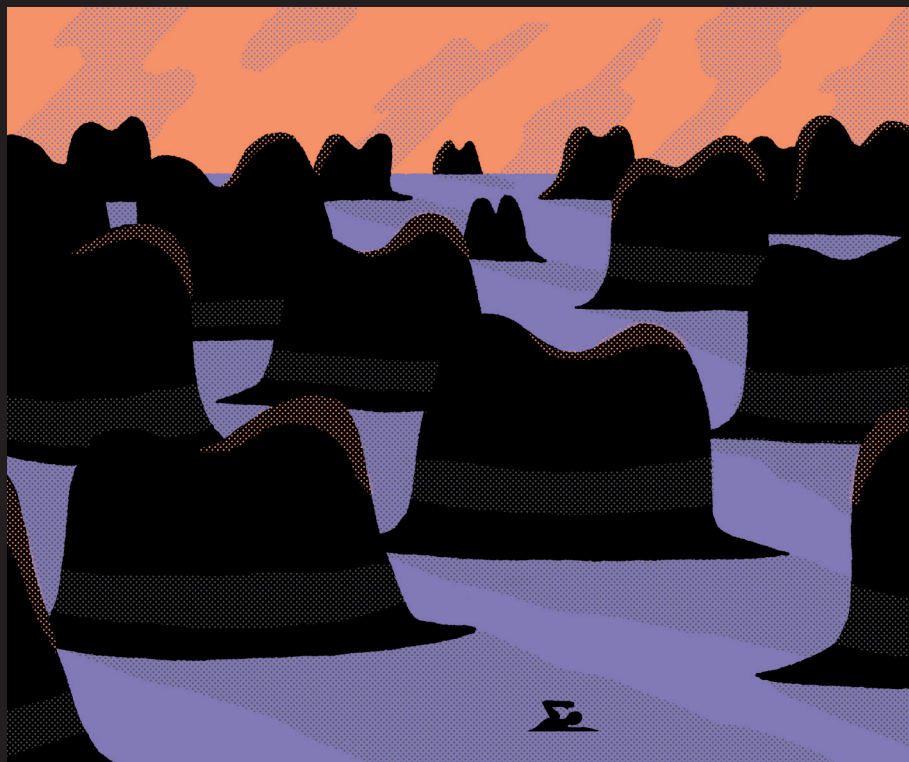


La heterodesignación en la novela española contemporánea (1975-2015)

Carolina Herrero Schell



**La heterodesignación
en la novela española
contemporánea (1975-2015)**

La colección Hemisferios de Igualdad aborda el conocimiento de la investigación en género desde la transversalidad y con una visión integral, teniendo en cuenta las diferentes concepciones y contextualizaciones culturales a nivel internacional.

Comité científico de la colección

Dirección

Isabel Tajahuerce Ángel
Universidad Complutense de Madrid, España

Secretaría

Margarita Márquez Padorno
Universidad Complutense de Madrid, España

Asesoría

Nidia Abatedaga
Universidad de Córdoba, Argentina

Andrea Donofrio
Universidad Complutense de Madrid, España

Rebecca Haidt
Ohio State University, EE.UU.

Cristina López Villar
Universidade da Coruña, España

Jorge Augusto Luengo López
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Isabel Menéndez
Universidad de Burgos, España

M^a Belén Prados Suárez
Universidad de Granada, España

Manqinq Qiu
Instituto de Tecnología de Pekín, China

Javier Juárez Rodríguez
Universidad de Medellín, Colombia

Rosa San Segundo Manuel
Universidad Carlos III de Madrid, España

Sahar Talaat
Universidad del Futuro en Egipto

**La heterodesignación
en la novela española
contemporánea (1975-2015)**
Carolina Herrero Schell

PRIMERA EDICIÓN: JUNIO 2024

© 2024, De los textos: Carolina Herrero Schell
© 2024, Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
<http://www.ucm.es/ediciones-complutense>

ISBN (PDF): 978-84-669-3829-7
<https://dx.doi.org/10.5209/hei.005>

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio

Ilustración de cubierta: Emma Gascó Falque

Corrección de estilo: Gabriela Pis San Juan

Ediciones Complutense es miembro de Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE) y está asociado a Cedro.

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, sin contar para ello con la autorización previa, expresa y por escrito del editor.

Printed in Spain

A mi hermana

Fue así como aprendí que si yo no me definía
a mí misma, las fantasías de los demás
me triturarían y devorarían

AUDRE LORDE

Índice

Introducción	15
El papel de la literatura en el proceso de socialización y en la construcción de la identidad de género	17
La estructura del campo literario: una aproximación a la teoría bourdiana	23
1. La distribución del poder en el campo literario	27
2. Las normas de pertenencia al campo literario	32
3. La dominación masculina en la estructura del campo literario	33
La representación de las Otras en la literatura: una historia de heterodesignación	37
1. La heterodesignación de las Otras a través del lenguaje	45
2. El canon literario	48
Crítica literaria feminista como respuesta al canon y al proceso de heterodesignación	55
1. Representación de las mujeres en la literatura: imágenes de la mujer	56
1.1. Kate Millett	58
1.2. Mery Ellmann	59
2. Reconstrucción de la perspectiva de las mujeres en la literatura: ginocrítica	61
2.1. Elaine Showalter	62
2.2. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar	63

El estudio de la heterodesignación en la novela contemporánea española	65
1. Objetivos de la investigación	65
2. Criterios de selección de la muestra	66
2.1. Generación de autores nacidos entre 1940-1960	66
2.2. Generación de autores nacidos entre 1960-1980	68
3. Distribución de capítulos por novela, generación literaria y año de publicación	69
4. Metodología empleada y herramientas de investigación social	71
4.1. El análisis de contenido	71
4.2. Herramientas de investigación social	73
4.3. Conceptualización de las variables empleadas	74
4.4. El test de Bechdel-Wallace aplicado al campo literario	77
Las Otras del relato: la ausencia de mujeres en la novela contemporánea española	81
1. La falta de protagonismo de las mujeres	81
2. La ausencia de las mujeres en la trama literaria	87
Las Otras en el desarrollo de la trama literaria	93
1. Ámbito	93
2. Situación	96
El ámbito relacional entre personajes literarios	103
1. Relaciones entre personaje principal y coprotagonista/s	103
2. Relaciones entre personaje principal y secundario	106
3. La representación de las mujeres como intermediarias de los vínculos entre varones	109
4. Las relaciones entre mujeres en el relato literario	112
La construcción de la feminidad en la novela contemporánea	117
1. Categorización del arquetipo de la feminidad en la novela contemporánea	117
1.1. Buena mujer, buena esposa, buena madre	118
1.2. Disponibilidad sexual de las mujeres	123
1.3. Paternalismo como reafirmación de la dominación masculina	126
1.4. Maldad femenina	130

2.	Cuantificación de los estereotipos de género asociados a la feminidad en la novela contemporánea	132
La cosificación en el relato literario		139
1.	Un análisis cualitativo sobre la cosificación en la novela contemporánea	139
2.	Un análisis cuantitativo sobre la cosificación en la novela contemporánea	143
El machismo en el relato literario		147
1.	Cuantificación del contenido machista en la novela contemporánea	151
La violencia machista en la novela contemporánea		157
1.	La revictimización de las mujeres a través del relato literario	157
1.1.	Violencia verbal	158
1.2.	Violencia física	160
1.3.	Violencia sexual	161
1.4.	Asesinato de mujeres/intentos de homicidio	163
1.5.	Violencia contra hijas/os y animales	165
2.	Cuantificación de la violencia machista en la novela contemporánea	166
Una mirada interseccional a la heterodesignación en la novela contemporánea		171
1.	La representación de la LGTBIQAfobia en la novela contemporánea	172
2.	La representación del racismo en la novela contemporánea	177
El uso del lenguaje en la novela contemporánea		181
Conclusiones		183
Referencias bibliográficas		191
Referencias muestrales		196
Índice de gráficos		199
Índice de tablas		201
Índice de figuras		203

Introducción

A partir de la década de los años setenta del siglo xx, principalmente desde el área de las Humanidades, han sido abundantes las investigaciones centradas en conocer tanto el rol que venían ejerciendo las mujeres en calidad de creadoras, como la representación que se hacía sobre ellas en el ámbito literario.

Desde un punto de vista sociológico, resultan muy relevantes los estudios que giran en torno al contenido literario y sus representaciones. La literatura en tanto producto cultural, tiene la posibilidad de crear y transformar esquemas sociales, al posibilitar una serie de mecanismos de identificación, categorías y valores a través de los cuales se comprende y se estructura el orden social. Es decir, la literatura desempeña un importante papel en lo que se conoce como el proceso de socialización.

Dado que también la literatura organiza las prácticas y las representaciones que colaboran en la generación de la estructura social, las novelas plantean un escenario susceptible de articular posiciones de poder, de las cuales se desprenden relaciones de dominación y de desigualdad. Precisamente en una sociedad donde el orden social es patriarcal, la base del sistema de dominación reside en la construcción de un imaginario social, que no solo naturaliza un desigual reparto de poder entre hombres y mujeres, sino que también establece una diferencia jerárquica en torno a lo que se considera masculino y femenino. De aquí el especial interés en profundizar en la relación existente entre el proceso de producción simbólica y las formas de dominación masculina.

El análisis propuesto en este estudio se ha articulado en torno a la idea de heterodesignación, que conceptualiza Celia Amorós (2005) a partir de los postulados de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* publicado en 1949. Así, se entiende la heterodesignación como una fórmula patriarcal que produce las identidades femeninas en el relato literario en función de los valores masculinos de dominación. A través de este mecanismo, los escritores no solo han transferido una realidad parcial basada en sus experiencias, sino que han definido las experiencias de las mujeres a partir de sus propias vivencias e interpretaciones. Teniendo en cuenta lo anterior, este ensayo sostiene que los elementos que

conforman la heterodesignación están presentes en la novela contemporánea española y tienen un peso muy considerable en los discursos narrativos.

