcha nupcial es un canto fúnebre, el matrimonio una condena, la boda una traumática experiencia, afirma Bella. No llegamos a saber con certeza si, cuando así se expresa, reproduce sus pensamientos o reproduce las palabras de su madre. Probablemente debido a sus dieciocho años de edad es que, además del miedo suscitado por las posibles represalias familiares, le preocupa el juicio ajeno, pues sólo una inmadura e irresponsable, asegura

¹¹⁶ MEYER, S., *Eclipse*, op.cit., p.453.

¹¹⁷ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.570.

¹¹⁸ LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M., *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, op.cit., p.37.

la protagonista de *Crepúsculo*, contraería matrimonio a tan temprana edad. Entonces, expresa un íntimo deseo que contradice su inicial negativa, mostrándose más partidaria de los intereses de su pareja de más de un siglo, Edward, que a los que primeramente identificó como suyos, y contraria a la opinión mayoritaria de su entorno más cercano:

Intenté imaginarme anunciando a mis padres que me casaba ese verano, y también a Ángela, Ben, Mike. No podía. No se me ocurría qué decir. Resultaría más sencillo explicarles que iba a convertirme en vampiro. Y estaba segura de que, al menos mi madre, sobretodo si era capaz de contarle todos los detalles de la historia, iba a oponerse con más denuedo a mi matrimonio que a mi *vampirización*. Hice una mueca en mi fuero interno al imaginar la expresión horrorizada de Renée.

Entonces, tuve por un segundo otra visión: Edward y yo, con ropas de otra época, en una hamaca de un porche. Un mundo en el que a nadie le sorprendiera que yo llevase un anillo en el dedo, un lugar más sencillo donde el amor se encauzaba de forma simple, donde uno más uno sumaban dos¹¹⁹.

Con la expresión de este deseo parece solicitar una “normalidad” anormal para su tiempo, el anhelo de una feminidad que considera extinta. Vemos que la idea de matrimonio se percibe como un conflicto externo, debido a la diferencia de valores, pero, también, como un conflicto interno. Bella es el resultado de una identidad que combina, de forma contradictoria, valores tradicionales y valores contemporáneos, lo que Lagarde denomina: Identidad sincrética de género¹²⁰.

En definitiva, la “esposa” es presentada por Meyer y James como una marca identitaria que cosifica al sujeto femenino considerándolo propiedad del sujeto masculino. Un interés masculino por adquirir una propiedad humana para cuya finalidad cualquier acción es lícita. Sirve de ejemplo el uso de la extorsión por Christian para que su esposa Ana tome el apellido Grey: ella lleva su firma, porque ella es suya, porque quiere que su mundo empiece y acabe en él¹²¹. O el chantaje de Edward a Bella: si quiere que él sea su mordisco hacia la inmortalidad, ella habrá de casarse con él. Una violencia no denunciada sino justificada en este entramado amoroso.

En el pensamiento amoroso el enamoramiento es una disculpa, una justificación; un “te quiero” equivale a un “perdón”. Los amantes de la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* conocen de este privilegio de su contrato amoroso. Edward se lo

¹¹⁹ MEYER, S., *Eclipse*, op.cit., p.325.

¹²⁰ LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M., *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, op.cit.

¹²¹ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras liberadas*, op.cit., p.170.

confirma a Bella: “Te quiero— dijo-. Es una excusa muy pobre para todo lo que te hago pasar, pero es la pura verdad”¹²². Por su parte, Ana se convence de esto en su relación con Christian: “Sé que a pesar de los gritos y las palabras tan duras me quiere...sí”¹²³. Por consiguiente, del pensamiento amoroso se nutre del amor incondicional de las mujeres a sus parejas masculinas, lo que las pone en una situación de vulnerabilidad. El discurso del amor romántico, recreado en las novelas mencionadas continúa prescribiendo en la actualidad el sometimiento de las mujeres a los deseos de los varones, al tiempo que las culpabiliza, si no se ajustan al sueño masculino. A pesar, incluso, de las dudas y los reparos que las protagonistas expresan. El amor debe triunfar, porque su triunfo simboliza la máxima realización de las mujeres. ¿Pero qué tipo de amor es éste? ¿Adónde nos conduce? Estas caracterizaciones del amor hacen borrosa la frontera entre amor romántico y violencia de género, como abordaré en el siguiente apartado.

Sin embargo, la literatura de masas actual nos brinda otros modelos. Como Katniss, la heroína de *Los Juegos del Hambre*, sabe, una mujer puede sobrevivir perfectamente sin ningún hombre¹²⁴; lo que no contradice la idea de amor, sino la de un amor romántico tal como ha sido descrito en este trabajo. Porque el amor no tiene por qué ser destructivo, no tiene por qué suponer la mutilación de las partes al destinarlas a la completud en el otro; amor es reconocer al otro, a la otra, en su libertad y no como propiedad, en el mutuo enriquecimiento y no en la privación de nuestro ser por adaptarse a otros sueños.

Katniss, inteligente, independiente, determinada, fuerte, pero también sensible y en ocasiones vulnerable, Katniss es la figura materna, el sustento familiar del núcleo conformado por su madre y su hermana Prim. Katniss no necesita una media naranja, no precisa de los servicios de un príncipe azul, y desconoce la experiencia de un flechazo amoroso, pero Katniss ama. La protagonista de *Los Juegos del Hambre*, tras tres largas novelas, finalmente se enamora de Peeta, el tributo masculino de su distrito. Peeta no es el príncipe azul; no es el más atractivo de entre los de su género, como Edward y Christian, no es rico ni exitoso, como Edward y Christian, ni encantadoramente paternalista, y es que Katniss no figura una feminidad pasiva y frágil. En suma, Peeta no personifica esta perfección superficial que los personajes femeninos de Meyer y James

¹²² MEYER, S., *Crepúsculo*, op.cit., p.371.

¹²³ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras liberadas*, op.cit., p.474.

¹²⁴ COLLINS, S., *Sinsajo*, Barcelona, op.cit., p.357.

celebran de sus respectivos amantes. Katniss no percibe a Peeta como una deidad, sino como al pintor, al panadero, al que le gusta dormir con las ventanas abiertas, el que nunca pone azúcar al té, y el que siempre le hace dos nudos a los cordones de los zapatos. El amor por Peeta no es destructivo, su ausencia no es el vacío, el sinsentido de una existencia que fue plena, la muerte; su amor es el enriquecimiento, el beneficio de la esperanza, la enseñanza de que la vida continúa, de que la vida puede volver a ser buena aunque suframos pérdidas dolorosas¹²⁵; es la fortaleza y no la vulnerabilidad, o más bien, es la fortaleza que reconoce la vulnerabilidad tanto de ella como de él. Un amor que no surge en el instante de un flechazo amoroso sino que se descubre en los momentos: lo agradable de entrelazar sus dedos, el olor a panes horneados de una caricia en la mejilla, el placer de observar sus manos dibujando en una página en blanco, y descubrir en su rostro una peculiaridad y belleza que no había visto antes.

En el artículo “The Rebel Warrior and the Boy with the Bread: Gale, Peeta, and Masculinity in the Hunger Games”¹²⁶, recogido por la organización Bitch Media, su autora, Kelsey Wallace, define la relación de Katniss y Peeta como una unión feminista. El final que cierra la trilogía de *Los Juegos del Hambre*, en el que Katniss reconoce a Peeta como su pareja, parece haber suscitado una discusión feminista que cuestiona esta relación amorosa heterosexual y prefiere un final con una protagonista sin pareja, o “sola”, si se quiere utilizar este término. Wallace manifiesta su desacuerdo con esta postura y considera que Katniss, al aceptar una pareja que se diferencia del estereotipo tradicional de masculinidad, puesto que el personaje de Peeta posee características asociadas a la feminidad que ni reprime ni inspiran vergüenza, ha realizado un enlace feminista. Aunque no soy entusiasta de caracterizar un enlace como feminista, es cierto que la unión Katniss-Peeta no se presenta sexista, ser mujer u hombre no define un rol determinado.

Efectivamente, la soltería de Katniss hubiese sido testimonio de que la vida en romance no es una necesidad y que el destino de las mujeres no es naturalmente el de la vida en pareja heterosexual. La figura de la solterona, que, como la de la lesbiana, está marcada por la ausencia de un hombre en el proyecto de vida femenino, se define a partir de la ideología del amor romántico. En la cultura del romanticismo la figura de la soltera es minusvalorada y un modelo indeseado por las mujeres, como ya nos advierte

¹²⁵ Ibíd., p.417.

¹²⁶ WALLACE, K., “The Rebel Warrior and the Boy with the Bread: Gale, Peeta, and Masculinity in The Hunger Games” en <http://bitchmagazine.org/post/the-rebel-warrior-and-the-boy-with-the-bread-gale-peeta-and-masculinity-in-the-hunger-games> (6-3-2012), última consulta: 3-12-2014.

tanto la existencia del término como la connotación tremadamente negativa de la voz “solterona”. El miedo a la soledad, interpretada como una vida en ausencia de amor romántico, fuerza a las mujeres al romanticismo: “Por favor, di que sí... si no acabaremos solas con un montón de gatos y tus novelas por única compañía”¹²⁷, se dice la protagonista de *Cincuenta sombras* ante las exigencias de Christian, aceptando así una relación abusiva, como si las novelas y los gatos no fueran acaso una mejor compañía. Y es que la mujer “sola” es temida por el heteropatriarcado, porque evidencia que la supervivencia femenina no se halla en absoluto en la dependencia con respecto a un hombre. Por consiguiente, la soltería de Katniss habría enfrentado los principios que fundamentan el pensamiento amoroso, tanto como si Collins hubiese introducido un inesperado giro en la historia relacionando a su protagonista femenina con otra mujer. No obstante, pese a que la soltería o el lesbianismo de la protagonista no son considerados, cabría afirmar que la autora introduce diferencias con respecto a la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras*, ya que no presenta el compromiso de Katniss con un hombre como una obligación ni la “soledad” como un fracaso vital. No era buscado, no fue esperado, pero Katniss se enamora de Peeta y lo integra en su familia. Esta elección muestra que para una mujer es posible amar a un hombre en una situación de no inferioridad, que ella no ha de conformarse con su feminidad sublime ni él alardear de su estereotipada virilidad.

El cazador, el minero, el diseñador de armas militares, el soldado, fuerte y rudo, en ocasiones cruel, el que rehúsa la ayuda de Katniss, por el que las jóvenes de su distrito suspiran, él es Gale, el arquetipo de masculinidad convencional, el arquetipo viril. Pero no la elección de Katniss. Ella ama al hijo del panadero, al pintor que prefiere el color naranja porque le recuerda a una puesta de sol, al artista que quiere representar el arco iris con su caja de pinturas; Katniss ama a Peeta. Un personaje que representa una masculinidad que difiere del estereotipo masculino, un protagonista masculino de una notable sensibilidad:

[Peeta consuela a una de las participantes, gravemente herida, de los 75º Juegos del Hambre antes de morir]

Peeta se pone en cuclillas al otro lado y le acaricia el pelo. Cuando empieza a hablar con dulzura parece que ha perdido la cabeza, pero sus palabras no son para mí.

¹²⁷ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras de Grey*, op.cit., p.196.

-Con mi caja de pinturas, en casa, puedo hacer todos los colores imaginables: rosa tan pálido como la piel de un bebé o tan fuerte como el ruibarbo. Verde como la hierba en primavera. Un azul que reluce como el hielo en el agua.

La mujer clava la mirada en los ojos de Peeta, absorta en sus palabras.

-Una vez me pasé tres días mezclando pintura hasta encontrar el tono perfecto para la luz del sol sobre el pelaje blanco. Verás, creía que era amarillo, pero era mucho más que eso. Capas de todo tipo de colores, una a una.

La respiración de la mujer se ralentiza hasta no ser más que rápidas exhalaciones. Se moja la mano libre en la sangre del pecho y hace los pequeños movimientos giratorios con los que tanto le gustaba pintar.

-Todavía no he conseguido pintar un arco iris. Llegan tan deprisa y se van tan pronto... No he tenido el tiempo suficiente para capturarlos, sólo un poquito de azul por aquí o de morado por allá y vuelven a desaparecer. Vuelven al aire.

La mujer parece hipnotizada por las palabras, en trance. Levanta una mano temblorosa y pinta lo que parece ser una flor en la mejilla de Peeta.

-Gracias -susurra él-. Es preciosa.¹²⁸

En función de lo expuesto, Wallace defiende que la autora de la trilogía envía un importante mensaje a sus lectoras y lectores:

Outside of Panem, in the real world, Katniss' choosing of Peeta also sends an important message to millions of *Hunger Games* fans: that being the boy with the bread is OK, and that you don't always have to be strong and aggressive to be a man. Peeta cries and he loves frosting cakes and he tells his crush how he feels and he needs help sometimes and he supports others and he paints beautiful pictures of flowers -and he and Katniss get to ride off into the sunset together. Which is perfect, because we all know sunset orange is Peeta's favorite color.¹²⁹

La saga *Crepúsculo* y las trilogías *Cincuenta sombras* y *Los Juegos del Hambre*

¹²⁸ COLLINS, S., *En llamas*, Barcelona, op.cit., p.326-327.

¹²⁹ WALLACE, K., "The Rebel Warrior and the Boy with the Bread: Gale, Peeta, and Masculinity in The Hunger Games" en <http://bitchmagazine.org/post/the-rebel-warrior-and-the-boy-with-the-bread-gale-peeta-and-masculinity-in-the-hunger-games> (6-3-2012), última consulta: 3-12-2014.

Fuera de Panem, en el mundo real, la elección de Katniss por Peeta también envía un importante mensaje a millones de fans de *Los Juegos del Hambre*: que ser el chico del pan está bien, y que no siempre tienes que ser fuerte y agresivo para ser un hombre. Peeta llora y ama glasear pasteles y le dice a su amada cómo se siente y necesita ayuda a veces y apoya a otros y pinta bellas imágenes de flores -y él y Katniss pueden cabalgar juntos hacia la puesta de sol. Lo cual es perfecto, porque todas y todos sabemos que el naranja del atardecer es el color favorito de Peeta. (traducción mía)

prueban que en nuestra sociedad conviven valores tradicionales y modernos que resultan contradictorios, pues las novelas ofrecen modelos opuestos de feminidad y masculinidad. Debido a la popularidad de las obras seleccionadas es posible que Meyer, James y Collins compartan lectoras. Tal posibilidad me conduce al siguiente interrogante: ¿qué ocurre en una sociedad en la que una mujer puede admirar a Katniss, desear el mordisco de Edward y valorar las cualidades de Christian, todo ello al mismo tiempo?

3.1.2. La borrosa frontera entre amor romántico y violencia de género.

Como adelanté en el apartado anterior, las caracterizaciones del amor presentes en *Crepúsculo* y *Cincuenta sombras* hacen borrosa la frontera entre amor romántico y violencia de género. Analicémoslo.

La trilogía *Cincuenta sombras* es la representación de una relación abusiva en la que la protagonista, Ana, es víctima de violencia de género; violencia que la autora de la trilogía, James, reviste de parafernalia amorosa; es el convencimiento de que no existe violencia sino sacrificio por amor, de que no es violencia sino excesivo amor. En la primera entrega de la trilogía Ana rompe su relación con Christian al sentirse maltratada por él. Sin embargo, su reconciliación es inmediata en la segunda novela de la trilogía, libro en el que su mutuo amor se consolida. Si *Cincuenta sombras de Grey* ofrecía el final más razonable para esta historia romántica con la ruptura de la pareja, en *Cincuenta sombras más oscuras* Ana se une a esta fastidiosa causa que defiende que el amor todo lo puede: “¿Le dejaría otra vez ahora que ha reconocido que me quiere? [...] ¿Sería capaz de dejarle otra vez... me hiciera lo que me hiciese? ¿Podría traicionarle de ese modo? No. No creo que pudiera”¹³⁰. Como argumentaba en el apartado anterior, el amor romántico se articula en torno a la idea de una entrega mutua, sin embargo, los modos de dar y recibir tanto como aquello que se da y se recibe responden a una construcción normativa de lo masculino y lo femenino, esto es, a una distribución desigual del don, por hablar con Cixous, así como a una profunda disparidad sobre la significación misma de éste. O, dicho de otro modo, ellas dan, y se dan al dar, mientras que ellos se apropián de ellas, de manera que la capacidad femenina de dar se trasmuta en capacidad masculina de apropiar. Así pues, cuando Christian confiesa su amor por

¹³⁰ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.248.

Ana, que es correspondido, él interpreta que ella ya es suya y ella considera que la ruptura sería una traición. Presa del amor romántico, siendo un todo en complementariedad con su pareja, Ana asume los errores de él como suyos, pues ella y él son uno; si su amor no resulta exitoso ella será culpable.

Si al principio comentaba que *Cincuenta sombras de Grey* finaliza con una ruptura, para lo que sigue es necesario que exponga los motivos de la misma. En esta novela Ana accede, aunque presionada previamente por Christian, a ser golpeada en el trasero utilizando un objeto, un cinturón, como consecuencia del interés de él por domesticarla. Si el dolor fuese insoportable, Ana habría de parar la situación con una palabra de seguridad, palabra que no llegó a pronunciar. Lo que para Christian era un placentero juego, para Ana resultó ser una situación humillante y devastadora. No obstante, como se desprende del siguiente fragmento, en el que se reconcilian, Christian se victimiza y culpabiliza a Ana por lo acontecido:

-Lo siento –dice.

[...]

-[...] Ana, la última vez que hablamos, me dejaste. Estoy un poco nervioso. Te he dicho que quiero que vuelvas, y tú has dicho... nada.

Tiene una mirada intensa y expectante, y un candor que me desarma totalmente. ¿Qué demonios digo a eso?

-Te he echado de menos... te he echado de menos realmente, Christian. Estos últimos días han sido... difíciles.

[...]

-Estás enfadada por lo que pasó la última vez. Me porté como un idiota. Y tú... tú también. ¿Por qué no usaste la palabra de seguridad, Anastasia?

Su tono ha cambiado, ahora es acusador.

[...]

-No lo sé. Estaba abrumada. Intenté ser lo que tú querías que fuera, intenté soportar el dolor, y se me fue de la cabeza. ¿Sabes...?, lo olvidé –susurro, avergonzada, y encojo los

hombros a modo de disculpa.

[...]

-¿Cómo voy a confiar en ti? -dice ahora en voz baja-. ¿Podré confiar alguna vez?

[...]

-Lo siento- murmuro.

[...]

-¿Qué sientes?

-No haber usado la palabra de seguridad.

Él cierra los ojos, parece aliviado.

-Podríamos habernos evitado todo este sufrimiento -musita.¹³¹

Él reconoce su error, pero la culpable finalmente es Ana; ella es quien podría haber evitado el daño, ella es el sujeto del que desconfiar, es ella la que actuó como una idiota y, aún más, es la que parece cometer una falta a pesar de ser ella la que se siente humillada. Se responsabiliza a la víctima por no haber actuado como el sujeto masculino habría esperado. La protagonista queda desamparada en una situación de vulnerabilidad e inseguridad; convencida de que es ella quien dificulta el buen desarrollo de su relación, ya que ve en Christian el reflejo de la perfección. El sujeto femenino se minusvalora y glorifica a su opresor: "No lo entiendo. Tú eres hermoso y sexy y triunfador y bueno y amable y cariñoso... todas esas cosas... y yo no. Y yo no puedo hacer las cosas que a ti te gusta hacer. Yo no puedo darte lo que necesitas. ¿Cómo puedes ser feliz conmigo?"¹³². Como consecuencia de esta inseguridad, Ana se sacrifica para concederle a él la felicidad de la que cree privarle: "¿Por qué no puedo aceptar un poco más de dolor por mi hombre?"¹³³. Y es que el multimillonario Christian Grey genera dependencia. Una situación de dependencia y vulnerabilidad que él mismo ha creado y que sostiene.

Amparado en su amor, necesitado de Ana, Christian manifiesta una actitud abusiva hacia la protagonista de la obra de James, una actitud que las siguientes características y hechos describen, y que convierten a Ana en una víctima de violencia de género: chantaje emocional, control, acoso y posesividad podrían sintetizar la actitud y los comportamientos de Christian.

El acoso con el que Christian ejerce su control sobre Ana se resume en: investigarla, localizarla, seguirla, aparecer allá donde ella esté; sin embargo, ella se siente halagada por ser quien produce estas reacciones en Christian, él presume de su acción romántica. Éste, así como un ansia de control, se manifiesta igualmente en la necesidad de que Ana esté disponible siempre que Christian reclame su atención, ya sea mediante llamadas telefónicas, continuos mensajes de texto o correos electrónicos, cuya no respuesta inmediata enfurece al protagonista. Para asegurarse la complacencia de

¹³¹ Ibíd., p.40-41.

¹³² Ibíd., p.358.

¹³³ Ibíd., p.316.

Ana, la medida controladora del multimillonario es regalarle una Blackberry que habrá de llevar con ella en todo momento. Sin duda, un regalo envenenado.

Por otra parte, Christian se complace en exhibirse constantemente como un hombre poderoso: “yo gano unos cien mil dólares a la hora”¹³⁴. Un poder que se materializa en caros y excesivos regalos que parecen facilitar su trabajo de seducción; se prestan a la protagonista unas comodidades por ella hasta entonces desconocidas con este deleite de grandeza de su enamorado.

En la relación de Ana con Christian, él se autoproclama el centro de su proyecto de vida por lo que, intencionadamente, Ana es apartada de su familia, amistades y, en definitiva, de cualquier otra persona que no sea su pareja en beneficio de él. En *Cincuenta sombras de Grey* Ana es distanciada de su madre al privilegiar la compañía de Christian cuando este último, en uno más de sus actos de acoso, la sorprende con su aparición durante las vacaciones que Ana comparte con su madre, unos días de descanso en familia para la protagonista a los que él no había sido invitado. Asimismo, Christian controla la relación de Ana con sus dos mejores amigos: desde prohibirle hablar o buscar consejo en su amiga Kate sobre las prácticas BDSM a las que Christian quiere introducirla, a interferir en la relación con su amigo José, interferencia vinculada también a los celos de Christian, lo que lleva a Ana a temer las posibles represalias de su pareja si ella desea encontrarse o hablar con el que fue su mejor amigo. Debido a esta separación de las otras y los otros, debido al asilamiento, Ana se encuentra en una situación de indefensión.

Del mismo modo el cuerpo de la protagonista, incluyendo su imagen e, incluso, su espacio, están bajo el control de Christian, quien cree le pertenecen. Mostraré nuevos ejemplos. Del dominio sobre el cuerpo de Ana son varias las referencias, esbozaré tres situaciones. Las afirmaciones de Christian acerca de que, en particular, el sexo de Ana le pertenece, como si a consecuencia de su virginidad ella fuese una tierra colonizable. Asimismo el protagonista de *Cincuenta sombras* se apropiá del cuerpo de Ana y la obliga a tomar anticonceptivos, debido a que no le gusta utilizar preservativos. Además de esto, el señor Grey se arroga el derecho, que posteriormente su pareja terminará reconociéndole, de indicar qué tanto de su cuerpo puede mostrar, pues no quiere que otros hombres contemplen lo que es suyo. Como resultado, la inseguridad de Ana aumenta hasta buscar la aprobación de Christian con respecto a su vestuario. Si en los

¹³⁴ Ibíd., p.123.

inicios de su relación Ana muestra una actitud desafiante, la amenaza de violencia por parte de Christian opera como recurso para demostrar que él es el amo. Ilustro con el siguiente fragmento de su luna de miel:

-¿Qué te parecería si hiciera topless como las demás mujeres de la playa? -le pregunto.

-No me gustaría nada -me dice sin dudarlo-. Ni siquiera me gusta que lleves tan poca cosa como ahora -se acerca a mí inclinándose y me susurra al oído-. No tientes a la suerte¹³⁵.

No obstante, aun con el intento de coacción de Christian, la protagonista sí tentó a la suerte. En respuesta, él marcó su cuerpo, enrojecido por chupetones, para así asegurarse de que una Ana castigada no volviese a mostrar en público lo que a Christian pertenece. El control sobre la imagen de Ana es bien representado en la siguiente situación de *Cincuenta sombras más oscuras*, cuando en una exposición fotográfica de José, a la que Ana había acudido en compañía de Christian, la pareja descubre varias fotografías que retratan a Ana. Fotografías que Christian compra puesto que no admite que un desconocido las tenga y, como él mismo explica, se la coma con los ojos en la intimidad de su casa¹³⁶. Por último el control sobre el espacio se evidencia ya en la primera novela de la trilogía, en el vuelo que Ana realiza para visitar a su madre, Christian, sin consultar con la protagonista, cambia el billete de avión por uno de primera clase, siendo que posteriormente se descubre que el multimillonario ha pagado por el asiento junto a Ana para que éste no lo ocupe nadie, para la comodidad del propio Christian.

El deseo controlador de Christian no parece conocer límites y afecta a todos los ámbitos de la vida de su pareja- Así éste quiere que la protagonista deje su empleo, ya que ella no lo necesita puesto que él la mantendría. Esto implica la aceptación del rol masculino como proveedor de las necesidades femeninas: “Sí, soy rico. Acostúmbrate. ¿Por qué no voy a gastar dinero en ti? Le hemos dicho a tu padre que soy tu novio. ¿No es eso lo que hacen los novios?”¹³⁷ El protagonista exhibe una actitud escandalosamente sexista, él gasta dinero en ella porque es el hombre, ella debe aceptar porque es la mujer, si se invierten los roles la masculinidad de él se ve amenazada:

¹³⁵ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras liberadas*, op.cit., p.16.

¹³⁶ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.33.

¹³⁷ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras de Grey*, op.cit., p.423.

-¿Te puedo invitar? -le pregunto.
-Invitar ¿a qué?
-Pagarte el desayuno.
Resopla.
-Me parece que no -suelta un bufido.
-Por favor. Quiero hacerlo.
Me mira ceñudo.
-¿Quieres castrarme del todo?¹³⁸

Castrarle del todo, porque los sentimientos que él tiene por Ana han debido castrarle a medias, cabría inferir, pues a ella ha abierto su corazón el viril protagonista de *Cincuenta sombras*. El deseo de una Ana desempleada también es una manifestación del interés de Christian por aislarla de la sociedad. Pero, puesto que su pareja en esta ocasión no se somete a sus deseos, el obseso del control Christian Grey se asegura de garantizar el éxito de la carrera profesional de Ana con la compra de la empresa en la que trabaja.

Por si lo anterior no fuese suficiente para decidirnos a identificar esta situación como violencia de género, Ana es insultada y humillada por Christian. En el último libro de la trilogía, *Cincuenta sombras liberadas*, la protagonista sufre un violento episodio con Christian tras descubrir que está embarazada. Si bien, aunque inesperado y no buscado, el embarazado es deseado por Ana, la felicidad es sustituida por el pánico suscitado ante la posible reacción de Christian: “De repente siento un frío que me cala hasta los huesos y un mal presentimiento que nace de lo más hondo de mi ser. Christian se va a poner como una fiera, lo sé, pero soy incapaz de predecir hasta qué punto”¹³⁹. Comunicada al padre la noticia, él responde con furia, la llama estúpida, cuestiona si verdaderamente el embarazo ha ocurrido por accidente, la culpabiliza, ella se disculpa, él grita, provoca el llanto de Ana y la deja sola, en la incertidumbre¹⁴⁰. Ana es víctima de las frustraciones de Christian, quien justificará su actitud violenta en su difícil infancia, desentendiéndose siempre de la responsabilidad de su conducta violenta.

Finalmente, es de subrayar que el amor de Ana por Christian es por éste cuestionado en todo momento, y acusa a su pareja de coquetear con otros hombres. Esto

¹³⁸ Ibíd., p.485.

¹³⁹ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras liberadas*, op.cit., p.465.

¹⁴⁰ Ibíd., p.471-472.

hace incrementar el interés de Ana en demostrar que él es su todo.

La “mujer”, como sujeto para el amor por excelencia, se configura en la cultura del romanticismo como maestra de la conducta amorosa. Las mujeres con su amor pueden salvar al otro, esto es, operar una transformación positiva en los hombres al introducirles en el reino de la sentimentalidad, tan asociado a la feminidad. En su artículo recogido en el boletín OVGB, Josune Muñoz San José, del grupo “Skolastika”, afirma: “Hemos crecido acompañadas de materiales literarios y cinematográficos que insisten una y otra vez en la falsa idea de que el amor de una mujer buena, fiel y sincera convierte a la “bestia” en “príncipe”, ese “príncipe azul” con que tenemos que soñar todas las mujeres”¹⁴¹. Ésta es “la eterna ilusión del amor redentor”¹⁴², como lo describe Paz Blanco del colectivo Sororidad en “Una mirada crítica a *Cincuenta sombras de Grey*”, ilusión porque amar al otro no garantiza que se produzca el cambio favorable. A lo largo de la narración de la trilogía *Cincuenta sombras* se nos insta a creer que Ana, con su amor, está humanizando a Christian, que le está liberando de sus cincuenta sombras, motivo por el que la protagonista no es considerada una víctima sino que, por el contrario, es glorificada en su condición redentora. Es fundamental que las mujeres no acepten los ambiguos elogios a una feminidad deificada, puesto que éstos las mantienen en una situación de inferioridad, como afirma Hardisson Rumeu siguiendo lo planteado por Beauvoir en *El Segundo Sexo*:

Cuando la mujer deje de aceptar el caramelo envenenado de su “feminidad sublime” y su pasividad “excelente”, y no caiga en la trampa de creerse la salvadora, ni acepte los elogios a su “diferencia”, por la cual es “adorada”, sin que exija la consideración de sujeto de igual rango, por tanto, los mismos derechos, se habrá dado un paso fundamental para superar la condición de inferioridad y sometimiento que se esconde detrás de las lisonjas diferencialistas.¹⁴³

Lo anterior explica la complicada situación en la que se encuentra Ana, la protagonista de *Cincuenta sombras*, quien, en tanto salvadora, acepta su sacrificio por

¹⁴¹ MUÑOZ SAN JOSÉ, J., “Desmontando Cincuenta sombras de Grey (E. L. James)” en http://www.bizkaia.net/Gizartekintza/Genero_Indarkeria/blt29/herramientas.html (2013), última consulta: 3-12-2014.