Los autores varones dentro del campo literario han contado tradicionalmente con el poder de significar la realidad a partir de valores y concepciones características, que impone socialmente la masculinidad hegemónica y que responde a sus propios intereses. Es por ello que las obras literarias funcionan como disposiciones generadoras de prácticas y representaciones que resultan discriminatorias. Por un lado, porque los autores a través de la heterodesignación definen a las mujeres en base a mitos y fórmulas estereotipadas que las sitúan en posiciones subalternas, negando su individualidad como sujetos de la trama literaria. Por otro lado, porque a través de la heterodesignación en la novela contemporánea los autores no solo transfieren sus propias experiencias e intereses (subjetividad), sino que consiguen legitimar y naturalizar formas de dominación masculina que van más allá del ámbito literario, y que tienen consecuencias directas en la configuración del orden social.

Por consiguiente, este trabajo tiene como objetivo principal observar de manera empírica la novela contemporánea española, valiéndose de la medición de los elementos representativos que conforman la heterodesignación en las obras. Precisamente ha sido a través de la sistematización y cuantificación de estos factores, que se ha profundizado en el relato literario y se han establecido relaciones con el contexto social. A través de este ensayo, nos aproximamos a la propia estructura en la que se crea el contenido literario, así como a las causas y consecuencias que se derivan del mismo.

La principal aportación de esta investigación reside en que consigue operativizar para su posterior cuantificación los principales factores que conforman la heterodesignación en la novela contemporánea española, llevando a cabo un análisis comparativo entre dos generaciones de autores que se enmarcan dentro del canon y de la vanguardia literaria. El análisis sociológico con perspectiva feminista nos permite mostrar no solo las evidencias que existen entre la producción simbólica y el poder (como aspectos indispensables en la reproducción de la dominación masculina), sino también conocer el valor cuantitativo de la reiteración de los elementos que conforman la heterodesignación en los discursos escritos en la ficción novelada. En este punto, resulta especialmente novedoso aproximarnos al contenido literario presente en el canon y la vanguardia desde un punto de vista empírico, a partir de la recopilación de datos perfectamente observables en las novelas.

El papel de la literatura en el proceso de socialización y en la construcción de la identidad de género

Al igual que otras formas de arte y de producción artística, las obras literarias son resultado de un contexto histórico, social y político inherente al propio proceso de creación. Aunque la literatura no refleja de forma literal la realidad social, se nutre de ella de forma inmanente aportando un marco interpretativo. Las obras literarias permiten por tanto una lectura que va más allá de lo meramente literario y/o estético, y es por esta razón que, tanto la teoría sociológica¹ como los estudios feministas y de género han encontrado en la literatura un campo de estudio muy prolífero.

La literatura, como producto cultural, ocupa un importante papel en la socialización y en la construcción de la identidad. La lectura de ficción, además de resultar una de las actividades placenteras más populares², resulta una práctica social que facilita a los individuos una serie de herramientas que permiten la autocomprensión y reflexión ética de su propia realidad social (Thumala Olave 2017). La lectura dota de un «equipamiento para vivir» (Burke 1998), puesto que facilita una serie de instrumentos que permiten

1 Dentro de la teoría sociológica resulta especialmente interesante el planteamiento teórico que aporta la Sociología de la Literatura y la crítica literaria marxista, cuyo paradigma se aproxima a los textos literarios como prácticas culturales que reflejan la estructura social. En este punto, resultan fundamentales los trabajos realizados por Lukács (1971, 1973) y Goldmann (1967, 1969). Posteriormente, Bourdieu (1995) pondrá en evidencia algunas carencias que surgen en el análisis estructuralista y marxista, planteando para ello la teoría del campo literario.

2 Según la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España, el 59,5 % de la población encuestada lee al menos un libro al año por motivo de ocio (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019). Después de escuchar música, la lectura es la práctica cultural más frecuente entre los individuos consultados, siendo la novela contemporánea el tipo de obra literaria escogida por el 76,9 % de las personas encuestadas. En este sentido, las tasas de lectura de libros en tiempo libre son superiores en el caso de las mujeres respecto a los varones (Federación de Gremios de Editores de España, 2021), especialmente si se atiende a la lectura de novelas, tanto clásica como contemporánea (Ministerio de Cultura y Deporte, 2021). Del mismo modo, según las encuestas sobre hábitos de lectura realizadas en otros países europeos, así como en EE.UU., las mujeres también resultan las principales lectoras de novela en estos territorios (Griswold et al, 2005; Bennett et al, 2010; Growth From Knowledge, 2017).

a las personas lectoras entenderse a sí mismas y comprender el mundo que les rodea. Al mismo tiempo, la lectura de ficción tiene una influencia directa en las creencias, así como en las actitudes de lectores y lectoras independientemente de la edad (Ravenscroft 2012). Ya en la infancia, los cuentos e historias infantiles están presentes estructurando una forma de ser y de percibir el mundo, modelando una forma determinada de discernir el entorno que nos rodea (Berbel Sánchez y Pi-Sunyer Peyrí 2001). Desde un punto de vista sociológico, estas narraciones configuran lo que se denomina «socialización primaria».

El relato literario favorece la construcción de la estructura básica de la personalidad, mediante mecanismos de identificación e internalización de roles y valores que a la larga resultarán esenciales en el desarrollo evolutivo posterior. Según Berger y Luckman (1979), los niños y las niñas aceptan los roles y actitudes de los otros significantes, internalizándolos y apropiándose de ellos. Es a través de esta caracterización con los otros identificantes que se vuelven capaces de identificarse a sí mismos.

La identidad, entendida como la idea que cada persona tiene sobre quién es y cómo es el mundo que le rodea, comienza a configurarse cuando los niños y las niñas toman conciencia de sí mismos a través de los agentes sociales más próximos en su entorno, donde la familia tiene un papel protagonista. Más adelante, lo harán a partir del ámbito social al que pertenezcan, por ejemplo, la escuela. A pesar de que la personalidad necesita al individuo como base, lo cierto es que la construcción de la identidad individual tiene un origen eminentemente social (Álvaro Estramiana y Monge Lanuzas 1989). En esta misma línea, los mecanismos de identidad funcionan de tal manera que devuelven a las personas una imagen de sí mismas como seres capaces de sobrevivir en un mundo en el que se sienten seguros (Hernando 2012).

La relevancia de la literatura infantil resulta determinante en la formación de la personalidad en la niñez puesto que, por un lado, constituye el escenario de posteriores identificaciones con la realidad social y, por otro lado, porque establece los roles socialmente aceptados que deben adoptar. La fundamentación a este hecho se encuentra en que los libros infantiles reflejan y reproducen valores culturales y asignaciones a roles de género, con los que la infancia se identificará para construir su propia realidad e identidad social a partir de una determinada visión ideológica. Ya en la etapa adulta, la literatura continúa creando y transformando la estructura social, a través de prácticas discursivas que transmiten categorías, relaciones y detalles simbólicos que facilitan la construcción de nuestra personalidad e identidad en relación con los demás (Davies 1994). Todas las

personas somos producto de las ideas puesto que estas se convierten en parte de nuestras percepciones, aunque no siempre seamos conscientes de ello. La literatura puede entenderse por tanto como un discurso social más, que configura a la par que potencia modelos de conducta que «bajo el pretexto de “reflejar” la realidad, ella misma se instaura como realidad social, como elemento fundante de nuestro ser social» (Cerezo Moreno 2016, 19).

La literatura por tanto no es neutra ni tampoco resulta neutral, puesto que traslada una forma de entender y de estructurar el orden social. De tal forma, la literatura resulta un producto y una herramienta a través de la cual se reproducen una serie de mitos y relatos, contruidos por individuos concretos con unos fines determinados. El contenido de las obras literarias y el significado que subyace a nivel simbólico, presenta por tanto una realidad subjetiva que resulta revisable y cuestionable. Tal y como manifiesta Hustvedt (2019), el proceso de la creación artística se da en parte a nivel inconsciente, de manera que las propias personas creadoras de una obra literaria solo son parcialmente conscientes del producto final que están creando. Asimismo, la experiencia perceptible de la creación se realiza a través de patrones que se han aprendido en el pasado y que al naturalizarlos se han vuelto parte del inconsciente. En este aspecto, según esta misma autora: «La creatividad nunca es una simple cuestión de manipulaciones cognitivas o ejercicios mentales. Proviene de las profundidades del yo/psique/cuerpo. Está dirigida por la memoria, el conocimiento subliminal y las realidades emocionales» (2019, 185).

En esta línea, Atwood (2006) argumenta que no existe la novela sin ideología, puesto que quien escribe expresa en sus obras valores de la sociedad a la que pertenece. Además, esta autora reflexiona sobre cuál es el papel de las novelas y qué función cumplen de cara al público lector, es decir, se pregunta si estas deben entenderse como un instrumento a través del cual instruir o, por el contrario, pueden considerarse como un mero pasatiempo con el que disfrutar de la lectura:

¿Una novela debe explorar todas las posibilidades potenciales, debe ser una afirmación de la verdad, o debe ser solo una buena historia? ¿Debe tratar de cómo tiene alguien que vivir su vida, cómo puede alguien vivir su vida (normalmente más limitada), o cómo han de vivir sus vidas las personas? ¿Debe decirnos algo sobre nuestra sociedad? ¿Puede evitar hacerlo? (Atwood 2006, 25).

A partir de la década de los años sesenta del siglo xx surge con el postestructuralismo una propuesta teórica en torno a la literatura que pone el foco

en que el texto literario, como fenómeno discursivo, está atravesado por toda una serie de valores con una fuerte carga ideológica y cultural. Este enfoque plantea una reflexión en relación a la estructura interna del texto, pero también hacia el proceso de creación y recepción del mismo. Los planteamientos teóricos que surgirán a partir de este enfoque volverán a hacer énfasis en la importancia de la autoría no solo como elemento fundamental para que el texto literario exista, sino como factor que determina la estructura (Vivero Marín 2009). El propio Foucault reflexionará sobre el concepto de «obra» en *La arqueología del saber* publicada en 1969, definiendo esta creación como «la expresión del pensamiento, o de la experiencia, o de la imaginación, o del inconsciente del autor, o aún de las determinaciones históricas en que estaba inmerso» (Foucault 2002, 39). De esta manera define la obra como una unidad que se constituye a partir de una operación interpretativa, en donde el texto oculta y manifiesta a la par un mensaje que está directamente relacionado con la figura creadora. Tal y como profundiza este autor, la obra no puede considerarse como una unidad inmediata, cierta u homogénea. Cuando nos acercamos a una obra literaria como personas lectoras lo hacemos desde nuestra percepción, desde nuestras propias experiencias que articulan nuestra forma de estructurar el mundo, nuestros valores y principios, pero también nuestros prejuicios. Una obra literaria, al estar impregnada de subjetividad, puede transmitirnos emociones y provocarnos sentimientos en los que podemos reconocernos o, por el contrario, rechazarlos. Todo depende de cómo se narre la historia y cómo influya esta narrativa en la forma que tenemos de leer e interpretar el texto.