¹⁴² BLANCO, P., “Una mirada crítica a Cincuenta sombras de Grey” en <http://sororidad.blogspot.com.es/2013/03/una-mirada-critica-cincuenta-sombras-de.html> (17-3-2013), última consulta: 3-12-2014.

¹⁴³ HARDISSON RUMEU, A., *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal: los bildungsromans y la subjetividad femenina*, op.cit., p.196.

amor, subordinándose de este modo a Christian.

Como enunciaba anteriormente, estas circunstancias definen a Ana como una mujer en situación de violencia de género, violencia que, sin embargo, la autora de la trilogía niega en su apuesta por el amor romántico. Los insultos, las amenazas, la humillación, el castigo, la corrección a su comportamiento, el acoso, el control, la culpabilización de la víctima, la manipulación –por ejemplo, el pretendido arrepentimiento del maltratador, que genera falsas expectativas en la relación-, el aislamiento de familia y amistades, la actitud sexista, la demostración de su supremacía, el interés en que abandone su trabajo intensificándose, por tanto, la dependencia con respecto a él, la sensación de vulnerabilidad, inseguridad e inestabilidad experimentada por la víctima son indicadores inequívocos de violencia de género¹⁴⁴.

La violencia contra las mujeres es también visible en la saga *Crepúsculo*. Como James, Meyer no condena esta violencia sino que la normaliza en un contexto romántico. Aunque podría descubrir a una Bella víctima del paternalismo de su pareja, actitudes que incluyen desde el acoso y la persecución al secuestro, sumida, ignorante, en una permanente minoría de edad, presentaré a continuación dos escenas de *Eclipse* en las que Jacob, el tercer implicado en la historia romántica, fuerza a Bella obligándola a besarle:

Todavía sostuvo con fuerza mi mentón, apretaba con tanta fuerza que me hacía daño. Entonces, de repente, vi la resolución en sus ojos y quise oponerme, pero ya era demasiado tarde.

-N...

Estampó sus labios sobre los míos, silenciando mi protesta, mientras me sujetaba la nuca con la mano libre, imposibilitando cualquier conato de fuga. Me besó con ira y violencia. A pesar de la rabia, sus labios eran dulces y se amoldaron a los míos con una nueva calidez.

Le agarré por la cara para apartarle, pero fue en vano otra vez. En esta ocasión sí pareció darse cuenta de mi rechazo, y le exasperó. Sus labios consiguieron abrirse paso entre los míos y pude sentir su aliento abrasador en la boca.

Actué por instinto. Dejé caer los brazos a los costados y me quedé inmóvil, sin luchar ni sentir, a la espera de que se detuviera.¹⁴⁵

¹⁴⁴ A este respecto es de interés la lectura de ÁLVAREZ A., *Guía para mujeres maltratadas*, Consejo de la Mujer de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.

¹⁴⁵ MEYER, S., *Eclipse*, op.cit., p.330.

Y un segundo beso. El texto describe cómo Jacob acaricia y besa a Bella con violencia mientras que la protagonista de *Crepúsculo* trata de zafarse hasta, finalmente, responder con ira a esta situación indeseada:

Mis brazos estaban alrededor de su cuello, así que cogí dos puñados de pelo, ignorando el dolor lacerante de mi mano derecha y luché por soltarme, intentando apartar mi rostro del suyo.

Y Jacob me malinterpretó.

Era demasiado fuerte para darse cuenta de que mis manos querían causarle daño, de que intentaba arrancarle el pelo desde la raíz. En vez de ira, creyó percibir pasión. Pensó que al fin le correspondía.

Con un jadeo salvaje, volvió su boca contra la mía, con los dedos clavados frenéticamente en la piel de mi cintura.¹⁴⁶

En estos fragmentos, Bella detalla cómo Jacob se aprovecha de su fuerza física superior, la inmoviliza, le hace daño, y no acepta su negativa, bien sea en forma de resistencia pasiva, como ocurre en el primer fragmento, bien en forma de resistencia activa, como sucede en el segundo, siendo este rechazo una razón para que él actúe con mayor agresividad; la ira y la violencia definen el beso de Jacob. En definitiva, estas situaciones constituyen una agresión por las que Bella resulta víctima de violencia machista, en su vertiente de agresión sexual. Lo que no sabe la lectora o el lector, si no han leído las obras seleccionadas, es el modo en que los hechos son narrados y contextualizados: la primera escena provoca la risa del padre de la protagonista y la felicitación de éste a Jacob, el favorito de la figura paterna de entre sus pretendientes; y, tras el segundo incidente, Bella se descubre enamorada del chico lobo y corresponde a su forzado beso. Por consiguiente, lo que Meyer comunica a sus lectoras o lectores es que Jacob no es un agresor, sino un adolescente enamorado que sufre y lucha insistentemente por un amor no correspondido, lo que nos muestra es que cualquier acción es lícita si tiene por finalidad el triunfo del amor.

Ahora bien, contrarias a mi lectura de los textos, se ofrecen otras direcciones de interpretación que omiten tanto los estereotipos heteronormativos de género como de sexualidad, así como la violencia de género que yo denuncio en este apartado. Por ejemplo, Meyer parece realizar un mínimo esfuerzo, aunque sólo en la primera novela de la saga, por mostrar a sus lectoras y lectores un carácter feminista a través del

¹⁴⁶ Ibíd., p.521.

personaje femenino principal, Bella. Ya sea por el trabajo de literatura que la protagonista realiza, “acerca de la posible misoginia de Shakespeare en el tratamiento de los personajes femeninos”¹⁴⁷, lo que pondría a Bella en la posición de la lectora resistente, o bien por un reclamo de igualdad de Bella a Edward:

–[...] parece lógico que entre un hombre y una mujer ha de haber una cierta igualdad, uno de ellos no puede estar siempre lanzándose en picado para salvar al otro. Tienen que poder salvarse el uno al otro *por igual*.

[...]

–No puedo ser siempre Lois Lane –insistí-. Yo también quiero ser Superman.¹⁴⁸

Bella reclama igualdad, pero ¿en qué consiste dicha igualdad? En dejar de ser una frágil mortal para convertirse en una poderosa vampiresa, como su pareja. Ésta no parece la escena de la denuncia de una situación que se presenta abusiva. La necesidad de la protagonista de ser una “superwoman” para Edward encaja con la descripción con la que Meyer define el amor, que se vincula a la perfección con el ideal del amor romántico y el sacrificio por amor: “To me, true love is that you would hurt yourself before you would hurt your partner, you would do anything to make them happy, even at your own expense, there’s nothing selfish about true love. It’s not about what you want. It’s about what makes them happy”¹⁴⁹. Por esta razón, para Bella es evidente la desigualdad en su relación, ella no es una vampiresa, de modo que ella no puede salvar a Edward de los peligros; no hay igualdad por su condición de mortal, nada más. Vemos que cualquier intento de aproximación al feminismo llevado a cabo por Meyer queda en el vacío. La autora escribe sobre una joven que trabaja acerca de la misoginia en los clásicos de Shakespeare en un libro que suspende el examen de la revisión feminista.

Por su parte, Clúa, quien, como hemos visto en el primer capítulo, se muestra crítica con las revisiones feministas de la obra *Crepúsculo*, aunque parece dar crédito a los argumentos que denuncian los valores tradicionales que el texto promueve, ofrece otras alternativas de lectura a la que supone una interpretación simplista del texto.

¹⁴⁷ MEYER, S., *Crepúsculo*, op.cit., p.149.

¹⁴⁸ Ibíd., p.479.

¹⁴⁹ COCHRANE, K. “Stephenie Meyer on Twilight, feminism and true love” en <http://www.theguardian.com/books/2013/mar/11/stephenie-meyer-twilight-the-host#> (11-3-2013), última consulta: 3-12-2014.

Para mí, el amor verdadero es en el que te dañarías a ti misma antes de herir a tu pareja, harías cualquier cosa para hacerles felices, incluso a tu propia costa, no hay nada egoísta acerca del amor verdadero. No es sobre lo que tú quieras. Es sobre lo que les hace felices. (traducción mía)

Propone, de este modo, dos direcciones desde las que interpretar las novelas de la saga *Crepúsculo*, un texto que valora “menos esquemático de lo que se suele considerar”¹⁵⁰. En primer lugar, anima a comprender la narración como un relato dentro de la tradición gótica, para la que la victimización de la protagonista es necesaria para el desarrollo y crecimiento del personaje principal. Y, en segundo lugar, propone una revisión de las novelas atendiendo a una nueva forma de pensar la sentimentalidad. Aunque el texto de Clúa no me resulta claro a lo que a esta última interpretación refiere, entiendo que lo que la autora quiere decir es que esta sentimentalidad del amor sería experimentada como una transgresión por el individuo, quedando expuesto a la extrañeza de otras formas de ser, o sea, la exploración de otras posiciones del sujeto. Es una especie de inevitable locura, lo irracional, una situación extrema.

A mi juicio, las interpretaciones alternativas de Clúa no responden satisfactoriamente a las posibles críticas al texto. Por una parte, la autora ha incluido a Meyer en una tradición de escritura, la gótica, para justificar las dificultades y daños sufridos por Bella a lo largo de las cuatro novelas, sin embargo, la inscripción de la escritora en tal tradición requeriría un análisis más exhaustivo del que presenta para apoyar su hipótesis. Por otra parte, en cualquiera de los casos, sea narrativa gótica o no, Meyer difunde una idea de amor verdadero que reproduce unos estereotipos de género y sexualidad afines al heteropatriarcado, cuestión que Clúa no resuelve con esta interpretación. Asimismo, con la definición de sentimentalidad que asocia el término a la transgresión, la locura o lo irracional, no hace sino aproximarse a la idea de amor romántico. A mi parecer, aunque acertada en otras reflexiones expuestas en su trabajo y que considero de interés, la autora simplemente brinda de una coartada que justifique por qué la narración se desarrolla del modo en que lo hace. De modo que, en lugar de ofrecer nuevas direcciones de interpretación, éstas apuntan a la misma dirección que el análisis que he venido elaborando.

Sobre otras lecturas de la trilogía *Cincuenta sombras*, ya cité en el capítulo anterior la entrevista realizada por Marlo Thomas a la autora de *Cincuenta sombras* para *The Huffington Post*. En ella James y Thomas comparten sus reflexiones acerca del contenido de la obra, éstas se me presentan contradictorias puesto que, a pesar de mi interpretación, precisan que Ana es el personaje fuerte de esta historia romántica y un ejemplo de mujer empoderada. Que las mujeres tienen la habilidad de empoderarse es el

¹⁵⁰ CLÚA, I., “Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares” en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. y CLÚA, I., *Máxima audiencia: cultura popular y género*, op.cit., p.38.

mensaje que James quiere enviar a las jóvenes lectoras:

Marlo: Still, you're sending a message to young women who are impressionable that they have the ability to empower themselves, right?

E.L.: I think that's right, yes. Ana was open. She thought; "Do I want to do this?" She examined her own feeling about it, and she acted on them. She was cautious, she was in love. She was very attracted to this guy – she was all of these thing, and she was open to ideas. But I think she stayed true to herself.¹⁵¹

Voy a omitir por el momento lo increíble que resulta esta conversación entre James y su entrevistadora tras la exposición de buena parte de mi análisis, para presentar esta idea de empoderamiento que ellas comparten. Como vemos, James parece caracterizar el empoderamiento femenino con la capacidad de decisión, la fidelidad a una misma y, también, con la receptividad para explorar la propia sexualidad –que discutiré más tarde. Sin embargo, al leer la entrevista en su totalidad se comprende que lo anterior es resumible en el aprender a negociar de Ana con Christian, a qué exigencias de él la protagonista quiere o no ceder, es decir, su fuerza, su poder, está en su capacidad de negociación en los términos establecidos por Christian, no en la capacidad de modificar los términos de la relación o de romper la relación. De modo que, Thomas afirma: "She's so innocent, which reminds us all of that time in our own lives when we were naive and exploring new things. But Ana soon discovers she's able to negotiate with Christian. That's strength. As a woman and a feminist, I love that"¹⁵². De ser así, una vez conocido el contenido de la obra, se reconocería a Ana como una pésima negociadora, puesto que es reducida a la insignificancia por el temperamento de su pareja. En esta negociación, no son los intereses de Ana los que están en juego sino, más bien, los de Christian, y en qué medida Ana accede a ellos. Christian es el que hace

¹⁵¹ THOMAS, M., "Fifty Shades of Success: Behind the (Sex) Scenes With E.L. James" en http://www.huffingtonpost.com/marlo-thomas/fifty-shades-of-success_b_1923039.html (10-4-2012), última consulta: 3-12-2014.

Marlo: Sin embargo, estás enviando un mensaje a las jóvenes, quienes son impresionables, que ellas tienen la habilidad de empoderarse, ¿cierto?

E.L.: Pienso que eso es correcto, sí. Ana está abierta. Ella pensó, "¿Quiero hacer esto?" Examinó sus propios sentimientos al respecto, y actuó en consecuencia. Fue cautelosa, estaba enamorada. Se sentía muy atraída por este hombre – ella era todas estas cosas, y estaba abierta a ideas. Pero pienso que ella se mantuvo fiel a sí misma. (traducción mía)

¹⁵² Ibíd.

Ella es tan inocente, que nos recuerda a todas aquel tiempo de nuestras propias vidas en el que éramos ingenuas y estábamos explorando cosas nuevas. Pero Ana pronto descubre que es capaz de negociar con Christian. Eso es fuerza. Como mujer y feminista, lo amo. (traducción mía)

alarde de su poder, y no Ana como la autora nos quiere hacer creer, ella ha perdido el control sobre su propia vida.