Volviendo a la concepción postestructuralista sobre la condición de sujeto que plantea Foucault: «Una posición que puede ser ocupada, en ciertas condiciones, por individuos diferentes» (2000, 194), resulta interesante traer a colación la relación que establece Sánchez-Pardo (1993) con la teoría general de la lectura. Esta autora, siguiendo el modelo foucaultiano, reflexiona sobre el hecho de que la lectura es una actividad doble, puesto que a la par que la persona lectora aporta posiciones discursivas previamente constituidas al texto, el propio proceso de lectura genera nuevas posiciones para el sujeto, de tal manera que existen un mínimo de dos posiciones discursivas en permanente cambio. Dado que las posiciones discursivas son un concepto múltiple y que permite cambios, las personas lectoras pueden ocupar varias de estas posiciones al mismo tiempo. A su vez, las posiciones discursivas establecen que no existe una única manera de aproximarse a una obra, ya que la forma en la que leemos corresponde a un momento histórico y cultural que resulta variable.

Tanto el sujeto lector como los textos son elementos contruidos, por lo que, si el acto de lectura se realiza desde varias posiciones discursivas, «el propio acto de la lectura se convierte en una fuerza que socava nuestra creencia en los sujetos estables y los significados esenciales» (Sánchez-Pardo 1993, 155).

En relación con lo anterior, el sujeto creador establece un sentido de la realidad espacial-temporal en la obra, que resulta comprensible para la persona lectora. En este aspecto, aunque las novelas de ficción no sean una autobiografía de la persona que las escribe, las historias tienen un vínculo de conexión con la percepción del mundo y la experiencia que tiene el autor o autora. Tal y como argumenta Siri Hustvedt: «La imaginación de un escritor no es impersonal y está necesariamente conectada con su memoria» (2019, 246). La persona lectora da vida a la novela a través de sus recuerdos y de sus imágenes mentales. También el público lector, la obra y quien crea forman una alianza de significados subjetivos. En esta línea posmoderna de configuración del sujeto en la subjetividad que se desprende de la literatura, resulta interesante destacar el trabajo académico de Judith Butler (2009), quien relaciona en su obra de forma directa el «yo» con aquellas creaciones culturales intersubjetivas que forman parte «de sí mismo» y que condicionan e interpe-lan la forma en la que nos identificamos y nos relacionamos con los demás.

La estructura del campo literario: una aproximación a la teoría bourdiana

Como hemos visto, la literatura tiene un papel muy relevante en la socialización de los individuos, en la construcción de su identidad y del mundo que les rodea. Pero ¿cómo funciona la estructura del ámbito cultural y en concreto del campo literario? ¿Qué relación existe entre la literatura y el poder? ¿Qué papel desempeña la dominación masculina en el ámbito literario? La teoría bourdiana, enmarcada en el constructivismo estructuralista, resulta uno de los paradigmas teóricos más interesantes a la hora de responder a estas cuestiones, permitiendo a la par establecer un marco interpretativo sobre el cual abordar posteriormente el papel de la heterodesignación en la literatura. La idoneidad de este planteamiento teórico reside en que rompe con la dicotomía tradicional que existe entre objetivismo y subjetivismo, y se centra en torno a las estructuras y el proceso de construcción social, terreno donde se articula el poder y, por ende, formas de dominación. El punto de vista que aporta Bourdieu nos permite aproximarnos al funcionamiento de la existencia de lo social en el ámbito literario a través de dos conceptos clave en su obra: el habitus y el sistema de campo.

En su obra *El sentido práctico* publicada en 1980, Bourdieu articula a partir del concepto de habitus el esquema sobre el cual los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Para ello se centra en la acción individual, es decir, en las estructuras internas de la subjetividad y las estructuras sociales externas. Se define el habitus como sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes (Bourdieu 2008). El habitus actuaría como un sistema de principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas sin que los sujetos sean siquiera conscientes de que están obediendo a determinadas reglas. Aplicando este planteamiento teórico al tema de esta investigación, los autores y las autoras de obras literarias contarían con un habitus específico, pues pertenecen a un entorno social del cual se desprenden estilos de vida similares: participan en tertulias literarias y presentaciones de libros en espacios comunes, forman parte de los

círculos culturales, publican sus obras en editoriales, comparten colaboraciones en medios de comunicación... El entorno social que comparten provoca a su vez que sean percibidas como personas intelectuales. El habitus por tanto resulta un producto de la historia que origina en escritores y escritoras prácticas individuales, pero también colectivas, registrando sus experiencias como esquemas de percepción, de pensamiento y de acción.

Estos esquemas de percepción garantizan a su vez la conformidad de las prácticas que llevan a cabo y aseguran la constancia de este habitus a lo largo del tiempo. Según Bourdieu, el habitus tiende a engendrar conductas que son consideradas como razonables o de sentido común entre los sujetos que perciben el mundo desde este esquema; sin embargo, a pesar de que el habitus favorece la producción de prácticas comunes, limita la diversidad de las mismas, sancionando a todas aquellas que no respondan a la lógica de las relaciones objetivas que se establecen. Es decir, las prácticas y representaciones que llevan a cabo los autores y autoras de una obra literaria forman parte de un habitus, por lo cual estas se articulan a partir de normas delimitadas que se aceptan, sin ser conscientes de que forman parte de un sistema específico que el sociólogo francés entiende como campo.

Con este concepto, Bourdieu (2008) hace referencia al sistema específico de relaciones objetivas que existen entre los agentes sociales que forman parte de ese sistema. Conectando esta idea con nuestro objeto de estudio, los autores y las autoras son agentes sociales de un sistema que Bourdieu identifica como campo literario, por ser un sistema específico con relaciones sociales, intereses y recursos propios que resultan diferentes a los que se producen en otros campos, independientemente de que también puedan encontrarse semejanzas estructurales y funcionales entre ellos. En el campo literario, al igual que en el resto de ámbitos, según la posición que ocupen los agentes sociales, estos podrán establecer relaciones objetivas como personas dominantes o dominadas, generando así vínculos que podrán ser de alianza, conflicto, competencia o cooperación. Si la acción individual corresponde al habitus, las instituciones corresponden al campo. Para que este último funcione, son necesarias estrategias y agentes que conozcan las reglas del juego y estén dispuestos a participar. Por tanto, en cada campo existen, además de personas dominantes y dominadas, luchas de poder por los distintos bienes en juego que los agentes sociales tratan de apropiarse. Según Bourdieu, estos bienes (económicos, culturales, sociales o simbólicos) se convierten en capital cuando el mercado fija el precio de ese bien, el cual se asigna en función de las relaciones objetivas de fuerza que se establecen entre los agentes: en

este caso, los productores serían los autores y autoras de obras literarias y los consumidores las personas lectoras.

Resulta interesante destacar que cuando Bourdieu (2000a) hace alusión al capital va más allá de los recursos que se consideran estrictamente económicos, puesto que aborda dimensiones de la realidad social que también se perciben como bienes, aunque no sean intercambiables por dinero de forma directa e inmediata. El autor francés identifica así distintos tipos de capital, pero por su relación con el campo literario, el poder y las formas de dominación, destacan especialmente; el capital cultural (interiorizado, objetivizado e institucionalizado), el capital simbólico y el capital social.

Los autores y autoras de obras literarias cuentan con capital cultural interiorizado que forma parte de su propio habitus, es decir, está asimilado en su propio ser y por tanto no se puede transferir de forma directa. En algunas personas este capital existe desde el mismo momento de su nacimiento y está relacionado con la pertenencia a una clase social, en otras se ha adquirido a través de la posibilidad de tener acceso a productos culturales (por ejemplo, el haber podido crecer cerca de una biblioteca), en otras se ha interiorizado a través de la estimulación de las capacidades culturales. El capital cultural interiorizado está muy relacionado con el capital cultural objetivado, el cual es visible en la acumulación de objetos que cuentan con un gran valor simbólico, como pueden ser colecciones de libros o de obras de arte. El valor objetivado y el valor simbólico de las obras de arte no guarda relación con el coste de sus materiales, es más, su valor tampoco está asociado al tiempo que ha invertido el creador o creadora en la obra. El valor de una obra está relacionado con la forma en la que esta se percibe. Sin embargo, según Bourdieu (2000a), muchas de las propiedades del capital cultural objetivado solo pueden entenderse si están directamente conectadas con el capital cultural interiorizado. Es decir, aunque el capital cultural objetivado se pueda transferir a través de soportes físicos como pueden ser los libros, lo cierto es que si las personas lectoras no disponen de capital cultural interiorizado, es posible que no se pueda disfrutar o apropiarse de todo el capital cultural y simbólico que ofrece la obra. Para dicho autor, el capital cultural institucionalizado resulta el reconocimiento de las competencias y del capital cultural que se posee, de forma demostrable y duradera en el tiempo. Este reconocimiento puede darse, por ejemplo, en forma de títulos académicos o de premios literarios.

En línea con lo anterior, el capital cultural está conectado directamente con el capital simbólico, puesto que como hemos mencionado ya, la figura del escritor o de la escritora lleva consigo el reconocimiento de una competencia y un dominio de herramientas culturales que les sitúan como autoridad en este campo. Aunque en las sociedades occidentales las tasas de alfabetización rondan prácticamente el 100 %, no todas las personas pueden crear obras literarias, y este hecho coloca a los autores y autoras en una posición de privilegio en la estructura del campo literario. Sin embargo, las tensiones en el campo literario a la hora de mantener y/o aumentar capital son recurrentes, por lo que constantemente hay luchas de poder entre los agentes sociales que forman parte del campo y que les colocan en distintas posiciones sociales.

Por su parte, el capital social resulta un bien fundamental a la hora de que los agentes sociales ocupen posiciones dominantes en el campo literario. El capital social está constituido por todos aquellos recursos que se asocian a las redes de contactos que pertenecen a un grupo. El volumen de capital social que tenga un escritor o escritora dependerá de su red de relaciones, así como del capital económico, cultural o simbólico del que dispongan estos contactos. Para las personas que se dedican a la creación literaria, contar con una red de relaciones con un importante volumen de capital social supone importantes beneficios materiales y simbólicos, a la vez que les permite pertenecer a un grupo social que resulta prestigioso. Por último, es importante poner de manifiesto que los distintos tipos de capital resultan intercambiables en el campo literario, es decir, un autor o autora de obra literaria que cuente con un importante capital simbólico podrá tener un gran capital económico, lo que sin duda implica un mayor poder. Siguiendo el planteamiento de Bourdieu, el habitus origina una serie de prácticas que resultan individuales y colectivas, registrando al mismo tiempo sus experiencias como esquemas de percepción, de pensamiento y de acción. Para los sujetos que perciben el mundo a partir de este esquema, las conductas sociales que engendra el habitus son entendidas como razonables y aceptadas, siempre y cuando respondan a la propia lógica de las relaciones objetivas que existen entre los agentes sociales que forman parte del campo literario, de modo contrario, estas serán sancionadas. Según la posición que ocupen estos agentes en el campo, se podrán establecer relaciones objetivas como personas dominantes o dominadas, estableciendo en función de esta jerarquía vínculos de distinta índole y luchas de poder por los bienes que están en juego dentro del campo.

1. La distribución del poder en el campo literario

El poder es un concepto que resulta fundamental a la hora de conocer cómo opera la estructura del campo literario. Bourdieu explica en *Las reglas del arte* (1995), la génesis y estructura del campo literario, partiendo para ello de las nuevas formas de dominación a las que se ven sometidos los escritores y artistas a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Francia, con el desarrollo de la prensa y la industria editorial. Superada la Restauración, la Revolución Industrial propicia el ascenso de las nuevas clases sociales al poder, lo que implica un cambio estructural en el mundo de la cultura. Así, la relación entre los productores culturales y los dominadores se distancia de la figura del mecenas, apareciendo en su lugar una subordinación estructural que se impone de forma desigual a los autores en función de la posición que ocupan en el campo literario. Esta subordinación estructural se caracteriza por la mediación de dos aspectos fundamentales que cimentarán la estructura del campo literario contemporáneo. Por un lado, las imposiciones que el propio mercado ejerce sobre las empresas literarias, como puede ser, por ejemplo, la cifra de venta de ejemplares. Por otro, los vínculos y valores con los que cuentan los autores que forman parte de los sectores más privilegiados, quienes favorecen formas de mecenazgo con el poder, el cual ejerce a través de estos escritores un dominio directo sobre el campo literario, bien mediante sanciones o promociones a través de beneficios materiales o simbólicos (como pueden ser premios, sillones en la Academia, o posiciones de poder en la política cultural). Tal y como se ha mencionado ya, las condiciones materiales son fundamentales para la creación artística y su autonomía.

Según Bourdieu (1995), los intercambios que se ejercen entre el campo del poder y el campo literario, suelen escenificarse en los salones, espacios en donde los escritores no solo se juntan con otros creadores y con los sectores más poderosos, sino que también resultan el terreno idóneo en el cual estructurar el propio campo literario. Por ejemplo, aquellos que ostentan el poder político intentan imponer sus intereses a los creadores para valerse de su legitimación, y a su vez, los escritores se disputan los beneficios materiales o simbólicos que reparte el Estado o los organismos institucionales. Sin embargo, tal y como contempla Bourdieu, cuando el campo literario ha alcanzado un nivel alto de autonomía, aquellos individuos que intentan afirmarse como miembros de pleno derecho se ven obligados a manifestar su independencia respecto a los poderes externos. Es frecuente que aquellos autores que han alcanzado cuotas de poder dentro del campo literario se distancien de la Acade-

mia o de distinciones como los premios literarios, puesto que este alejamiento de los sectores de poder relacionados con el Estado supone a su vez la adquisición de un capital simbólico de autonomía que es respetado y recompensado. En el caso español, un ejemplo notable es el rechazo de Javier Marías al Premio Nacional de Narrativa en el año 2012, por no querer ser etiquetado como autor favorecido por el poder político.

Paralelamente a lo anterior, las personas que participan en un campo se esfuerzan por diferenciarse de sus rivales de proximidad con el objetivo de reducir la competencia y establecer un monopolio a partir de una jerarquización de los principios. Para ello, el trabajo que llevan a cabo estos agentes sociales está centrado en excluir y expulsar a una parte de las personas participantes actuales o potenciales. El campo de producción literaria se organizaría jerárquicamente en función de si la obra forma parte de lo que Bourdieu (1995) distingue entre gran producción y producción pura. Partiendo de esta conceptualización, las obras literarias que forman parte de la gran producción están orientadas a la satisfacción del público en general. En este sentido, el comercio de las obras literarias se entiende como un mercado más, en donde se busca el éxito inmediato que reporte un beneficio económico a sus productores, adaptando para ello la obra literaria a la demanda de un público generalista. Además, este sector cuenta con un menor grado de restricción a los autores y autoras a la hora de formar parte de este subcampo. Todo ello explica el hecho de que el capital simbólico que generan estas obras sea menor. En contraposición con lo anterior, la producción pura es un subcampo mucho más restringido para los autores y autoras, ya que la pertenencia al mismo es un privilegio, y por tanto este sector está orientado a la acumulación de un capital simbólico que a la larga podría proporcionar capital económico. Este tipo de producción busca la consagración y el reconocimiento, tanto de la obra como de la persona creadora y editora. Podemos deducir a partir de esta clasificación que realiza Bourdieu que las obras que se crean bajo una producción pura son consideradas de mayor prestigio que aquellas que forman parte de la gran producción.

Tal y como aborda Bourdieu en su obra *Las reglas del arte* (1995), en el sector de la producción pura existe una tensión evidente entre los autores consagrados y aquellos recién llegados que forman parte de la vanguardia. Es decir, dentro del campo literario y específicamente en el campo de la producción pura, existe una disputa por el poder entre las generaciones literarias que coexisten.

El nivel de consagración que alcanzan los autores está directamente ligado a la generación literaria a la que pertenecen. Estos intervalos temporales no

siempre se corresponden a la edad biológica de los escritores. Sin embargo, existe una dicotomía entre las generaciones literarias que distingue entre lo viejo y lo nuevo, así como entre lo superado y lo original. La diferencia entre el nivel de consagración entre los artistas puede generar cierta competencia que, según el sociólogo francés:

Enfrenta particularmente a los autores consagrados, los más expuestos a la seducción de los compromisos mundanos y los honores temporales, siempre sospechosos de ser la contrapartida de renunciadas o abjuraciones, con los recién llegados, menos sometidos, por posición, a las tentaciones externas, y propensos a cuestionar las autoridades establecidas en nombre de los valores (Bourdieu 1995, 109).

Es habitual que aquellos autores más consagrados, a los que nuestro autor etiqueta como «artistas fósiles», reciban beneficios económicos u honoríficos como premios o distinciones, los cuales de alguna manera les restan autonomía creativa respecto de aquellos que rechazan alcanzar este tipo de reconocimientos para lograr una mayor emancipación.

Esta aportación teórica resulta muy reveladora para el planteamiento del presente estudio, puesto que al estudiar a dos generaciones literarias (una de ellas consagrada y la otra de vanguardia), se puede analizar si los autores que pertenecen a la primera se muestran más propensos a continuar representando el orden social tal y como el canon literario establece, ya que como aborda Bourdieu los denominados «artistas fósiles»:

Son en cierto modo dos veces viejos, por la edad de su arte y de sus esquemas de producción, pero también por todo un estilo de vida del cual el estilo de sus obras es una dimensión, y que implica el sometimiento directo e inmediato a las obligaciones y a las gratificaciones seculares (Bourdieu 1995, 229).

En paralelo a lo anterior, es trascendente estudiar las obras pertenecientes a los autores de vanguardia, quienes al pertenecer a una generación literaria caracterizada por rechazar los bienes económicos y las formas de reconocimiento tradicionalmente conservadoras, generalmente son susceptibles de crear obras que no estén ancladas en estructuras del pasado. En este sentido, será muy interesante conocer si los autores de vanguardia rompen con el orden patriarcal que caracteriza el canon literario, evidenciando así un cambio generacional respecto a la representación de las mujeres en la novela o, por el

contrario, no presentan diferencias plausibles con los autores pertenecientes a una generación consagrada y, por tanto, más conservadora.

Tal y como Bourdieu entiende la temporalidad del campo de producción artística, los escritores que forman parte de la vanguardia se encuentran separados por una «generación artística» de aquellos que forman parte de la vanguardia consagrada, quienes a su vez, también se encuentran alejados por otra «generación artística» de aquellos autores que formaban parte de la vanguardia consagrada cuando ellos entraron en el campo. A medida que los escritores se consagran y van dominando en mayor medida el campo de producción, estos se van imponiendo en el mercado a través de un proceso en el que se vuelven más familiares para el público generalista. A su vez surgen estrategias lideradas por autores menos reconocidos que se dirigen a consumidores que quieran distinguirse del público general, imponiendo así un nuevo producto y generando un nuevo sistema de gustos que modifica el entramado de distinciones simbólicas entre grupos sociales. Esta estructura, presente en los demás ámbitos artísticos aparte del literario, organiza la producción y la percepción de los productos culturales a partir de la oposición entre el arte y lo comercial, es decir, «entre lo que es arte y no lo es, entre el arte “burgués” y el arte “intelectual”, entre el arte “tradicional” y el arte de “vanguardia”» (Bourdieu 1995, 245).