En esta entrevista, se anima a la autora a dar respuesta a las críticas feministas realizadas a su obra. James interpreta que las objeciones expuestas por el feminismo son debidas a la temática erótica de *Cincuenta sombras*, a un Christian amo y a una Ana sumisa, y, en consecuencia, alega que lo que una pareja haga en su intimidad no debe ser juzgado por nadie más. Esta respuesta recibe el apoyo de Thomas: “Feminist have fantasies, too. I am a feminist, and I had a very good weekend after I read your book, thank you”¹⁵³. Es asombrosa la facilidad con la que Thomas se apropiá del término feminista, no obstante, lo que quiero señalar es que, independientemente de la consideración de sus prácticas sexuales, en su relación romántica Ana se encuentra en todo momento sometida a Christian: él abusa de ella, no por sus juegos de dormitorio, sino por el reparto desigual de poderes que abarca toda su relación. Por consiguiente, James está evadiendo dar respuesta al problema fundamental de su obra, intencionadamente o no, que Ana es víctima de violencia de género, al tiempo que se vanagloria de su exitosa obra y recibe el reconocimiento de Thomas: “I know you think you’ve just written a story, but you should also know that something very good has happened from all this – in the culture, in the human psyche – and that’s what made this so important”¹⁵⁴.

El enfoque que las novelas de Meyer y James presentan de las relaciones heterosexuales de pareja permite considerar a la saga y la trilogía, tal como me he propuesto a modo de hipótesis de lectura, como reescrituras contemporáneas del amor romántico. En estas reescrituras se vincula el amor romántico con la violencia de género, una violencia que o bien es confundida con el amor, o bien se excusa y justifica en el amor. Una cultura del romanticismo que sostiene las desigualdades entre mujeres y hombres, al recrear los estereotipos de género, y al colocar a las mujeres en una situación de vulnerabilidad como consecuencia de la ideología de complementariedad de los sexos y la heterosexualidad normativa. Mujer y hombre son las dos partes complementarias de una totalidad, si ellos son concebidos en su autonomía y

¹⁵³ Ibíd.

Las feministas también tienen fantasías. Yo soy feminista, y pasé un estupendo fin de semana tras leer tu libro, gracias. (traducción mía)

¹⁵⁴ Ibíd.

Sé que piensas que sólo has escrito una historia, pero también debes saber que algo muy bueno ha ocurrido a partir de todo esto – en la cultura, en la mente humana – y esto es lo que lo hace tan importante. (traducción mía)

racionalidad, ellas quedan definidas por y para los otros, permanentemente sentimentalizadas. Aunque las obras presentan la victoria del romanticismo y la conversión del chico/hombre malo desinteresado en el amor en un romántico caballero, por lo que se atribuiría esta victoria a la feminidad, la conclusión de mi lectura es que nos encontramos ante recreaciones actuales del heteropatriarcado. El romanticismo atribuido a la emoción de los celos, a las diversas actitudes de acoso, al paternalismo, al deseo de constituir una unidad en pareja para la que las y los demás son irrelevantes, incluso al matrimonio, tal como es interpretado en estas novelas, actúa como un mecanismo de invisibilización de los privilegios de los hombres con respecto a y sobre sus parejas mujeres. De modo que el discurso del amor romántico aparece como un elemento articulador de la institución sociopolítica de la heterosexualidad obligatoria, que, como ya observó Rich, embellece las prácticas de poder con la parafernalia amorosa.

3.2. Reescritura del género y la sexualidad.

3.2.1. Sobre mercancías y rivales: relaciones de y entre los géneros.

La cultura del romanticismo no sólo define la relación de pareja sino que también configura las actitudes para con las otras y los otros, dirige las relaciones sociales a la hostilidad. Las mujeres aparecen como objetos apropiables e intercambiables por los hombres, y, en tanto que objetos, poseen un valor que será dictaminado por los varones. De modo que, en consecuencia, encontramos que las mujeres, por obtener la estima masculina, rivalizarán entre ellas, mientras que los hombres las ven como propiedad y moneda de cambio que asegura su estatus privilegiado. Las relaciones entre hombres, son las relaciones entre semejantes.

Para las relaciones entre las mujeres una cultura que sitúa en el centro del proyecto de vida individual al sujeto masculino es nefasta. En las novelas de Meyer y James los personajes femeninos depositan la estima del yo y su reconocimiento en los personajes masculinos, por lo que, como he analizado en apartados anteriores, se privilegia el vínculo con un hombre. A continuación, estudiare las consecuencias que tal privilegio tiene en la construcción de las relaciones entre las mujeres. La indiferencia o la rivalidad caracterizan las relaciones entre mujeres, dificultándose así el desarrollo de

lazos de amistad. Asimismo, la belleza es un destacado valor social puesto que aparece como el medio a través del cual las mujeres pueden obtener la atención masculina. La belleza se presenta, por tanto, como un atributo que da acceso a la felicidad.

Compañeras de instituto que hablan de chicos, amigas que hablan de chicos, madres e hijas que hablan de chicos, resumen las relaciones femeninas de la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras*; los personajes masculinos son el centro. Tan en el centro del proyecto de vida femenino que, si el sobrenatural romance protagonizado por Bella se desarrolla, es debido a la decisión de la protagonista de abandonar el hogar materno para ofrecer intimidad conyugal a su madre y su nuevo marido, lo que lleva a Bella a mudarse a Forks con un padre que le es un extraño, una ciudad por la que siente aversión y residencia de los vampiros Cullen. De manera que el amor romántico parece privilegiarse frente a la relación materno-filial. La dificultad para la consolidación de las relaciones entre mujeres halla su fundamento en la admiración de y hacia los hombres, dado que éstos constituyen los únicos sujetos dotados de valor, así como dadores de valor.

Con la finalidad de ilustrar con mayor detalle cómo se confecciona el universo femenino en la obra de Meyer y James, he seleccionado dos personajes femeninos, con una breve aparición en las obras, por los que las protagonistas se sienten amenazadas en su relación romántica. Así, mediante el análisis de estos personajes secundarios trataré de mostrar que las relaciones entre mujeres se presentan casi exclusivamente en términos de rivalidad.

El pasado de Edward, el conocimiento de que hubo otras mujeres interesadas en el galán de Bella, enfrenta a la protagonista a Tanya, una vampiresa de otro clan: “Mi corazón se aceleró cuando me imaginé a la guapísima rival inmortal que nunca antes había imaginado tener”¹⁵⁵ –reconoce la protagonista. El interés romántico de Tanya despierta los celos de Bella solo al imaginar a Edward próximo a ella, pero es su extraordinaria belleza la que la convierte una amenaza. La figura de Tanya muestra que, en la cultura romántica, el sujeto amado es interpretado como la más preciada posesión; en una cultura que tan sólo concibe el amor heterosexual, la otra es percibida como una amenaza. La reacción de Bella ante Tanya escenifica, igualmente, la relación de competición-comparación, ya analizada por Irigaray, entre otras; comparación en función de criterios masculinos, competición en función de intereses masculinos, puesto

¹⁵⁵ MEYER, S., *Eclipse*, op.cit., p.199.

que son ellos los que definen y atribuyen valor¹⁵⁶. En este sentido, la peligrosidad de Tanya se acrecienta con su belleza. Ser bella es el máspreciado atributo, lo cual produce inseguridad en la protagonista de *Crepúsculo*, de cuya comparación cree salir perjudicada: “era tan hermosa como habían predicho mis peores pesadillas”¹⁵⁷. En consecuencia, no se mira a las otras mujeres como sujetos de valor, sujetos a reconocer y admirar, sino que las mujeres son objetos con los que una misma compararse para registrar así su valor para el mercado masculino.

Los hombres disponen del cuerpo de las mujeres, por lo que son los varones quienes deciden y otorgan su valor a ellas. Veamos la siguiente conversación entre Bella y Edward en *Crepúsculo*:

-Bueno, mírame –dije, algo innecesario puesto que ya lo estaba haciendo-. Soy absolutamente normal; bueno, salvo por todas las situaciones en que la muerte me ha pasado rozando y por ser una inútil de puro torpe. Y mírate a ti.

[...]

-Nadie se ve a sí mismo con claridad, ya sabes. Voy a admitir que has dado en el clavo con los defectos –se rió entre dientes de forma sombría-, pero no has oído lo que pensaban todos los chicos de esta escuela el día de tu llegada.

-No me lo creo... -murmuré para mí y parpadeé, atónita.

-Confía en mí por esta vez, eres lo opuesto a lo normal.¹⁵⁸

Y entre Christian y Ana en *Cincuenta sombras más oscuras*:

-No tienes ni idea de lo atractiva que eres, ¿verdad?

Me ruborizo. ¿Por qué sigue con eso?

-Todos esos chicos que van detrás de ti... ¿eso no te dice nada?¹⁵⁹

El argumento de los dos protagonistas se justifica en la opinión de otros hombres, si los hombres lo dicen y así lo consideran, será que es verdad, sin que el juicio de las mujeres importe.

Pienso de interés, en este preciso momento, atender a la siguiente declaración emitida por Meyer, acerca de su supuesto feminismo que vincula con las relaciones

¹⁵⁶ IRIGARAY, L., “El mercado de las mujeres”, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltés, 1982, pp. 161-178.

¹⁵⁷ MEYER, S., *Amanecer*, op.cit., p.67.

¹⁵⁸ MEYER, S., *Crepúsculo*, op.cit., p.215.

¹⁵⁹ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.138.

entre mujeres, para una entrevista realizada por *The Guardian* en el año 2013. Así, la autora del best-seller *Crepúsculo* afirma:

I think there are many feminists who would say that I am not a feminist. But, to me... I love women, I have a lot of girlfriends, I admire them, they make so much sense to me than men, and I feel like the world is a better place when women are in charge. So that kind of by default makes me a feminist. I love working in a female world¹⁶⁰.

Es cierto que, para el feminismo, valorar al género femenino, reconocer el saber así como la labor de las mujeres, y los vínculos afectivos entre mujeres, enriquecerse de la experiencia compartida, es importante, siendo esto a lo que Meyer parece referir en la cita arriba expuesta, pero no lo único que hace a una feminista. No obstante, pregunto a la lectora o el lector, si Meyer estuviera en lo cierto, si las razones que ofrece fuesen suficientes para considerarse una feminista, ¿es esto lo que la autora manifiesta en su obra? ¿No es paradójico que en la saga *Crepúsculo* las relaciones femeninas se caractericen por la hostilidad? ¿Que la belleza sea el valor de las mujeres, pero reconocido en tanto que celos y envidias de las otras? ¿Que el sujeto que siempre está al cargo, aquél que causa admiración, sea el masculino? Entonces, ¿acaso no es el feminismo de Meyer tan ficticio como sus novelas? ¿Cómo una feminista, incluso con la ajustada definición que ha aportado la autora, podría haber escrito no solo uno, sino nada menos que cuatro libros como los analizados en este trabajo?

Continuando con el análisis de las novelas, de la misma manera que ocurre con Tanya, por la arquitecta Gia, empleada de la señora y el señor Grey, James presenta a la Ana más autoritaria, territorial y hostil. La protagonista de *Cincuenta sombras* define a Gia como, utilizando el vocabulario de Ana, una zorra¹⁶¹ que se folla a su marido con la mirada¹⁶². Una rival ante la cual se obliga a representar una actitud de ferviente enamorada, desde palabras y miradas cómplices a pellizcos en el trasero, con la finalidad de demostrar a la arquitecta que Christian le pertenece, que él es suyo.

¹⁶⁰ COCHRANE, K. "Stephenie Meyer on Twilight, feminism and true love" en <http://www.theguardian.com/books/2013/mar/11/stephenie-meyer-twilight-the-host#> (11-3-2013), última consulta: 3-12-2014.

Creo que hay muchas feministas que dirían que yo no soy una feminista. Pero, para mí... amo a las mujeres, tengo muchas amigas, las admiro, ellas tienen mucho más significado para mí que los hombres, y siento que el mundo es un lugar mejor cuando las mujeres están al cargo. Así que en cierto modo, por defecto, esto me hace feminista. Amo trabajar en un mundo femenino. (traducción mía)

¹⁶¹ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras liberadas*, op.cit., p.185.

¹⁶² Ibíd., p.188.

Además, Ana exhibe una actitud propia de la violencia de su pareja, puesto que amenaza a Gia al considerar excesivas las miradas que dirige a su marido: “Ahora mismo tu trabajo en este proyecto pende de un hilo. Pero no tiene por qué haber un problema siempre y cuando mantengas las manos alejadas de mi marido”¹⁶³. Unos celos que, como afirmaba con anterioridad, no son medida del amor de Ana sino que revelan el deseo de poseer en exclusividad al otro.

Entonces, a la luz de lo expuesto, cabe sostener que la cultura amorosa no sólo interfiere en el buen desarrollo de las relaciones entre las mujeres sino que también repercute negativamente en la constitución de la subjetividad femenina individual, como se advierte en las inseguridades de Bella o en la hostilidad de Ana, de la que se vanagloria. La relación de cada mujer con las mujeres es de gran importancia, tanto para el género femenino en su conjunto, como para el sujeto femenino en su individualidad, puesto que la forma en la que se perciba a las demás mujeres se encuentra íntimamente vinculado con el modo en que una misma se interpreta. Como insiste Lagarde en *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, resulta necesario que el sujeto femenino se valore a sí mismo y a otras mujeres, que reconozca sus cualidades y habilidades, y comparta estos atributos con las otras. La confirmación de una subjetividad femenina plena así como la adquisición y desarrollo de la estima si se quiere comprender que se puede ser maestra y aprendiz de las mujeres, que podemos ser maestras y aprendizas entre nosotras. En ello radica la base de la estima de las mujeres¹⁶⁴.

El amor entre mujeres está presente en la trilogía de Collins, *Los Juegos del Hambre*; un amor que se fortalece en el reconocimiento mutuo. Aunque ella es una excelente cazadora, la figura materna y la de su hermana pequeña Prim son cruciales para Katniss durante el desarrollo de los 74º Juegos del Hambre. Diferentes, pero fuertes en su diferencia, Katniss reconoce las habilidades de estos referentes femeninos. Hija de una boticaria, observadora de las aptitudes de su madre y su hermana como sanadoras, la protagonista de *Los Juegos del Hambre* descubre la utilidad de su aprendizaje para la supervivencia como tributo, intentando reproducir las destrezas de su madre: “¿No es lo que siempre dice mi madre?”¹⁶⁵, “entonces recuerdo a mi madre decir que...”¹⁶⁶, “mi madre conocía un tratamiento para esto...”¹⁶⁷. Y cuando Katniss

¹⁶³ Ibíd., p.188.

¹⁶⁴ LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M., *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, op.cit.

¹⁶⁵ COLLINS, S., *Los Juegos del Hambre*, op.cit., p.193.

¹⁶⁶ Ibíd., p.194.

¹⁶⁷ Ibíd., p.213.

encuentra a Peeta gravemente herido, asegura que en ese momento del juego su hermana Prim le sería de mayor utilidad al panadero¹⁶⁸: “Quiero huir, desaparecer en el bosque como hice el día en que trajeron al hombre quemado a nuestra casa, salir a cazar mientras mi madre y Prim se encargan de algo que yo no tengo ni el valor ni la habilidad de curar. Sin embargo, aquí no hay nadie más que yo; intento imitar el comportamiento tranquilo de mi madre cuando tiene un caso especialmente difícil”¹⁶⁹.

Su relación con Rue, tributo de otro distrito, personaje que Katniss identifica con su hermana Prim, representa una alianza femenina en una situación de opresión; cada una reconoce a la otra como sujeto de autoridad al compartir sus conocimientos y al brindarse apoyo mutuo. Rue ayuda y cura a Katniss cuando ésta está débil, asimismo le proporciona conocimientos útiles para la supervivencia que la niña ha adquirido en su distrito; Katniss caza y comparte su comida, y algunos utensilios, con la pequeña Rue. Una y otra se nutren de esta relación, pero no sólo por el intercambio de saberes y habilidades sino también por el afecto que las une: “...El calor de Rue a mi lado, su cabeza apoyada en mi hombro, hacen que me sienta segura. Por primera vez me doy cuenta de lo sola que me he sentido desde que llegué al campo de batalla, de lo reconfortante que puede ser la presencia de otro ser humano”¹⁷⁰, afirma Katniss. Aunque enfrentadas por el sistema, Katniss y Rue establecen lazos de amistad, aunque la muerte de una aproxime a la otra a la victoria, ellas se eligen como aliadas. Para Katniss, Rue no es una rival a la que vencer, es una niña cuya pérdida se advierte dolorosa, una amiga para el recuerdo cuyo ser no debe ser olvidado. Es la amistad en un contexto hostil; la relación que convirtió la atrocidad de su situación en belleza como consecuencia de su compartido amor, una amistad que le lleva a demostrar al público que ellas no son meras piezas de su sádico juego, que ellas no les pertenecen:

A pocos pasos de donde estamos hay un lecho de flores silvestres. En realidad, quizá sean malas hierbas, pero tienen flores con unos preciosos tonos violeta, amarillo y blanco. Recojo un puñado y regreso con Rue; poco a poco, tallo a tallo, decoro su cuerpo con las flores: cubro la fea herida, le rodeo la cara, le trenzo el pelo de vivos colores.

[...]

-Adiós, Rue -susurro.¹⁷¹

¹⁶⁸ Ibíd., p.275.

¹⁶⁹ Ibíd., p.274.

¹⁷⁰ Ibíd., p.224.

¹⁷¹ Ibíd., p.253.

Aquella noche Katniss soñó con Rue, sin sus feas heridas pero todavía cubierta de flores, sonriente, cantando melódicas canciones¹⁷². Las relaciones femeninas de la trilogía de Collins me sugieren la idea de “continuum lesbiano” de Rich. Con este concepto, Rich refiere a una experiencia identificada con mujeres que no alude necesariamente a la “existencia lesbiana”, si bien no la excluye, sino a una relación solidaria entre mujeres de reconocimiento, enriquecimiento y apoyo mutuo. Si las mujeres nos reconocemos perteneciendo a este “continuum lesbiano”, afirma Rich, entonces:

Empezaremos a descubrir lo erótico en términos femeninos: como aquello que no está reducido a una única parte del cuerpo o sólo al propio cuerpo; como una energía no sólo difusa sino, como lo describe Audre Lorde, omnipresente en <<alegría compartida, física, emocional o psíquica>> y en el trabajo compartido; como la alegría que nos llena de fuerza, que <<nos hace estar menos dispuestas a aceptar la falta de poder o esos otros estados de ánimo que se nos han suministrado y que no nacieron conmigo, como la resignación, la desesperanza, la autoeliminación, la depresión, la autonegación>>.¹⁷³

La relación con su hermana Prim o su amiga Rue llena de fuerza a la heroína de *Los Juegos del Hambre*. Si Katniss se convierte en el rostro de la revolución para Panem es también por ellas y como consecuencia de ellas. Su ofrecimiento como voluntaria para los 74º Juegos del Hambre con el propósito de ocupar el puesto de quien más ama, su hermana pequeña; su inesperada amistad con Rue, debido a que es su contrincante en la arena, por la que se promete ganar los juegos con la finalidad de que la pequeña no sea olvidada; convierten a Katniss en el ídolo del pueblo y en una amenaza para el sistema. Si las mujeres desean desprenderse de su condición social inferior, en tanto que la marca “mujer” es signo de opresión, las alianzas femeninas se hacen necesarias. En el reconocimiento entre mujeres la feminidad restituye su valor. La estima de género repercute positivamente en la autoestima personal, por lo tanto, esta experiencia de identificación femenina, que define el “continuum lesbiano”, enfrenta un opresivo sistema heteropatriarcal que subyuga a las mujeres.

La ideología del pensamiento amoroso, al privilegiar la relación romántica y el

¹⁷² Ibíd., p.257.

¹⁷³ AUDRE, L., “Uses of the Erotic: The Erotic as Power”, en Sister Outsider, Trumansburg, N.Y., Crossing Press, 1984, en RICH, A., “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*, op.cit., p.68.

deseo heterosexual, al conceder una posición central a la masculinidad en el proyecto de vida femenino, al depositar el valor de las mujeres en el aprecio masculino, somete las relaciones femeninas a los intereses del orden social y fundamenta la desigualdad de género en una rivalidad femenina que problematiza una conveniente alianza.

Ahora bien, si la hostilidad caracteriza las relaciones femeninas en la cultura del amor romántico, las relaciones masculinas no están privadas de esta hostilidad. Sin embargo, la rivalidad femenina, suscitada por el deseo de afirmarse como lo esencial para el amado, es distinta de una rivalidad masculina que se fundamenta en el deseo de poseer, y, en consecuencia, en que el otro no ejerza un derecho que no tiene sobre su propiedad, como bien expresa Christian a Ana: “Te desean. Quieren lo que es mío”¹⁷⁴. Nuevamente, se muestra que las mujeres son definidas como la Alteridad, mientras que los hombres son el Sujeto, la perfecta complementariedad de las partes de la unidad formada por la relación romántica.

Acerca de estas relaciones entre hombres, la filósofa Luce Irigaray, en su texto “El mercado de las mujeres”, analiza la constitución del orden social tomando como punto de partida las tesis de Lévi-Strauss acerca del intercambio de mujeres, la autora argumenta que el orden se fundamenta en el intercambio de ellas como mercancías: las mujeres son objetos de uso mientras que los hombres se definen como mercantes. Irigaray sostiene que la ley que ordena el funcionamiento social valora, exclusivamente, el deseo masculino. Los hombres se interpretan unos a otros como semejantes, mientras que las mujeres son reconocidas como objetos que poseen valor en tanto que posibilitan las relaciones masculinas. Este proceso por el que las mujeres se determinan como mercancías pero nunca como comerciantes, que privilegia al sujeto masculino y opriime a las mujeres, instaura lo que la filósofa denomina el imperio de la “hom(m)o-sexualidad”. “Hom(m)o-sexualidad” es un juego de palabras que une “homo” –del griego: igual- con “homme” –del francés: hombre-, por lo que “hom(m)o-sexualidad” vendría a significar hombre-sexualidad¹⁷⁵. De modo que, según la autora, la heterosexualidad no es una auténtica relación entre el sexo femenino y el sexo masculino, sino que el vínculo que la heterosexualidad establece es entre hombres. Ellos mantienen relaciones homosociales, esto es, entre iguales, a través del intercambio de mujeres, que aseguran el orden social, económico y cultural:

¹⁷⁴ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.138.

¹⁷⁵ HERNÁNDEZ PIÑERO, A., *Amar la Fluidez: teoría feminista y subjetividad lesbiana*, Pamplona, Eclipsados, 2009.

En esta nueva matriz de la Historia, en la que el hombre engendra al hombre como su semejante, la mujer, la hija, la hermana, sólo tienen valor por servir de posibilidad y de prenda de las relaciones entre los hombres. [...] Reinando en todas partes, pero prohibida en su uso, la hom(m)o-sexualidad se juega a través del cuerpo de las mujeres, materia signo, y la heterosexualidad no es hasta el presente más que una coartada para la buena marcha de las relaciones del hombre consigo mismo, de las relaciones entre los hombres.¹⁷⁶

Este imperio es recreado en las novelas de *Crepúsculo* y *Cincuenta sombras*, y se hace patente, por ejemplo, en la relación entre el padre de la protagonista y el novio de la protagonista, cuando el padre se arroga la autoridad de conceder privilegios a otro hombre sobre la persona de su hija:

-No vuelvas demasiado tarde, Bella.
-No se preocupe Charlie, la traeré temprano –prometió Edward.
-Cuidarás de mi niña, ¿verdad?
Refunfuñé, pero me ignoraron.
-Le prometo que estaré a salvo conmigo, señor.¹⁷⁷

Es Edward el que dispone de Bella, el que habla por ella, el que la llevará de regreso a casa, el que cuidará de ella, mientras que al personaje femenino le es negada la voz. La promesa se realiza entre Charlie, el padre de la protagonista, y Edward, su pareja; ella no participa en el intercambio más que como objeto. Con Bella como mediación se establece una relación masculina de confianza y respeto.

Asimismo, si la escena anterior presenta a un padre otorgando unos derechos a otro hombre sobre su hija, también se ha de atender a la figura del novio que reclama estos privilegios al padre de la novia, como en la tradicional pedida de mano y la necesidad de la bendición paterna -que no materna- para la feliz consecución del enlace matrimonial. Ambas simbolizan el paso de la dependencia del padre a la dependencia del marido, y, en términos de Rubin, tal y como expliqué en el primer capítulo, el establecimiento de lazos de parentesco entre dos hombres, una suerte de aprobación mutua entre varones que configura el orden social como un orden homosocial. El mercado de las mujeres se reviste de tradición en la cultura amorosa. Así Christian, en

¹⁷⁶ IRIGARAY, L., “El mercado de las mujeres”, *Ese sexo que no es uno*, op.cit., p.162.

¹⁷⁷ MEYER, S., *Crepúsculo*, op.cit., p.364.

Cincuenta sombras más oscuras, quiere pedir la mano de su prometida al padre de ella debido a que es la tradición¹⁷⁸, afirma. Por la misma razón, Edward, en el último libro de la saga, se disculpa con Charlie, el padre de Bella, por no haber pedido la mano de su hija; a cambio, quiere recibir su bendición:

-Charlie, me doy cuenta de que no he hecho esto de la manera apropiada. Según la tradición, tendría que haber hablado antes contigo. No deseo que esto sea una falta de respeto, pero cuando Bella me dijo que sí, no quise disminuir el valor de su elección; así que en lugar de pedirte su mano, te solicito tu bendición. Nos vamos a casar, Charlie. La amo más que a nada en el mundo, más que a mi propia vida, y, por algún extraño milagro, ella también me ama a mí del mismo modo. ¿Nos darás tu bendición?¹⁷⁹

Ahora bien, el intercambio se percibe con mayor intensidad en la relación Bella-Edward-Jacob. Desde la custodia compartida de Bella, de la que son partícipes los dos enamorados de la protagonista, con la finalidad de garantizar su protección como consecuencia de la amenaza de nuevos vampiros en la ciudad de Forks durante *Eclipse*, de modo que Bella pasa, intermitentemente, del cuidado del chico lobo al cuidado de su amante vampiro, a la propuesta de compartir a Bella más íntimamente. Asimismo resulta elocuente la actitud de ambos ante el embarazo de riesgo de Bella en el libro *Amanecer*, por engendrar a un ser entre lo humano y lo vampiro, lleva a Edward, además de barajar la opción del aborto, a proponerle al chico lobo que sea él el padre de la descendencia de su ya esposa, como se observa en los siguientes fragmentos:

-Sólo me interesa que su corazón no deje de latir –continuó, repentinamente muy centrado-. Si es un niño lo que quiere, lo tendrá; como si desea una docena. Lo que quiera, cualquier cosa –se detuvo durante un latido de corazón-. Puede tener cachorros si es eso lo que prefiere. (Edward)

[...]

¿Qué había insinuado, que Bella debería...? ¿El qué? ¿Tener un bebé? ¿Mío? ¿Qué? ¿Cómo? ¿Me la estaba entregando o tal vez creía que a ella no le importaba ser compartida? (Jacob)¹⁸⁰

-Está dispuesta a morir por tener un hijo. Quizás acepte una alternativa menos

¹⁷⁸ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.531.

¹⁷⁹ MEYER, S., *Amanecer*, op.cit., p.25.

¹⁸⁰ Ibíd., p.205.

radical... (Edward)

[...]

¿Qué proponía? ¿Tener en préstamo a Bella durante los fines de semana y luego devolverla el lunes como una peli de alquiler? ¡Menudo lío! (Jacob)¹⁸¹

Sin contar con ella y a sus espaldas, ellos deciden sobre su destino. Los interrogantes de Jacob, “me la estaba entregando” o “tener en préstamo a Bella”, son algunas de las alusiones a la protagonista de *Crepúsculo* en las que no es tratada como sujeto sino como objeto, y es que ella es la mercancía en este intercambio entre partícipes masculinos. A través de tales diálogos, se construye una imagen de las relaciones entre mujeres y hombres en las que los hombres poseen unos derechos sobre el cuerpo de las mujeres que éstas no siempre tienen sobre sí mismas, ni tienen, desde luego, sobre hombre alguno, como observan tanto Rubin como Irigaray al analizar el carácter homosocial, al tiempo que heteronormativo, de la organización social.

Así pues, caracterizados de este modo los géneros y configuradas las relaciones entre mujeres, entre hombres y entre mujeres y hombres de tal manera, cabe afirmar que las novelas de Meyer y James recrean y prescriben un orden heteronormativo: o bien la homosexualidad y el lesbianismo no aparecen como imposibilidad, o se descubre como desviación, en el caso de la homosexualidad masculina. En cualquier caso, la heterosexualidad se establece como norma natural y se marginaliza lo que difiere de esta norma.