En este punto, resulta muy relevante traer a colación el trabajo realizado por Noni Benegas (2017) en relación al papel de las mujeres en el campo literario y las tensiones que se generan dentro del mismo respecto a la distribución del poder. Siguiendo el marco epistemológico planteado por Bourdieu en *Las reglas del arte*, Benegas plantea que en el momento en el que nace el campo literario, las mujeres ven negado su acceso y a su vez se extiende el descrédito hacia la literatura escrita por ellas. Los participantes de un campo se esfuerzan por diferenciarse de sus rivales, con el objetivo de reducir la competencia y establecer un monopolio en el campo a partir de una jerarquización de intereses precisos (Bourdieu 1995). Como no podía ser de otra manera, este hecho trae consecuencias directas para la literatura escrita por mujeres. Tal y como argumenta Benegas (2017), la exclusión de las mujeres en el ámbito literario no se debe a razones de calidad si no a que, por un lado, existen multitud de autores y autoras, y los beneficios del campo no son suficientes para repartirlos. Por otro lado, las escritoras incorporan nuevas temáticas y estilos literarios que modifican las reglas de valor para todo el campo. Al igual que existe una tensión entre los autores consagrados y los autores de vanguardia, incorporar a las mujeres al campo literario supone revisar las reglas del mismo, puesto que desestabilizan y cuestionan las vías de consagración de aquellos que ostentan el poder. Sin

embargo, las voces de los varones en la vanguardia tarde o temprano terminan por figurar, ya que cuentan con una tradición que les legitima.

A diferencia de las mujeres, los varones heredan un capital simbólico acumulado a lo largo de la historia por autores consagrados que facilitan su entrada en el campo literario. Además, los escritores cuentan con el capital social que se desprende de las relaciones influyentes que mantienen por haber dominado la esfera pública (Benegas 2017). Según Amorós (2005), los varones tienen una fe patriarcal que se basa en un pacto ancestral por el cual estos se reconocen a sí mismos como los titulares naturales del poder. Como reflexiona Benegas, ante el riesgo de que las mujeres ingresen en el campo literario y se tengan que repartir los beneficios reales del campo, los agentes que cuentan con mayor poder en él retrasan la obtención de capital simbólico de las autoras y su acceso al canon literario. Todo ello conlleva que las autoras contemporáneas hereden el descrédito que sus antepasadas sufrieron desde la aparición del campo literario. A su vez, como es lógico, la falta de recompensas materiales y simbólicas para las autoras supone una clara desmotivación para su creación. Las identidades que cuestionan la masculinidad hegemónica introducen nuevos temas y enfoques que modifican de forma sustancial las reglas del campo literario, por lo tanto, tal y como argumenta Benegas, «el hecho mismo de producir efectos, aunque sean reacciones de resistencia o exclusión, ya es existir en un campo» (2017, 22).

A modo de recapitulación, dentro del campo literario existe una tensión patente entre los agentes sociales que se disputan el poder. Encontramos en este espacio una subordinación estructural que afecta de manera desigual a los autores y autoras en función de la posición que ocupan en el campo, por un lado, a través de las imposiciones que ejerce el propio mercado, por otro, a través de las condiciones materiales con las que cuentan. Además, los agentes sociales que participan en este ámbito se esfuerzan por excluir y expulsar a aquellos rivales actuales o potenciales que puedan disputarles el poder. De esta manera, encontramos tensiones dentro del campo tanto entre la autoría consagrada y la de vanguardia, como también entre escritores y escritoras. Esto se debe a que la entrada en el campo literario por parte de la vanguardia y de las autoras, supone revisar las reglas del propio campo, ya que se desestabilizan y cuestionan las vías de consagración de los grupos que ostentan el poder. Dado el papel determinante que desempeñan individuos privilegiados a la hora de legitimarse a través de la dominación en la producción simbólica, a continuación, se profundiza de manera más detallada en las normas de pertenencia al campo literario.

2. Las normas de pertenencia al campo literario

Como se ha mencionado ya, el poder está directamente ligado a la clase dominante y, por tanto, este grupo selecto aboga por sus intereses con el fin de fijar los principios con los que funciona el campo y establecer una jerarquía que defienda sus privilegios. Para ello la clase dominante dispone de capital económico, que pese a situarles en posiciones privilegiadas, no les otorga toda la cuota de poder, por esta razón necesitan legitimar su dominación a través de la producción simbólica, en donde intelectuales y artistas desempeñan un papel destacado. En este sentido, resulta relevante conceptualizar la figura del intelectual desde el punto de vista de Gramsci (1999), quien entiende que la categoría de intelectuales es una cualificación especial que depende del grupo social dominante.

Los agentes encargados de la producción cultural disponen de la capacidad de llegar a los instrumentos de producción simbólica (creación de obras, edición de textos, desarrollo de crítica literaria...), y a su vez, cuentan también con el poder de establecer las normas del juego que les permitirán disputar el capital simbólico para mantener o mejorar su posición en el campo literario. Estos agentes tienen el poder de describir la realidad social conforme a sus propias creencias y puntos de vista, lo que les otorga «la particularidad de poseer un cuasimonopolio de la producción de discurso sobre el mundo social» (Bourdieu 1995, 92).

Los productores culturales tienen un poder específico, el poder propiamente simbólico de hacer ver y de hacer creer, de llevar a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, imprecisas, no formuladas, hasta informulables, del mundo natural y del mundo social, y de ese modo hacerlas existir (Bourdieu 2000, 148).

Sin embargo, tal y como ya señaló Foucault (2002) ninguna obra cultural puede existir por sí misma, puesto que requiere de la existencia de relaciones de interdependencia con otras obras, lo que llama «campo de posibilidades estratégicas». El reconocimiento a la creación, que actúa como capital simbólico, supone al mismo tiempo la condición y el producto del funcionamiento del campo literario. En este sentido, el capital simbólico y el capital económico están tan interconectados que la fuerza material y simbólica que representan los aliados de prestigio aportan de por sí beneficios materiales. «En una economía de la buena fe, un buen renombre constituye la mejor, sino la única, garantía económica» (Bourdieu 2008, 189).

En relación con lo anterior, existen un conjunto de figuras en el campo de producción que, siguiendo sus propios intereses para perpetuar su poder en el campo, contribuyen a consagrar al autor o a la autora. Según Bourdieu, un ejemplo de ello es la persona editora, quien además de comercializar con las obras literarias e introducirlas en el mercado de los bienes simbólicos, proporciona una consagración al producto en función del grado de legitimación del que disponga en sí. Esta figura ofrece a quien escribe «todo el capital simbólico que ha acumulado, haciéndole entrar así en el ciclo de la consagración que lo introduce en unos círculos cada vez más selectos y en unos lugares cada vez más exclusivos y codiciados» (Bourdieu 1995, 254). Resulta habitual que, aquellos autores o autoras que cuentan con un mayor grado de consagración y reconocimiento, participen en el campo político en calidad de intelectual. La defensa de sus propias creencias y sus formas de entender el mundo entendidas como principios universales, «no son más que el producto de la universalización de los principios específicos de su propio universo» (Bourdieu 1995, 198).

Según Bourdieu (2000a) el poder simbólico resulta muy codiciado por las clases dominantes debido a que les otorga la capacidad de construir la realidad y dar sentido al mundo. Es a través de los símbolos que se crean los instrumentos de conocimiento y comunicación que hacen posible el consenso sobre el mundo lógico que nos rodea, reproduciendo así el orden social. Por esta razón, resulta tan relevante profundizar en la producción cultural y específicamente en la creación literaria y en los agentes que la hacen posible, puesto que sirven de instrumentos para las clases dominantes a la hora de perpetuar su poder. Es en este punto donde confluye en esta investigación la teoría sociológica bourdiana y la teoría feminista, proporcionando las herramientas de análisis social que permiten profundizar en la idea de dominación masculina.

3. La dominación masculina en la estructura del campo literario

Uno de los aspectos a los que Bourdieu dedica gran parte de su obra es a conocer los procesos de reproducción de la desigualdad social en la sociedad occidental actual, con un especial interés a la hora de profundizar en la relación existente entre cultura, dominación y desigualdad. Gran parte de sus esfuerzos se centran en entender lo que él denomina «paradoja de la doxa», es decir, en cómo el orden establecido es asimilado mediante un acuerdo tácito de tal rigidez que no permite transgresiones y subversiones

a la norma, a pesar de que ello implique relaciones de dominación, privilegios e injusticias. Es en este contexto en el que el sociólogo francés introduce el concepto de «violencia simbólica», un aporte teórico esencial a la hora de comprender la dimensión de la dominación masculina en la estructura del campo literario.

Según este autor, las relaciones de poder y desigualdad entre los géneros se legitiman a través de la naturalización de formas de violencia invisibles que esconden la dominación masculina:

Siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento (Bourdieu 2000b, 11).

El término de violencia simbólica hace referencia a la relación social en la que el dominador ejerce un modo de violencia indirecta sobre unos dominados, los cuales no la evidencian o no son conscientes de la existencia de esa violencia.

La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya (Bourdieu 2000b, 22).

Bourdieu realiza un importante aporte al poner la mirada en las estructuras que reproducen la dominación masculina: por un lado, las instituciones (Familia, Iglesia, Escuela y Estado) y, por otro, los hombres como agentes singulares que se valen de armas como la violencia física y la violencia simbólica para perpetuar su poder. Conectando esta aportación teórica con el objeto de esta investigación, la violencia simbólica que se desprende del relato literario y de los productos culturales influyen de forma directa en la manera en que las identidades de género interpretan la realidad social y se autoproyectan en ella. En concreto, la construcción de las identidades de los individuos se sitúa en el proceso de producción y reproducción del capital simbólico. Este entramado somatiza de forma progresiva unas relaciones de género asimétricas,

basadas en atribuciones monolíticas fundamentadas en la dicotomía masculino/femenino.

Tal y como argumenta Amorós (2005), los pactos patriarcales tienen distintos grados de tensión, y en este sentido los pactos seriales son los más laxos. La misoginia que se desprende de los mismos se expresa como una forma de violencia que no es especialmente represiva pero que excluye y discrimina gravemente a las mujeres, no teniéndolas en cuenta. Cuando la literatura representa la realidad social a partir de un orden masculino que asigna a los varones posiciones de poder y sitúa a las mujeres en posiciones de subordinación, también se está transfiriendo un estancamiento social que da continuidad a las relaciones de desigualdad. La violencia simbólica que se desprende del relato literario y de los productos culturales influye de forma directa en la configuración de la identidad de las mujeres y en las formas en las que estas interpretan la realidad social y se proyectan en ella. Dado que el contenido de las obras literarias y el significado que subyace a nivel simbólico es subjetivo y, por tanto, revisable y cuestionable, en el siguiente epígrafe se hará hincapié en conocer cómo se articula el relato en el campo literario y se asignan posiciones de poder y posiciones de subordinación, que distinguen entre el sujeto creador (agente social dominante dentro del campo y con poder simbólico para construir la realidad) y su objeto de representación.