En la obra de Meyer, la homosexualidad y el lesbianismo brillan por su ausencia, el deseo heterosexual se sobreentiende en las mujeres, una tendencia natural de ellas hacia los hombres. La experiencia de la imprimación, de la saga *Crepúsculo*, es representativa de cómo la heterosexualidad se concibe como presupuesto y norma. Interpreto la imprimación como el más intenso de los flechazos amorosos, una experiencia propia de la naturaleza de los hombres lobo que liga su persona a su objeto de imprimación, una mujer al azar. Ésta es la definición ofrecida por Jacob a Bella: “Cuando tú la ves, ya no es la tierra quien te sostiene, sino ella, que pasa a ser lo único que importa. Harías y serías cualquier cosa por ella, te convertirías en lo que ella necesitara, ya sea su protector, su amante, su amigo o su hermano”¹⁸². Cuando la protagonista cuestiona si la mujer, objeto de la imprimación, tiene alternativa, Jacob, a

¹⁸¹ Ibíd., p.206.

¹⁸² MEYER, S., *Eclipse*, op.cit., p.182.

su respuesta afirmativa, añade: “¿Por qué no iba a elegirle a él?”¹⁸³ Y aunque son diversas las respuestas que daría, ofrezco una, tal vez ella sea la lesbiana de Wittig. No obstante, esta opción es ignorada debido a que el lesbianismo no se contempla como posibilidad, y es que la heterosexualidad de los individuos se da por sentado, mientras que el lesbianismo es invisibilizado.

En la trilogía *Cincuenta sombras*, a diferencia de la saga *Crepúsculo*, la homosexualidad sí aparece representada, pero en tanto que desviación. El tratamiento que da James a la homosexualidad masculina consiste en su ridiculización. El interrogante sobre la sexualidad de Christian, que se difumina al presentar su noviazgo con Ana, tenía su origen en la ausencia de una presencia femenina en la vida del multimillonario. Es decir, que el no haber visto a Christian en compañía femenina es la razón que inicia la sospecha sobre su homosexualidad. Conviene señalar cómo la homosexualidad se define a partir de la heterosexualidad, un indicio de que esta última se instituye como norma, pues, si no hay evidencias de la heterosexualidad de Christian será que éste es gay.

Es más, el gay, en tanto “desviado” de la norma heterosexual lo es también de la masculinidad. Así, la pregunta de Ana a Christian por su posible homosexualidad suscita la ira de él y la vergüenza de ella, pues la duda se presenta como una ofensa a la virilidad de Christian y, por lo tanto, como una humillación:

¡Pero qué coño...! ¡No me puedo creer que haya llegado a decir eso en voz alta! La pregunta que mi familia no se atreve a hacerme, cosa que me divierte mucho. Pero ¿cómo se ha atrevido ella? Tengo que reprimir la necesidad imperiosa de arrancarla de su asiento, ponerla sobre mis rodillas y azotarla hasta que no lo pueda soportar para después follármela encima de mi mesa con las manos atadas detrás de la espalda. Eso respondería perfectamente su pregunta.¹⁸⁴

La respuesta agresiva del protagonista masculino de *Cincuenta sombras* hace supone considerar al homosexual como falto de hombría, defectuoso o deficitario con respecto a la masculinidad (convencional, vale aclarar): “Pienso lo ridículo que es pensar que Christian podría ser gay”¹⁸⁵, afirma Ana posteriormente al conocer el carácter fuerte, posesivo y violento de su pareja, y, por supuesto, de lo apasionado de su

¹⁸³ Ibíd., p.182.

¹⁸⁴ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras liberadas*, op.cit., p.636.

¹⁸⁵ Ibíd., p.317.

amante en la cama. Por consiguiente, parece ser que, siguiendo el criterio de James, la figura del homosexual está más próxima al estereotipo femenino que al estereotipo masculino; el “desviado” se caracteriza, pues, por su feminidad; el homosexual no es viril, de lo que no resulta difícil inferir que la autora recrea los vínculos entre heterosexualidad y virilidad.

La ideología del amor romántico, al definir a la mujer y al hombre en complementariedad y, por consiguiente, al aceptar la obligatoriedad de la heterosexualidad, estigmatiza lo que difiere de este modelo. Pero no sólo esto, además, al vincular la virilidad con el hombre heterosexual y al relacionar esta masculinidad con un cierto grado de agresividad, se indica que la violencia, en la sensualidad, erotismo, y la práctica sexual heterosexual, se concibe aceptable y normal, incluso placentera, mientras que otras prácticas que no conciernen a la heterosexualidad se muestran como una extraña particularidad.

3.2.2. Escisión identitaria y paradojas de la sexualidad heterosexual.

La activista feminista española Beatriz Gimeno, en su texto “Porno para mamás y porno sin más”, define la trilogía de *Cincuenta sombras* como “porno para mujeres convencionales y amorosas, que buscan ponerse al día y renovarse. Porno que enseña a las mujeres que pueden jugar tranquilamente con la dominación¹⁸⁶ siempre que, naturalmente, sean ellas las dominadas porque lo contrario no sería propio de mamás”¹⁸⁷, o sustituiría por propio de las mujeres. En definitiva, nos insta a considerar que el erotismo de *Cincuenta sombras* sostiene los roles de género establecidos por la cultura, esto es, un sujeto femenino pasivo y un sujeto masculino activo. Si esto se presenta problemático es porque, como afirma la autora del artículo, en nuestra cultura el porno hegemónico se asemeja demasiado a la realidad, de manera que deja de ser una fantasía para representar una realidad social. En consecuencia, la representación de las escenas sexuales en la trilogía de James muestran al público cómo la actividad y la

¹⁸⁶ Las siguientes obras y autoras son de interés para una aproximación a la cuestión del consentimiento, que yo no voy a abordar en este trabajo:

MACKINNON, C. A., *Hacia una teoría feminista del Estado*, Madrid, Cátedra, 1995.,
FRAISSE, G., *Del consentimiento*, Santiago de Chile, Palinodia, 2011.

OSBORNE, R., *La construcción sexual de la realidad*, Madrid, Cátedra, 1993.

¹⁸⁷ GIMENO, B., “Porno para mamás y porno sin más” en

<http://www.pikaramagazine.com/2012/12/porno-para-mamas-y-porno-sin-masbeatriz-gimeno-habla-de-que-fantasias-y-roles-representa-la-pornografia-hegemonica-al-hilo-del-exito-de-cincuenta-sombras-de-grey/> (18-12-2012), última consulta: 3-12-2014.

pasividad se distribuyen de modo desigual entre el protagonista masculino y la protagonista femenina, lo que para Gimeno no es casual.

Rich, en “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, asevera que las imágenes de la pornografía influyen en la conciencia, unas imágenes que muestran a las mujeres como un objeto, mercancías para el mero placer y deleite de los hombres. “El mensaje más pernicioso que difunde la pornografía es que las mujeres son la presa sexual natural de los hombres y que a ellas les encanta, que la sexualidad y la violencia son congruentes, y que para las mujeres el sexo es esencialmente masoquista, la humillación, placentera, y el abuso físico, erótico”¹⁸⁸, sostiene Rich. De modo que, se justifican ciertas conductas dentro de la pareja heterosexual mediante las cuales las mujeres son definidas en términos de sumisión con respecto a los hombres. En esta línea, Gimeno cuestiona si el *best-seller* de James hubiese tenido el mismo éxito con la inversión de roles: una Ana dominante y un enamorado Christian sumiso. Estos argumentos nos animan a discurrir acerca de que la conducta sexual responde a un contexto social, por lo que lo privado y lo social son dos espacios no aislados sino comunicados, y que, por lo tanto, la erótica de la trilogía *Cincuenta sombras* también reproduce y difunde una ideología que subordina a las mujeres.

La obra de Kate Millett, *Política sexual*, publicada en 1970, ya precisaba cómo la práctica sexual depende de un aprendizaje de lo dictado por el medio social, por lo que incluso el acto del coito responde a unas exigencias sociales: “El coito no se realiza en el vacío; aunque parece construir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmo representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura”¹⁸⁹.

Sin embargo, en la entrevista concedida a *The Huffington Post*, James, a la pregunta por las críticas feministas realizadas a su obra, dio la siguiente respuesta:

E.L.: [...] I think what people do in the bedroom is up to them, and it's not for us to judge.

So I find all of this breast-beating about it...well, I mean, I just roll my eyes at it, frankly.

Marlo: It's a fantasy.

E.L.: Exactly. And it's fun! And everything Ana does is safe, sane, and consensual. Christian takes it too far. She leaves. I think the domination aspect is completely overstated,

¹⁸⁸ RICH, A., “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*, op.cit., p.56.

¹⁸⁹ MILLETT, K., *Política Sexual*, Madrid, Cátedra : Instituto de la mujer, D. L. 1995, p.67.

and that many people are missing the point.¹⁹⁰

En cambio, siguiendo los planteamientos de Gimeno, Rich y Millett, ni es sólo una fantasía, ni lo que la gente hace en el dormitorio, como James diría, responde sencillamente a su privacidad, sino que además atiende a actitudes y valores conformados por la cultura. Es cierto, que la relación sexual que Ana y Christian comparten responde a cómo se desarrolla su relación sentimental, que, a su vez, representan los roles femenino y masculino establecidos culturalmente. Ella siempre se sitúa en una posición de desigualdad, como vengo argumentando.

Ahora bien, lo que expongo no es una crítica a la fantasía de un juego sexual, sino al hecho de que la dominación y la sumisión se reparten de un modo muy desigual entre uno y otro género; la pasividad femenina y la actividad masculina se corresponden con un orden social que articula tanto el ámbito público como el privado. En respuesta, una propuesta ofrecida por Gimeno es la representación de otras prácticas sexuales que excedan la norma heteropatriarcal, con la finalidad de que se ejerza alguna influencia en la sociedad y, por tanto, en las prácticas privadas. Hacer frente al interés político por el dominio de un tipo de pornografía, hacer visible otro imaginario.

La socióloga Eva Illouz ha publicado recientemente el libro *Erotismo de autoayuda*, en el que argumenta que el éxito del *best-seller* se debe a que éste configura los problemas de las relaciones heterosexuales, propone una fantasía que soluciona dichos problemas y, además, aparece como un manual de autoayuda sexual¹⁹¹. Estas aporías se resuelven mediante dos formas y en dos momentos distintos, pero ambos imprescindibles. Por un lado, la implicación de los hombres en la relación romántica con una mujer, por la que el poder y la superioridad masculina se ven neutralizadas por el sentimiento amoroso, estableciéndose así una relación entre iguales. Por otro, la representación de los roles de género heteronormativos en la relación sexual para

¹⁹⁰ THOMAS, M., “Fifty Shades of Success: Behind the (Sex) Scenes With E.L. James” en http://www.huffingtonpost.com/marlo-thomas/fifty-shades-of-success_b_1923039.html (10-4-2012), última consulta: 3-12-2014.

E.L.: [...] Creo que lo que la gente hace en el dormitorio depende de ellos, y no es para que nosotros lo juzguemos. Así que encuentro todas estas quejas sobre ello...Bueno, quiero decir, pongo mis ojos en blanco, francamente.

Marlo: Es fantasía.

E.L.: Exacto. ¡Y es divertido! Y todo lo que Ana hace es seguro, sano y consentido. Christian lo lleva demasiado lejos. Ella se va. Pienso que el aspecto de la dominación está completamente exagerado, y que mucha gente no lo está entendiendo. (traducción mía)

¹⁹¹ ILLOUZ, E.; *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*, op.cit., p.43.

asegurar, de este modo, unas relaciones placenteras entre los sexos. Por lo que concuerda con Gimeno en que la distribución desigual de los roles en la práctica sexual en la obras de *Cincuenta sombras* no es casual, solo que comprende este reparto de un modo que resulta positivo para las relaciones heterosexuales.

Según Illouz, este primer momento se manifiesta en la obra de James cuando Christian “se transforma de un sádico en un enamorado, realizando así la fantasía profunda de la mujer de ver el temible poder del hombre rendirse a su amor (aunque todavía podemos preguntarnos si en realidad la ama o la acosa, cuestión que la historia deja sin resolver)”¹⁹². En lo que a esto último respecta, contenido entre paréntesis, he tratado de ofrecer argumentos suficientes para inclinarnos por la segunda de las posibilidades. Ahora bien, atendamos a la otra idea expuesta por Illouz en el fragmento citado, según la cual la superioridad del hombre es contrarrestada con el amor de las mujeres. La autora presenta al amor como una útil herramienta para las mujeres en una sociedad y en unas relaciones marcadas por la desigualdad entre los géneros; razonamiento que puede recordarnos a la idea, antes criticada, de las mujeres como maestras de conducta amorosa que, con su amor, cambiarían al otro. No obstante, esto es sólo la mitad del proceso. Illouz argumenta que, en nuestra sociedad, a la feminidad se le atribuye la definición de debilidad, por lo que los hombres, al rendirse al amor de las mujeres e introducirse en el reino femenino de los sentimientos, como la autora lo denomina, ven amenazada su masculinidad y, también, su potencia sexual –puesto que, ya hemos visto, se vinculan. Ocurre que, en las novelas de *Cincuenta sombras*, Christian, pese a enamorarse perdidamente de Ana, supuestamente, su masculinidad no se ve amenazada ni, mucho menos, disminuye su potencia sexual¹⁹³: “A pesar de ser arrastrado a la esfera de la feminidad, Christian sigue dotado de un ímpetu y una potencia sexual excepcionales, conferidas automáticamente por su posición dominante en una relación sadomasoquista”¹⁹⁴, afirma Illouz.

Se llega a la conclusión de que la trilogía *Cincuenta sombras* es interpretada por la socióloga como libros de autoayuda por el carácter erótico de los mismos. La obra de James, según Illouz, da claves para mantener una mejor vida sexual y, en consecuencia, unas mejores relaciones de pareja (heterosexual). Esto se debe a las variadas referencias a juguetes eróticos a lo largo de los tres libros, pero, principalmente, al BDSM. Lo que

¹⁹² Ibíd., p.61.

¹⁹³ Ibíd., p.61.

¹⁹⁴ Ibíd., p.61.

Illouz argumenta es que los avances del feminismo en la sociedad contemporánea habrían dejado a las mujeres en una situación de incertidumbre acerca de cómo deben actuar y relacionarse con sus parejas masculinas. La igualdad sería confusa tanto para mujeres como para hombres puesto que no fija unos roles a los que los individuos puedan aferrarse, y, en consecuencia, las relaciones entre los géneros serían menos placenteras debido al desconocimiento acerca de qué hacer, y cómo, durante la práctica sexual, y por el establecimiento de lazos menos estrechos con las otras y los otros como resultado de una mayor autonomía de los individuos, más concretamente, de las mujeres. Para Illouz, todo ello es perjudicial para el deseo sexual en las relaciones heterosexuales: “Las normas igualitarias anulan esas identidades y papeles ya definidos y convierten las relaciones en entidades que es preciso negociar a través de la “comunicación”¹⁹⁵. De modo que, la igualdad es confusa, la igualdad establece vínculos menos estrechos con las otras y con los otros, y obliga a negociar cuáles son los límites que están permitidos. Lo que las mujeres añorarían, afirma la autora, sería la seguridad que los antiguos roles de género proporcionaban, y no necesariamente la dominación masculina, sino la estabilidad y no la incertidumbre. O sea que, volviendo a esta relación de actividad(masculinidad)-pasividad(feminidad) en el sexo, la ansiedad producida por las inseguridades desaparece, y los hombres mantienen intacta su virilidad, alcanzándose así relaciones más placenteras. Cabría preguntarse por qué en una relación sentimental que la autora supone igualitaria y por la que, debido a esta confusión que envolvería la relación sexual, como Illouz sostiene, se rescatarían los roles de género tradicionales y no se buscarían unos nuevos que no limitasen a las mujeres a la pasividad en todo momento. Si lo que los individuos quieren es tener la seguridad que supone representar un determinado papel, no debería importar cuál fuese el rol a desempeñar, ni tampoco el género de las y los participantes. Deduzco que el reparto desigual de poderes entre mujeres y hombres es debido a que éstos roles son los ya aprehendidos y a los que los individuos se incorporarían, por tanto, con mayor comodidad y facilidad.

Éste es uno de los problemas de nuestro tiempo, el construir un nuevo presente mientras que sigue estando vigente un sistema de valores que no es práctico para el progreso sino que, más bien, lo amarra. Es decir, como he argumentado con anterioridad sirviéndome de las reflexiones de Lagarde, la sociedad contemporánea se configura

¹⁹⁵ Ibíd., p.77.

según unos valores tradicionales y unos valores contemporáneos, en ocasiones contradictorios, que producen inestabilidad, especialmente para la subjetividad femenina.

Así sucede con la sexualidad de las mujeres: nuestros valores actuales las animan a vivir libremente su sexualidad, mientras que los valores tradicionales exaltan la idea de virginidad o de una limitada experiencia sexual como medida de respetabilidad en las mujeres. La contemporaneidad y la tradición se concentran en la protagonista de *Cincuenta sombras*, puesto que, utilizando terminología de las novelas de James, Ana interpreta a una virgen que se ha convertido en una pervertida. En un orden heteropatriarcal, o en el imperio de la hom(m)o-sexualidad, empleando la expresión de Irigaray, en que las mujeres son mercancía, la virginidad femenina es un valor de mercado. Desde mi punto de vista, para el pensamiento amoroso la virginidad, o mejor, la falta de experiencia femenina es un valor positivo para el tipo de relaciones exclusivas y posesivas que caracterizan al amor romántico. Esto es, la virginidad de Ana es para Christian un privilegio, puesto que, a consecuencia de la no experiencia de la protagonista, Christian se piensa en posesión absoluta del cuerpo de Ana; ningún otro hombre lo ha conocido y explorado como él, el descubridor de una tierra desconocida, ¡un conquistador! A continuación, algunas de las manifestaciones de un complacido Christian por la virginidad de su pareja:

Me alegra que tengas una experiencia limitada. Tu experiencia seguirá siendo limitada...Sólo a mí¹⁹⁶.

Para mí es una suerte que no tengas pasado, si no fuera así me volvería loco¹⁹⁷.

-Te quiero dolorida, nena -murmura.

Y sigue con su dulce y pausado suplicio, adelante y atrás.

-Quiero que, cada vez que te muevas mañana, recuerdes que he estado dentro de ti.

Solo yo. Eres mía¹⁹⁸.

-¿Te duele? -pregunta inclinándose sobre mí.

-Un poco -confieso.

-Me gusta que te duela.-Sus ojos abrasan-. Te recordará que he estado ahí, solo

¹⁹⁶ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras de Grey*, op.cit., p.441.

¹⁹⁷ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras más oscuras*, op.cit., p.139.

¹⁹⁸ JAMES, E. L., *Cincuenta sombras de Grey*, op.cit., p.138.

yo¹⁹⁹.

Las anteriores citas muestran que la virginidad de Ana hace que pertenezca a Christian de un modo único, que su cuerpo le pertenezca en exclusividad, no desde los inicios de su relación, lo cual ya es atroz, sino desde siempre. Si la experiencia sexual de Ana fuera otra, su pertenencia a él se concebiría de manera distinta. Una Ana no virgen es una Ana devaluada. De modo que, la virginidad femenina aparece como virtud, y como tal se debe ofrecer, preferiblemente, a un único hombre que merezca semejante ofrenda. Una regla dirigida a mujeres, la de su virginidad como una entrega a realizar.

Ahora bien, si Christian gusta de la virginidad de Ana, también desea que ella acepte participar en sus juegos sexuales. Una vez que ella le ha entregado su preciada virtud, la tradición se transmuta en modernidad, y persigue introducirla en sus fantasías eróticas, animarla a practicar el BDSM. Es decir, que la exploración de la propia sexualidad femenina, en el contexto de las reescrituras contemporáneas del amor romántico, parece circunscribirse a la pareja, ésta consistiría en conceder su experiencia sexual al hombre amado.

En definitiva, tradición y actualidad encuentran su equilibrio en la relación de pareja; una experiencia intensa en términos de prácticas sexuales, pero entregada al placer del sujeto amado. Por tanto, paradójicamente, estas reescrituras del amor y de la sexualidad parecen privar a las mujeres tanto de la posibilidad de explorar su deseo como su libertad. En la entrevista realizada a James por *The Huffington Post* la autora afirma que sus novelas han hecho de muchas de sus lectoras mujeres empoderadas, puesto que *Cincuenta sombras* les ha permitido redescubrir su sexualidad y su placer, aunque esto pueda generar cierta sorpresa por el erotismo barato que la trilogía ofrece. En realidad, a lo que James refiere, como apunta Thomas, su entrevistadora, es que estos libros han devuelto la pasión a matrimonios y parejas. Es decir, el empoderamiento, supuesto, de las lectoras de *Cincuenta sombras* está basado en la experiencia de la sexualidad de un modo nuevo y diferente pero en el vínculo de la pareja sentimental (heterosexual). Por lo tanto, la obra no resulta favorable a la libertad sexual femenina, pues limita la experiencia de las mujeres a la heterosexualidad y a la relación con un hombre concreto, ya que, por el mal juicio al que la autora somete a otras de las personajes femeninas de su obra debido a las formas de relacionarse con el

¹⁹⁹ Ibíd., p.397.

género masculino, el placer de las mujeres parece que debe destinarse exclusivamente a la formalidad de un noviazgo. A mi juicio, si se quiere ofrecer apoyo en el empoderamiento del género femenino a través del erotismo, la propuesta compartida por Gimeno de visibilizar una sexualidad femenina que no se conciba necesariamente en su pasividad, ni forzada a encontrar su placer en la fisionomía masculina, resultaría más acertada. De modo que debemos cuestionarnos acerca de si es necesario visibilizar otras representaciones de la sexualidad (y cuáles), y en qué medida estas representaciones podrían influir también en el orden social establecido hasta introducir cambios en él.

4. Conclusión.

El objetivo que me propuse alcanzar al inicio del presente trabajo fue demostrar que la literatura de masas, en la actualidad, presenta reescrituras del amor romántico. Para mi propósito expuse cómo se caracteriza el amor romántico, cuál es el vínculo entre la narrativa y las representaciones del amor romántico, y de qué modo es reescrito en la novela, o sea, qué particularidades y variaciones muestran estas reescrituras con respecto a la tradición debido al contexto contemporáneo. Con esta finalidad realicé el análisis de la saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, y las trilogías *Cincuenta sombras* de E.L. James y *Los Juegos del Hambre* de Suzanne Collins, constituyendo estas novelas mi objeto de estudio.

En primer lugar, ha sido necesario argumentar en favor de la narrativa como arte que a la vez informa y conforma la realidad. He explicado que la novela contribuye a la difusión de ideología, al establecimiento de una jerarquía de valores y en el ofrecimiento de modelos de conducta a sus lectoras y lectores. Debido a que la historia de la escritura es una historia androcéntrica, mi intención ha sido hacer ver la importancia de la crítica feminista en la literatura. En este sentido, he tratado de poner en juego algunas de las nociones que nos ha brindado la crítica literaria feminista, tales como las de “lectora resistente” de Judith Fetterley o la feminista como lectora de Elaine Showalter, entre otras, desarrollándolas en mi propia práctica de lectura al adoptar una actitud como lectora caracterizada por resistir y denunciar a los principios del heteropatriarcado. Asimismo, he aludido a la complejidad del proceso de lectura, puesto que el texto no es generador de lecturas homogéneas, y las dificultades de discernir entre la objetividad del texto y la subjetividad de la lectora o el lector, para lo que han sido primordiales las aportaciones de Patrocinio P. Schweickart. La lectura nos permite adoptar una postura crítica, en tanto que espectadoras o espectadores del paradigma que la obra crea y recrea, cuestionar nuestras propias creencias así como el orden socialmente aceptado.

Para construir el marco teórico a partir del cual analizar las novelas, fue preciso, en segundo lugar, definir el concepto de amor romántico. Para ello, he trazado un breve recorrido por el pensamiento feminista con el propósito, por un lado, de dar cuenta de las críticas a la idea de amor romántico elaboradas por autoras consideradas clásicas del feminismo como Simone de Beauvoir, Kate Millet y Andrea Dworkin. Y, por otro, de

esclarecer la relación entre amor romántico, construcción normativa de los géneros e imposición de la heterosexualidad, tarea para la que los trabajos de Gayle Rubin, Adrienne Rich y Monique Wittig me han resultado imprescindibles.

A tal fin, he mostrado que, en el ideal de romanticismo conformado por el amor romántico, mujeres y hombres son definidos como las dos mitades de una unidad, no obstante, las partes de esta totalidad son desiguales puesto que, como Beauvoir advierte, ellas representan la Alteridad mientras que los hombres son el Sujeto. En esta relación, según la pensadora francesa, las mujeres son un parásito de los hombres por vivir a expensas de ellos. Lo que hemos visto es cómo Shulamith Firestone invierte el argumento de Beauvoir hasta ser el sujeto masculino el que interprete a dicho parásito. El parásito masculino se alimenta del amor que las mujeres ofrecen, siendo que, a partir de las mujeres y el romanticismo, los hombres han desarrollado la cultura, favoreciendo los intereses de una sociedad masculina. Encontramos que por el amor romántico las mujeres se realizan en su relación con un hombre y que los hombres se han servido del amor como un mecanismo más que asegure su situación privilegiada. El vínculo mujer-hombre, en el pensamiento romántico, es indispensable, por consiguiente, han sido de utilidad los planteamientos de Wittig y Rich, ya que cuestionan la “normalización” de la heterosexualidad. Un sistema heteronormativo supone que a las mujeres les atraen los hombres de forma inevitable y, en consecuencia, arrebata el poder a las mujeres al someter a todas ellas sin excepción a un orden masculino. Así el amor romántico aparece estrechamente ligado a la institución de la heterosexualidad obligatoria. El pensamiento amoroso responde, pues, a una ideología de género que define dos tipos de sujetos en complementariedad, la “mujer” y el “hombre”; la pasividad, la particularidad y la dependencia caracterizan a la “mujer”, mientras que el “hombre” se define por su actividad, autonomía, y se percibe universal. El amor romántico es el amor corrompido por un contexto de poder que produce desigualdades

Cabe enunciar, en suma, tres principios básicos que fundamentan el ideal amoroso: el primero, el mito de la media naranja, basado en la idea de completud y acompañado de los requerimientos de exclusividad y fidelidad; el segundo, la utopía del principio azul, que presupone y sostiene la heterosexualidad obligatoria; y, el tercero, la experiencia del flechazo amoroso, que se identifica con un amor eterno e incondicional. Debido a las semejanzas en las estructuras de las narrativas, marcadas por la presencia de los tres principios formulados, he propuesto que las reescrituras del amor romántico que las novelas estudiadas efectúan pueden ser leídas como actualizaciones de los

cuentos de hadas. En concreto, sugiero que las obras seleccionadas construyen el amor romántico según los tópicos de los cuentos de hadas, es decir, la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* narran un cuento de hadas contemporáneo para un público adulto en el que los protagonistas masculinos reinterpretan al héroe valiente y las protagonistas femeninas recrean a las damiselas en apuros.

Una vez emprendido el análisis de las novelas, he argumentado que la obra de Meyer y James constituyen sendas reescrituras del amor romántico, mientras que la trilogía de Collins ofrece modelos de feminidad y masculinidad que difieren de los estereotipos de género. A diferencia de las otras dos sagas, *Los Juegos del Hambre* muestra tanto que para las mujeres es posible amar a los hombres desde una situación de no inferioridad como que para los hombres no es necesario hacer alarde de su virilidad. Asimismo, he reflexionado acerca de cómo las relaciones entre mujeres que la obra de Collins construye pueden evocar la idea de “continuum lesbiano” planteada por Rich. Unas relaciones solidarias, de enriquecimiento mutuo y apoyo entre mujeres, tan necesarias para la estima del género femenino, tanto subjetiva como intersubjetivamente, como bien nos ha hecho considerar las aportaciones de Marcela Lagarde.

La lectura de las novelas a la luz del marco teórico elaborado en el primer capítulo, me ha permitido identificar tres ejes temáticos a través de los que las obras objeto de estudio reescriben el amor romántico: la construcción de las mujeres como sujetos para el amor heterosexual, la relación desigual entre mujeres y hombres con respecto al amor y a la sexualidad, y la apología del amor tormentoso.

Con respecto al primer eje, la subjetividad femenina se construye en relación a las otras y los otros, especialmente en relación a un hombre concreto, por lo que las mujeres se definen como “seres-para-otros”. En consecuencia, la estima del yo femenina se deposita en las y los demás, lo que resulta tremadamente perjudicial para la autoestima. Las obras de Meyer y James hacen depender la concepción positiva de una misma y del propio transcurso de la vida de la relación con un hombre, por lo tanto, los hombres son situados en el centro del proyecto de vida femenino, convirtiendo a la soltera en una figura indeseada y despreciable.