La representación de las OTRAS en la literatura: una historia de heterodesignación

Históricamente los varones han ostentado el privilegio de significar la realidad social a partir de valores y concepciones que forman parte de su propio imaginario y punto de vista, a la par que sirven a sus propios intereses a la hora de situarles en posiciones de poder. Quienes ostentan el poder de nombrar, son los encargados de organizar, representar, interpretar y articular la realidad social. Con este fin, relegan a los márgenes a las voces disidentes que intentan abrirse paso.

La cultura patriarcal construye un imaginario colectivo en donde los símbolos y los mitos se apoderan de un significado que naturaliza los aspectos sociales que se adscriben al género masculino y al femenino, estableciendo una clara jerarquía entre ambos. Estos aspectos sociales no se presentan como construcciones sociales, sino que se explican como categorías naturales. Sin embargo, sin caer en esencialismos biológicos, no se puede ignorar el hecho de que en las sociedades patriarcales tanto las mujeres como los varones han sido socializados de forma diferenciada y, por tanto, cuentan con experiencias y formas de relacionarse específicas al género asignado. A pesar de ello, su subjetividad tendrá la posibilidad de cuestionar estos mandatos de género a través de nuevas significaciones de la realidad social.

El hecho de que los varones hayan monopolizado el campo literario a lo largo de la historia de la literatura ha permitido que, no solo se haya transferido una realidad concreta basada en sus propias experiencias, sino que también se ha legitimado que las vivencias de las mujeres hayan sido narradas en tercera persona. Es bien sabido que quienes ostentan el poder cuentan con la capacidad de nombrar la realidad social, y durante siglos los varones han escrito sobre las experiencias de las mujeres prácticamente como norma, es decir, han sido definidas en función de otros y para otros. A esta fórmula de denominación patriarcal se la conoce como heterodesignación. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* hace referencia a la mujer «como una heterodesignación, es decir, como un producto del discurso de los varones que normativiza la femineidad, dictamina lo que las mujeres son y deben ser» (Amorós 2005, 460). A lo largo de la historia de la literatura los escritores han conceptualizado las

fórmulas de lo que significaba ser una mujer, definiendo lo «femenino» desde y en función de su posición como varones, marcando su destino a través de la heterodesignación. De esta manera, las mujeres se han visto definidas y conceptualizadas mediante una identidad impuesta basada en fórmulas estereotipadas y esencializadoras que no han reconocido su individualidad. El proceso mediante el cual los varones heterodesignan al conjunto de mujeres tiene tal peso en la socialización de género y en la configuración de la identidad de los individuos, que la aproximación a esta forma de denominación no puede hacerse de manera individual, sino que ha de ser colectiva y poniendo el foco en la estructura patriarcal.

El enorme peso que ha tenido la heterodesignación en la literatura ha resultado tremendamente desmoralizante para las lectoras, que no se identificaban en estos textos, y para las escritoras, que no encontraban referentes a los que sujetarse a la hora de plantear modelos de literatura alternativos y a las cuales les preocupaba la imagen equivocada que los novelistas varones proyectaban sobre las mujeres en sus obras (Ferré 1992).

El problema de la heterodesignación en la literatura es un tema que ya aborda Virginia Woolf en sus obras, aunque el término como tal se conceptualizará posteriormente. Woolf profundiza en el hecho de que cuando los personajes femeninos son una creación masculina, las mujeres son definidas desde fuera y a partir de la pregunta que los hombres se hacen a sí mismos sobre la identidad femenina. La autora resume bien esta idea cuando reflexiona acerca de que «en todas las bibliotecas del mundo se oye hablar al hombre consigo mismo» (2017, 40).

También ha sido recurrente el hecho de que los autores varones hayan representado a los personajes femeninos a partir de estereotipos de género, refiriéndonos como tal al conjunto de ideas, creencias y valores que se asocian a los géneros y sobre los cuales se desprenden tradicionalmente una serie de roles generalizados, específicos y estancos. A este respecto, la imagen que se da de las mujeres en las obras literarias ha estado profundamente influenciada por la idea que los autores tienen sobre la personalidad y el comportamiento de estas, que corresponden a sus propios intereses y que en absoluto abarca su especificidad. La heterodesignación se basa en el punto de vista de quien mira, los varones, quienes establecen de forma jerárquica las designaciones hegemónicas que permanecen a lo largo del relato literario. Tal y como reflexiona Wolff (1972), un ejemplo de ello lo encontramos en que los problemas de las mujeres que se representan en la literatura y las soluciones a estos, están configurados de manera que solventan en el fondo las necesidades de los problemas masculinos. Es frecuente que las mujeres que aparecen en el relato literario se empleen como

herramienta para solucionar las disyuntivas de los personajes varones. Además, ha sido habitual encontrar en la literatura elementos narrativos que han limitado el papel de las mujeres a la figura de la musa, de incentivo y/o recompensa para el personaje masculino que, por el contrario, ha sido representado de manera habitual como «un complejo alter ego del escritor varón que detentaba en exclusiva el poder de la pluma» (De la Concha 2012, 9). Según esta misma autora, a lo largo de los siglos la literatura ha invisibilizado la opresión patriarcal, representando a las mujeres bajo un modelo monolítico de la feminidad, y castigando al mismo tiempo a aquellos personajes femeninos que planteaban fórmulas alternativas que rompían con su rol de género. En definitiva, el modelo de feminidad que ha prevalecido en las obras literarias resulta una interpretación parcial de un modo concreto de percibir la realidad social.

Según Freixas (2015) resulta especialmente esclarecedor analizar los diccionarios que recogen la tipología de personajes, tramas y argumentos que han resultado comunes a lo largo de la historia de la literatura universal, y ver cuál ha sido el papel determinante que ha tenido la heterodesignación. Según esta autora, el resultado de este análisis pone de manifiesto, no solo que el número de personajes masculinos es muy superior al de personajes femeninos, sino que los primeros son definidos por características humanas que no implican un sesgo de género: la figura del avaro, el misántropo, el ermitaño, el mártir, el peregrino, el traidor... Por el contrario, los personajes femeninos únicamente existen en función de la relación que mantienen con los varones y a través de su sexualidad: la bella indiferente, la mujer fatal, la esposa difamada... Por supuesto, es habitual que los miembros de un grupo escriban sobre los miembros de otro grupo. Las autoras también escriben sobre personajes de ficción masculinos, con los cuales no comparten la vivencia de haber sido socializadas como tales, pero lo imaginan en su proceso de creación. Sin embargo, tal y como argumenta Freixas en el prólogo de *Las mujeres y la literatura*, es legítimo que los varones puedan escribir sobre personajes femeninos, sin embargo, esto no resulta indiferente. En esta línea, cuando un grupo privilegiado inventa personajes que pertenecen a grupos subalternos, está creando un imaginario a partir de sus propios deseos y temores, dando una visión distorsionada con apariencia de realidad que termina naturalizándose, a la par que se invisibilizan las voces en primera persona. Como reflexiona Freixas, los varones han descrito a las mujeres mucho más que estas a los hombres, así como los cortesanos han creado personajes de pastores y no al contrario (Woolf 2017).

El androcentrismo presente en la literatura ha perpetuado el sesgo genérico patriarcal que diferencia de forma jerárquica los espacios que ocupan hombres

y mujeres, y que tiene una relación directa con la forma en la que opera el principio de individualización. Amorós (2005) identifica esta jerarquización genérica como «espacio de los iguales, espacio de las idénticas». Así, el espacio privado resulta el espacio natural asignado de forma genérica a lo femenino, a las idénticas, cuyas características son adjudicadas por el discurso de los otros. En el espacio de las mujeres todo es reversibilidad, de tal forma que todas pueden hacer todo y reemplazarse a su vez, siempre que ello se lleve a cabo de forma interina e intermitente. Por el contrario, el espacio público correspondería a lo masculino, quienes remarcando sus rasgos diferenciales delimitan su espacio, ejercen el poder y se reconocen y constituyen entre ellos como pares juramentados con respecto al conjunto de mujeres, como «iguales». A su vez, como ya hemos mencionado, bajo una óptica androcentrista la identidad masculina se presenta como una extensión de lo genéricamente humano.

Los varones no solo han heterodesignado al conjunto de mujeres, sino que también han establecido cuáles son los valores predominantes en la literatura. Es habitual que la crítica destaque aquellas obras que versan sobre temas tradicionalmente «masculinos», como pueden ser las temáticas de guerra. En cambio, aquellas obras que versan sobre temas relacionados con lo doméstico o las emociones se suelen tener en peor consideración. En palabras de Woolf: «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» (2017, 102). Esta distribución desigual de los espacios de poder conlleva la enunciación de una serie de estereotipos que recaen con mayor dureza sobre el grupo social dominado, aquellas identidades que no puedan enmarcarse en la masculinidad hegemónica. En este aspecto, en una estructura en la que el poder se distribuye de forma desigual, los estereotipos se disponen de arriba abajo, y se consolidan en una medida mucho menor que cuando son enunciados de abajo arriba (Amorós 2005).

En contraposición al concepto de estereotipo, resulta interesante profundizar en la idea de «dispositivo» que introduce Foucault (1984). Según este autor, el dispositivo se caracteriza por ser una red de relaciones entre elementos heterogéneos, donde el dispositivo se establece como el nexo de la red que liga a todos los elementos heterogéneos. Desde una epistemología feminista, Arranz (2015) justifica la preferencia del concepto dispositivo en lugar de estereotipo o rol. En este sentido, la autora considera que el estereotipo como instrumento analítico resulta plano, puesto que no tiene en cuenta la estructura social y, por tanto, tampoco las relaciones de poder y el orden de dominaciones existentes en las sociedades patriarcales. De tal manera, el nexo de la red que forma el

dispositivo de reproducción de las identidades de género, estaría constituido por la dominación masculina institucionalizada a partir de la naturalización de la diferencia jerárquica que existe entre lo femenino y lo masculino (Arranz 2015).