Respecto al segundo eje, la relación entre mujeres y hombres, las mujeres son cosificadas y presentadas como propiedad de los varones. Sin embargo, los hombres se reconocen unos a otros como semejantes. He explicado y ejemplificado cómo estas relaciones recuerdan al “intercambio de mujeres” tal como lo interpretó Rubin a

mediados de la década de los setenta, mediante el cual las mujeres son intercambiadas, a modo de regalo, entre los hombres con el fin de establecer entre ellos lazos de filiación y parentesco. Igualmente, las formas en que Meyer y James construyen las relaciones entre mujeres (rivalidad), entre hombres (homosocialidad) y entre mujeres y hombres (desigualdad) evocan el imperio de la “hom(m)o-sexualidad” que desarrolla Luce Irigaray. Siguiendo el planteamiento de la filósofa, la heterosexualidad (obligatoria) resulta ser el medio para asegurar las buenas relaciones entre hombres, relaciones homosociales en las que las mujeres intervienen como mercancías. Por su parte, las relaciones entre mujeres se caracterizan exclusivamente por la rivalidad debido a la competencia en la que han de entrar para obtener el afecto masculino: ellos definen el y dan valor, ellas son medidas y se miden según los criterios masculinos de valor. Y aunque las relaciones masculinas no desconocen la hostilidad, éstas, a diferencia de las relaciones entre mujeres, se fundamentan en el deseo de poseer una propiedad femenina, en que otro no ejerza un derecho que no tiene sobre lo que considera suyo.

Los fragmentos de los libros de Meyer y James que he analizado responden, al mismo tiempo que recrean, la trama conceptual explicada.

En relación con el tercer eje, la apología del amor tormentoso, la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* constituyen auténticas celebraciones de las ideas del amor imposible y del amor todopoderoso. Lo cual se manifiesta a través de lo que he llamado “las pruebas de amor”. Éstas son frecuentes, desde el sacrificio personal a la emoción de los celos. Por una parte, se asume que las mujeres, con su amor, pueden salvar al otro, enseñar a los hombres el valor de los sentimientos, y, por consiguiente, lograr que ellos sean mejores, lo que, en realidad, resulta una trampa para las mujeres. Por otra, tales “pruebas” se presentan como indicadores de amor como ocurre en el caso de los celos, cuando, como espero haber mostrado, son la manifestación del deseo de poseer en exclusividad al sujeto objeto de nuestra atención.

Así pues, esta ideología del pensamiento amoroso, no sólo inferioriza a las mujeres, las cosifica, atrapa y convierte en rivales, sino que les produce inseguridades que les generan importantes conflictos internos. En suma, del presente trabajo resulta una tesis que juzgo de gran interés en el campo de investigación en el que éste se inscribe: en estas reescrituras contemporáneas del amor romántico, la frontera que separa el amor romántico de la violencia de género es borrosa. La violencia se reviste de parafernalia amorosa al ser excusada en el amor o, sencillamente, al confundirse con el sentimiento amoroso. Actitudes que van desde las amenazas y las humillaciones al

acoso, al control y al aislamiento, entre otras, se disculpan y justifican en el contexto amoroso. Lo que las autoras parecen manifestar a sus lectoras y lectores es que no es violencia, es amor.

En definitiva, el amor romántico, mientras que es idealizado por la cultura y exhibido como la gran aventura femenina, se revela, en realidad, como un problema sociocultural que funciona como mecanismo de poder del heteropatriarcado. Por lo que, lejos de representar la máxima realización de las mujeres, el triunfo femenino, es un medio de sometimiento de las mujeres al poder de los hombres.

En las páginas precedentes he discutido otras lecturas de la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* que difieren de mi interpretación, como la de Isabel Clúa, quien propone nuevas direcciones de lectura que justifiquen el porqué de los males y padecimientos de la protagonista de las novelas de *Crepúsculo*, Eva Illouz, quien ve en *Cincuenta Sombras de Grey* un libro de autoayuda, y Marlo Thomas, una declarada feminista que defiende a ciegas la obra de James de la crítica feminista. También he revisado cuál es la valoración que las autoras realizan de su propia obra, de lo que hemos podido comprobar que Meyer y James se vinculan a sí mismas con la causa feminista, y niegan cualquier posible lectura contraria al feminismo. Por esta razón, he compartido su visión del pensamiento feminista y he señalado las contradicciones entre sus declaraciones y el contenido de sus obras. Este supuesto feminismo de las autoras, que se advierte levemente por la intencionalidad de las protagonistas femeninas de alejarse del estereotipo más tradicional, pone a estos personajes en una situación en la que deben enfrentar los ideales tradicionales del amor romántico con valores contemporáneos, y que produce un conflicto interno en las protagonistas, puesto que temen ser consideradas sujetos fallidos

Como hemos visto, el erotismo de la obra de James ha sido lo que ha llamado especialmente la atención del público y lo más destacado por la campaña publicitaria, por lo que su autora afirma, tal como he expuesto, que las críticas feministas realizadas a sus libros se refieren sólo a este aspecto y objeta que no resulta adecuado cuestionar lo que cada quien hace en su intimidad. Entonces, me propuse demostrar que su obra es afín a la ideología del heteropatriarcado y que articula una relación romántica en la que la mujer es sometida por su pareja y situada en una posición de desamparo. Su obra no resulta ofensiva porque su protagonista masculino disfrute del BDSM y de su rol de amo, sino porque en su relación sentimental Ana es víctima de la violencia de Christian. Ahora bien, he tratado de mostrar también que en la relación sexual es significativo que

el personaje femenino represente el rol sumiso, de lo que se percibe un reparto desigual de poderes que guarda relación con los estereotipos de género establecidos socialmente, o sea, que lo público y lo privado no son espacios tan disociados como la autora cree. Reconozco que las representaciones del erotismo o la pornografía en los medios requieren un análisis más profundo y complejo del que he elaborado en el presente trabajo. Ésta cuestión, junto con mi indicación del interés de abordar la discusión mantenida por el feminismo acerca del consentimiento, queda abierta para futuras investigaciones. Como abiertos, se hallan, de hecho, estos debates en la actualidad. No obstante, como he señalado, he preferido orientar tanto mi estudio como mi estrategia argumental hacia la identificación de todos aquellos elementos aparecidos en las novelas que indican una relación de violencia de género, no exclusivamente ni principalmente los erótico-sexuales.

Asimismo, el presente trabajo puede plantear las siguientes preguntas: ¿Por qué en una actualidad en la que muchas mujeres rechazan el feminismo –supongamos que debido a que desconocen su significado-, estas autoras se identifican con él, o, incluso, consideran su narración positiva para el empoderamiento de las mujeres, como hace James, cuando en realidad sus obras recrean el ideal del heteropatriarcado? Si Illouz está en lo cierto y *Cincuenta sombras de Grey* ayuda a las mujeres a tener una mejor relación con sus parejas, o, como James afirma, ha logrado que muchas de sus lectoras mantengan una vida sexual más activa y apasionante, ¿es posible valorar que la trilogía *Cincuenta sombras* pueda tener una repercusión positiva para algunas de sus lectoras a pesar de su contenido misógino? Y, por último, un interrogante que se nos escapa, puesto que, como he intentado argumentar, la lectura es un proceso complejo, ¿qué es lo que atrapa a las lectoras hasta el punto que ha hecho de estas obras *best-sellers*? ¿Es Edward Cullen, es Christian Grey, es el BDSM, es la historia de vampiros y hombres lobo? ¿Son las lectoras críticas con la obra o no lo son? ¿Se adhieren al texto, se identifican con una emoción? No es posible precisarlo. Lo que advierto innegable es que la saga *Crepúsculo* y la trilogía *Cincuenta sombras* son un producto cultural que, como reescrituras del amor romántico, difunden una ideología que nos es perjudicial, tanto a mujeres como a hombres, y que es, por consiguiente, necesario cambiar, aunque sea abriendo ligeramente la puerta hacia otro imaginario menos desigual y opresivo, como lo hace la trilogía de *Los Juegos del Hambre*. Si el amor importa es necesario redefinirlo, y esto alterará las concepciones de los géneros y de la sexualidad.

5. Bibliografía²⁰⁰.

BEAUVOIR, S., *El Segundo Sexo* (1949), Madrid, Cátedra, 2005.

BLANCO, P., “Una mirada crítica a Cincuenta sombras de Grey”, en <http://sororidad.blogspot.com.es/2013/03/una-mirada-critica-cincuenta-sombras-de.html> (17-3-2013), última consulta: 3-12-2014.

BORRÁS CASTANYER, L., “Introducción a la crítica literaria feminista”, en SEGARRA, M. y CARABÍ, A., *Feminismo y crítica literaria* (2000), Barcelona, Icaria, 2000, pp.13-29.

CIXOUS, H., “La joven nacida” (1975), en *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp.13-107.

---, “La risa de la medusa” (1975), en *Deseo de escritura*, Barcelona, Reverso, 2004, pp.17-35.

CLÚA, I., “Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares” (2011), en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. y CLÚA, I., *Máxima audiencia: cultura popular y género*, Barcelona, Icaria, 2011, pp.31-52.

COCHRANE, K. “Stephenie Meyer on Twilight, feminism and true love” en <http://www.theguardian.com/books/2013/mar/11/stephenie-meyer-twilight-the-host#> (11-3-2013), última consulta: 3-12-2014.

COLLINS, S., *Los Juegos del Hambre* (2008), Barcelona, Molino, 2012.

---, *En llamas* (2009), Barcelona, Molino, 2012.

---, *Sinsajo* (2010), Barcelona, Molino, 2012.

²⁰⁰ Fecha de la primera publicación entre paréntesis.

DWORKIN, A., *Woman Hating* (1974), Nueva York, Plume, 1974.

ESTEBAN, M. L., *Crítica del pensamiento amoroso* (2011), Madrid, Edicions bellaterra, 2011.

ESTEBAN, M. L. y TÁVORA, A., “El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas”, en *Anuario de Psicología. Universitat de Barcelona*, vol. 39, nº1, 2008, pp.59-73.

FETTERLEY, J., *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (1977), Bloomington and London, Indiana University Press, 1978.

FIRESTONE, S., *La dialéctica del sexo* (1970), Barcelona, Kairós, 1976.

FRAISSE, G., *Del consentimiento* (2007), Santiago de Chile, Palinodia, 2011.

FREIXAS, L., *La novela femenil y sus lectrices* (2009), Córdoba, Servicio de Publicaciones: Universidad de Córdoba, 2009.

---, “El honor perdido de la mujer lectora” en <http://www.laurafreixas.com/freixasarticulos1.htm> (12-4-2002), última consulta: 3-12-2014.

---, “¿Y cuántas mujeres?” en <http://www.laurafreixas.com/freixasarticulos3.htm> (12-4-2002), última consulta: 3-12-2014.

GIMENO, B., “Porno para mamás y porno sin más” en <http://www.pikaramagazine.com/2012/12/porno-para-mamas-y-porno-sin-masbeatriz-gimeno-habla-de-que-fantasias-y-roles-representa-la-pornografia-hegemonica-al-hilo-del-exito-de-cincuenta-sombras-de-grey/> (18-12-2012), última consulta: 3-12-2014.

HARDISSON RUMEU, A., *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal: los bildungsromans y la subjetividad femenina* (2005), Las Palmas de Gran Canaria: Instituto Canario de la Mujer, D.L. 2005.

HERNÁNDEZ PIÑERO, A., *Amar la Fluidez: teoría feminista y subjetividad lesbiana* (2009), Pamplona, Eclipsados, 2009.

ILLOUZ, E.; *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico* (2014), Katz, Madrid, 2014.

IRIGARAY, L., “El mercado de las mujeres”, en *Ese sexo que no es uno* (1977), Madrid, Saltés, 1982, pp. 161-178.

JAMES, E. L., *Cincuenta sombras de Grey* (2011), Barcelona, Grijalbo, 2012.

---, *Cincuenta sombras más oscuras* (2012), Barcelona, Grijalbo, 2012.

---, *Cincuenta sombras liberadas* (2012), Barcelona, Grijalbo, 2012.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M., *Claves feministas para la autoestima de las mujeres* (2000), Madrid, Horas y horas, 2000.

LÓPEZ DE LA VIEJA, M. T., *Ética y Literatura* (2003), Madrid, Tecnos, 2003.

MACKINNON, C. A., *Hacia una teoría feminista del Estado* (1989), Madrid, Cátedra, 1995.

MEYER, S., *Crepúsculo* (2005), Madrid, Punto de lectura, 2008.

---, *Luna Nueva* (2006), Madrid, Alfaguara, 2008.

---, *Eclipse* (2007), Madrid, Alfaguara, 2008.

---, *Amanecer* (2008), Madrid, Alfaguara, 2008.

MILLETT, K., *Política Sexual* (1969), Madrid, Cátedra: Instituto de la mujer, D. L. 1995.

MUÑOZ SAN JOSÉ, J., “Desmontando Cincuenta sombras de Grey (E. L. James)” en http://www.bizkaia.net/Gizartekintza/Genero_Indarkeria/blt29/herramientas.html (2013), última consulta: 3-12-2014.

NUSSBAUM, M., *Justicia poética* (1996), Barcelona, Andrés Bello, 1997.

OSBORNE, R., *La construcción sexual de la realidad* (1993), Madrid, Cátedra, 1993.

RICH, A., “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” (1980), *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 41-86.

RUBIN, G., “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” (1975) en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (Comp. Marta Lamas), México, PUEG, 1996, pp.35-96.

SCHWEICKART, P. P., “Leyendo(nos) nosotras mismas” (1989), en *Otramente: lectura y escritura feministas*, (coord. Marina Fe), México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 112-151.

SHOWALTER, E., “La crítica feminista en el desierto” (1981), en *Otramente: lectura y escritura feministas*, (coord. Marina Fe), México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp.75-111.

SUÁREZ BRIONES, B., “La segunda ola feminista: Teorías y críticas literarias feministas” (2000), en SUÁREZ BRIONES, B., MARTÍN LUCAS, M^a B., FARIÑA BUSTO, M^a J., *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, 2000, pp.25-38.

THOMAS, M., “Fifty Shades of Success: Behind the (Sex) Scenes With E.L. James” en http://www.huffingtonpost.com/marlo-thomas/fifty-shades-of-success_b_1923039.html (10-4-2012), última consulta: 3-12-2014.

WALLACE, K., “The Rebel Warrior and the Boy with the Bread: Gale, Peeta, and Masculinity in The Hunger Games” en <http://bitchmagazine.org/post/the-rebel-warrior->

and-the-boy-with-the-bread-gale-peeta-and-masculinity-in-the-hunger-games
(6-3-2012), última consulta: 3-12-2014.

WITTIG, M., “El pensamiento heterosexual” (1980), en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales, 2006, pp.45-57.

---, “No se nace mujer” (1981), en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales, 2006, pp.31-43.

WOOLF, V., *Una habitación propia* (1929), Barcelona, Seix Barral, 2011.

---, *La muerte de la polilla y otros escritos* (1942), Madrid, Capitán Swing Libros, 2010.