Por tanto, el dispositivo de reproducción de las identidades de género, a diferencia del estereotipo, no resulta únicamente un conjunto de figuraciones sociales en el relato literario, sino que es el producto de la manifestación de los pactos patriarcales de los que hablaba Amorós, los cuales tienen como objetivo mantener el orden de la masculinidad hegemónica.

El concepto de dispositivo se aplica al revestimiento de un saber (la literatura) que es por lo tanto también poder. Así, entenderemos los elementos discursivos como mandatos de género (órdenes no explícitas, pero con un fin estratégico de control), que engrosarán los dispositivos de reproducción de las identidades de género (DRIG), llegando a conformar las subjetividades generizadas (Arranz 2015, 60).

La influencia de los modelos socioculturales patriarcales resulta palpable en las narraciones que a lo largo de la historia se han ido haciendo patentes en las obras literarias, tema que nos ocupa, pero también en el arte o en el cine. Estos relatos han favorecido la reproducción de las ideas y prácticas sociales patriarcales que en la actualidad permanecen arraigadas en el imaginario social. Resulta importante destacar en este punto el peso que han tenido las narraciones mitológicas en la configuración de las imágenes y modelos en la cultura occidental. En concreto, estos relatos han tenido un importante peso a la hora de configurar, por ejemplo, la violencia como una característica asociada a la masculinidad, o la victimización y la objetualización del cuerpo de las mujeres como aspectos típicamente femeninos. Cuando los dispositivos de reproducción de las identidades de género se transmiten a través de la narración, también se está transfiriendo un estancamiento social que da continuidad a las relaciones de poder y de desigualdad que mantienen el orden social de la masculinidad hegemónica. De hecho, la imposición de una cultura que legitima unas relaciones de dominio entre géneros, precisa necesariamente de mecanismos de control social que aseguren la legitimación de la norma en la estructura. Tal y como señala Beteta Martín:

Una estrategia normativa sutil y efectiva es aquella que determina y moldea las estructuras perceptivas y conductuales de los sujetos sociales para dotarles de una identidad que no cuestione el entramado cultural sobre el que se erige el discurso patriarcal (2009, 2).

En el momento que desde la teoría o crítica feminista se cuestiona el estatus de la cultura androcéntrica y, en concreto, el papel que tiene la literatura en la perpetuación de la desigualdad entre géneros, resulta habitual encontrar resistencias que ponen en duda si son pertinentes los análisis que van más allá de lo meramente literario y estético, «para ellos la persona y la obra no pueden ser la misma cosa, sugerirlo es un error de lector novato» (Miguel 2019, 76). Este tipo de posicionamiento no tiene en cuenta que la idea del arte no puede existir al margen de su creador, ya que la propia inspiración es un estímulo que no puede existir fuera de la propia sociabilidad del individuo. Son muchos los autores que se rebelan a las críticas que se plantean desde los feminismos, llegando incluso a cuestionar que exista machismo en el ámbito literario. Sin embargo, estas reticencias tienen un breve recorrido, puesto que el papel que desempeña el género como elemento de estructuración social en general, y en el campo literario en particular, resulta a día de hoy una fructífera área de estudio para los estudios feministas y la crítica literaria.

La literatura tiene la capacidad de ampliar el campo de las identificaciones posibles que rompan con la heterodesignación y la mirada masculina en el relato. Sin embargo, no se pretende perpetuar las oposiciones binarias a través de las cuales se establece el sistema de géneros, sino que se trata de incluir contradicciones y ambigüedades en la definición de los géneros, rompiendo así con las designaciones esencializadoras y normativas (Benegas 2017). En el caso de la literatura escrita por mujeres, será frecuente encontrar una constante búsqueda de nuevas formas de subjetividad y de autorrepresentación a través de la narrativa.

El campo literario no puede entenderse al margen de la estructura patriarcal que existe en nuestras sociedades. Esta forma de dominación sitúa a las mujeres en posiciones de otredad, lo que implica que su relación con la literatura va a estar condicionada por un proceso de heterodesignación que las nombra en función de un punto de vista androcéntrico, que entiende las vivencias de los varones como universales y como unidad de medida de todas las cosas. Además, históricamente los varones han ostentado el poder en el campo literario, lo que supone que sus normas de pertenencia han sido delimitadas preservando sus privilegios y la acumulación de capital social, económico y simbólico. Dado que el sistema de géneros se sustenta en una jerarquía y un orden que resultan contruidos, la asimilación de esta diferenciación social se asienta en una estructura de dominación masculina, en donde los varones ejercen un modo de violencia indirecta y simbólica sobre las identidades de género no hegemónicas, quienes no evidencian la existencia

de esta forma de dominación. La visión androcéntrica se impone como lo natural, como lo neutro. Además, la propia existencia de las escritoras supone una amenaza para aquellos varones que no quieren perder los beneficios simbólicos que se desprenden del campo literario (Benegas 2017). Por esta razón, aquellos que quieren mantener las posiciones de poder en el campo, intentarán impedir que las Otras se manifiesten como sujetos de pleno derecho.

Es por ello que tradicionalmente los varones se han enunciado como narradores, limitando las posibilidades de manifestación artística de las mujeres a una mera representación. Esta representación ha resultado ser una herramienta más de perpetuación de roles y estereotipos de género, circunscribiendo las posibilidades de las mujeres en la literatura a figuras creadoras de vida, proveedoras de cuidados, objetos de deseo, o de rechazo, a la par que se las ha vinculado mediante los mitos a la catástrofe y la destrucción (Presumido 2020). Mientras los varones en la literatura han sido considerados como individuos, las mujeres han sido representadas solo como ejemplos de un género (Atwood 2006). Como no podía ser de otra manera, todo lo anterior tiene consecuencias directas en la configuración de la subjetividad de las mujeres. De esta manera, el orden social patriarcal no solo favorece que los autores varones representen su punto de vista parcial en la narrativa y heterodesignen a las mujeres en posiciones de otredad, sino que también obstaculiza la emancipación de las mujeres dentro del campo literario.

Una de las cuestiones que favorecen el hecho de que los varones hayan monopolizado históricamente el campo literario, es que tradicionalmente las mujeres han contado con condiciones materiales muy limitadas para la creación artística. Woolf (2001) profundiza en el hecho de que para que las mujeres puedan crear necesitan tiempo libre, dinero y una habitación propia, puesto que la libertad intelectual depende de cosas materiales. Tal y como reflexiona esta autora, no puede ser una casualidad que los genios siempre pertenezcan a los colectivos privilegiados. A lo largo de la historia, las escritoras se han visto obligadas a compaginar su actividad artística con el trabajo doméstico y los cuidados, cumpliendo así con el rol de género tradicionalmente asignado. Por tanto, dedicar la vida profesional a la literatura no implica las mismas renunciaciones para los varones como para las mujeres (Amorós 2005). En esta línea, no deja de ser significativo que cuatro de las novelistas más célebres dentro del canon literario no tuvieran descendencia, y dos no llegaron a casarse: Jane Austen, Emily Brönte, Charlotte Brönte y George Eliot (Woolf 2017). Igualmente, según Presumido (2020), es destacable el hecho de que un número importante de autoras han visto como su trascendencia en el mundo

literario ha sido vinculada a la trayectoria de sus maridos, también escritores, negándoles su identificación como escritoras, así como invisibilizando la influencia directa que han tenido a la hora de que estos hayan sido encumbrados dentro del canon, al renunciar a su trayectoria profesional para dedicarse de forma plena a la realización profesional de sus parejas.

Además de las condiciones materiales, existen distintas barreras simbólicas que obstaculizan la emancipación de las mujeres en el campo literario. En primer lugar, la propia ideología patriarcal transmite cierta duda sobre la calidad de las obras creadas por mujeres, lo cual supone un mazazo para la autoestima de las escritoras que constantemente deben estar defendiendo la calidad de su obra que, bajo el canon patriarcal, resulta por lo general *literatura menor*. Este mantra acompañará a las escritoras a lo largo de toda su vida creativa. Según Woolf (2017), la propia Jane Austen murió cuando estaba empezando a confiar en su propio éxito. Sin embargo, ¿todos los escritores varones cuentan con una calidad tan arrolladora en sus obras que les hace merecer entrar en el canon literario? ¿Es realmente una cuestión de calidad el hecho de que se dé por sentada la excelencia de sus creaciones? Tal y como reflexiona Benegas (2017), los varones cuentan con la tradición literaria de su lado, la cual legitima la calidad de sus obras. Los escritores heredan un capital simbólico, acumulado por autores consagrados, que facilita su entrada en el campo literario y la asimilación de los beneficios simbólicos que se desprenden.

Sin duda, la falta de referentes en el campo literario resulta otro importante obstáculo para las mujeres escritoras. La falta de modelos a seguir dificulta, por un lado, que las mujeres puedan identificarse con otras fórmulas de creación literaria que no estén basadas en la heterodesignación, y por otro, repercute en el hecho de que las mujeres puedan verse siquiera identificadas como escritoras. Cuando no existen predecesoras, se asume que cada generación de mujeres debe enfrentarse a la carga de enunciarse como escritora por primera vez. Benegas (2017) se refiere a la falta de referentes entre las escritoras como «la angustia de la autoría», es decir, la desazón de no encontrar autoridades del mismo género que validen su literatura. Ante esta situación, será frecuente que las escritoras escondan sus firmas bajo pseudónimos masculinos que legitimen sus obras, o incluso que pierdan totalmente la autoría firmando como «anónimo». Tal y como argumenta Woolf, «me aventuraría a decir que Anónimo, que escribió tantos poemas sin firmar, era a menudo una mujer» (2017, 69).

Otro de los obstáculos a los que se enfrentan las autoras es que su obra no se enmarca dentro de la categoría universal de «literatura», sino que es acotada

como «literatura femenina» o «literatura de mujeres», independientemente del género o tema que trate. Este hecho tiene consecuencias directas en cómo los lectores y lectoras consumen literatura. Cuando la autora es una mujer se da por sentado que la mala literatura es la norma y la buena es una excepción (Freixas 2000). Según una encuesta realizada por Goodreads (2014) y que toma como muestra a un total de 40.000 personas usuarias de este portal web, el 80 % de las obras de ficción escritas por autoras fueron leídas por mujeres. Frente a este dato, los autores cuentan con un público paritario, representado por un 50 % de mujeres y un 50 % de hombres. Es decir, los autores varones cuentan con un público heterogéneo, mientras que las autoras son leídas en una amplia mayoría por mujeres.

Los esquemas de género implícitos en la socialización provocan que, tanto las personas lectoras como la crítica literaria, tengan ideas preconcebidas sobre la manera en la que escriben hombres y mujeres, sobrevalorando y legitimando la obra escrita por varones e infravalorando los logros de las escritoras. La percepción que existe en nuestras sociedades hacia lo femenino y lo masculino afecta de forma directa a las creaciones. En este sentido, las obras escritas por mujeres se asociarán a lo débil, a lo emocional, a lo pasivo o a lo doméstico, mientras que las creadas por los hombres se percibirán como fuertes, racionales, activas o públicas. En este punto, resulta oportuno abordar con mayor profundidad dos de los mecanismos más potentes con los que cuenta el patriarcado a la hora de legitimar la norma social e instaurar a los varones como grupo privilegiado dentro del campo literario: el lenguaje y el canon.

1. La heterodesignación de las Otras a través del lenguaje

Cuando hablamos de heterodesignación en la novela contemporánea, el tipo de lenguaje que se emplea en las narraciones resulta un elemento a considerar en el análisis, puesto que está cargado de importantes simbolismos. Entre otras utilidades, el lenguaje permite a la persona lectora reconocer, identificar o imaginar experiencias y posibilidades a lo largo de toda la trama literaria. Aunque el contenido de una novela esté claramente delimitado desde que el autor o la autora la crea, lo cierto es que el texto conlleva múltiples significados que van más allá de la historia que se cuenta en la obra y que dependerán de quién la lea. De esta manera, la persona creadora transfiere al público lector una historia que es percibida e interpretada de manera heterogénea a la par que única. Cada una de las personas lectoras entenderá la obra en función

de su contexto específico, de su habitus (Bourdieu 2008). Tal y como expone Patrizia Violi:

El lenguaje, como sistema que refleja la realidad social pero que al mismo tiempo la crea y la produce, se convierte en el ámbito en el que la subjetividad toma forma y consistencia, desde el momento en el que el sujeto solamente se puede expresar dentro del lenguaje y el lenguaje no puede constituirse sin un sujeto que lo haga existir (1991, 12).

El lenguaje resulta el espacio donde se organizan mediante códigos sociales la creación simbólica individual y, por tanto, la subjetividad, «estructurándose en representaciones colectivas que serán, a su vez, las que determinen y formen la imagen que cada persona individual construye de sí misma y de la propia experiencia» (Violi 1991, 36). Por lo tanto, el lenguaje no es neutro, puesto que sea cual sea la forma a través de la cual se enuncie, contiene una carga subjetiva que crea imaginarios y realidad. Asimismo, el lenguaje es una herramienta de enorme peso a la hora de reproducir el orden social patriarcal. Mediante el uso del género gramatical, el lenguaje aglutina bajo la fórmula del masculino genérico las experiencias de hombres y mujeres, asumiéndose como universales para todo el género humano. Siguiendo a Violi (1991), para poder acceder a la posición de sujetos en el lenguaje, las mujeres deben identificarse con la forma masculina, negando así los aspectos específicos de su género. De esta manera, lo masculino se configura como la norma, mientras que lo femenino constituye un rasgo a remarcar: a falta de una prueba que constituya lo contrario, el género humano es masculino. El lenguaje silencia y niega las experiencias de las Otras, convirtiéndolas en lo no dicho, mientras que la subjetividad de las experiencias de los varones se asume como norma. Tal y como afirma Adrienne Rich, «en un mundo donde el lenguaje y el nombrar las cosas son poder, el silencio es opresión y violencia» (1983, 241-242).

Por otra parte, es habitual que aquellos individuos que forman parte del canon, dispongan del poder de establecer las propias normas del juego en la estructura simbólica. Encontramos un ejemplo en los miembros de la Real Academia Española, institución encargada de velar por el correcto uso de la lengua castellana. Entre sus miembros, se encuentran escritores encumbrados por la crítica literaria que disponen del poder de gestionar el propio código del campo literario: el lenguaje. La relevancia de esta cuestión reside en que aquellos individuos que controlan el lenguaje, cuentan también con el poder de administrar todo el proceso de significación. Siguiendo a Teresa de Lauretis: «¿De qué otro

modo podrían proyectarse los valores y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos?» (1992, 13).

El lenguaje, tal y como argumenta Butler (2009), pertenece en primer lugar al Otro, y a nivel individual se adquiere a través de un proceso de mimesis. A su vez, el hecho de la posibilidad de agencia lingüística se origina en la situación en la cual uno se ve interpelado mediante un lenguaje que nunca eligió. Sin embargo, el lenguaje es un sistema vivo de signos y de significados que resulta flexible, por tanto, el uso de la palabra resulta una herramienta muy potente a la hora de dotar nuevos símbolos a la realidad social, incluso en el ámbito de la ficción literaria. No es casual entonces que la estructura del campo literario y cultural dificulte la participación de las mujeres en los espacios encargados de cuidar y actualizar la lengua, elemento que funciona a modo de herramienta de medición a la hora de predecir las tendencias de la comunidad de hablantes (Benegas 2017).

Dada la importancia que tiene el lenguaje en la configuración de la identidad de los individuos, a partir de los años ochenta del siglo pasado comienzan a ser prolíferas las voces críticas hacia el lenguaje por resultar androcéntrico y sexista. En este sentido, no solo se pone el foco en el papel que tiene el lenguaje a la hora de ocultar, infravalorar y subordinar las experiencias de las mujeres, sino que se promueven fórmulas creativas y transformadoras que resulten inclusivas en cuanto al género y promuevan un uso no sexista de la lengua.

Con la finalidad de garantizar un uso no sexista del lenguaje, la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres, dispone en su artículo 14.11 que el criterio general de actuación de los Poderes Públicos será: «La implantación de un lenguaje no sexista en el ámbito administrativo y su fomento en la totalidad de las relaciones sociales, culturales y artísticas».

Otras voces plantean nuevas estrategias a través de las cuales romper el binarismo sexo-género en el lenguaje, buscando fórmulas neutras que amplíen las posibilidades de representación. En este punto, resulta muy interesante la aportación de Vasallo (2021), cuando manifiesta que la emancipación de género en el lenguaje no se puede resolver en el ámbito de la lingüística, sino en el campo de la política. En este sentido, apunta que los esfuerzos por encontrar en el lenguaje una fórmula de representación universal resulta nefasto, puesto que no existe un lenguaje de género que pueda representar a todas las personas, ni tampoco es deseable. Por el contrario, lo verdaderamente interesante de hacer un uso político del lenguaje (hablando en femenino, en neutro,

o buscando otras alternativas) es «mostrar el desasosiego, desnaturalizar, generar ruido, propiciar un desplazamiento, intervenirlo» (2021, 102). Según este punto de vista, el uso de un lenguaje que tensione sus propias reglas resulta disruptivo, mientras que buscar una fórmula de lenguaje de género perfecto termina perpetuando una idea de universalización de la cual precisamente se intentaba huir.

En definitiva, la importancia del lenguaje en el proceso de heterodesignación que se da en la producción literaria reside principalmente en que resulta una herramienta fundamental a la hora de reproducir el orden social patriarcal, puesto que bajo la fórmula del masculino genérico asume las experiencias de los hombres como universales para el género humano, invisibilizando no solo las vivencias específicas de las mujeres, sino también negando su propia existencia. Además, mediante el lenguaje se articulan formas de representación y subjetividad, que influyen no solo en la imagen que construyen los individuos de manera individual, sino que terminan estructurando el imaginario colectivo a través de la producción simbólica.

2. El canon literario

El canon literario funciona siguiendo la idea bourdiana de «guardián de los límites del grupo», al establecer los principios de jerarquización entre los agentes sociales que forman parte del mismo. Es decir, cada nuevo ingreso en el canon puede poner en peligro la propia definición de los criterios de admisión en el campo literario. Las nuevas admisiones pueden modificar el grupo, alterando así los límites que se consideran legítimos. En palabras de Bourdieu, «mediante la introducción de nuevos miembros en una familia, un clan o un club, la definición de todo el grupo, con sus límites y su identidad, se pone en juego y queda expuesta a redefiniciones, alteraciones o adulteraciones» (2000a, 152). En esta misma línea, el poder de la crítica literaria reside en la influencia que tienen sobre las personas lectoras, quienes comulgan con esta en la visión que tienen del mundo social, en definitiva, su habitus. La relación entre personas escritoras y críticas depende de las posiciones de poder que ocupen estas en sus respectivos espacios. En este sentido, es la crítica literaria el principal garante del canon literario, al defender tradicionalmente los valores de calidad artística de una obra. Sin embargo, tal y como reflexiona Kate Millett (1995), la crítica literaria debería tener también en cuenta el contexto cultural en el cual se concibe y desarrolla una obra.

El canon literario recopila, por tanto, todas aquellas obras que resultan dignas de pasar a la posteridad. Como producto cultural, resulta un reflejo social para las generaciones venideras, al asentarse en la idea tradicional de que los valores que representan son de carácter universal, basados en una pretendida objetividad de lo meramente estético que convierte a un producto cultural en un objeto de calidad, marcando un modelo y sentando referente. Pero, si el contenido de una obra literaria es subjetivo, ¿podemos tener una visión objetiva sobre su calidad? ¿Cómo se determina su valor? ¿Dónde reside el prestigio de una novela a la hora de pasar a la posteridad? Tomando como referencia el concepto de trascendencia que emplea Beauvoir en *El segundo sexo*, ¿quién tiene un papel significativo en la sociedad a la hora de trascender? ¿Quién tiene el poder de decidir sobre su destino y de poder expresar su creatividad dejando un legado a las generaciones futuras? Aquellos sujetos que disfrutaban de plena soberanía sobre sus vidas. Los varones como grupo juramentado, se autoinstituyen recíprocamente en los portadores de la palabra ratificada por sus semejantes, a la par que se invisten recíprocamente de poder a través de la palabra dada (Amorós 2005). En esta distribución del poder dentro del campo literario, como no podría ser de otra manera, el proceso de heterodesignación tiene un papel fundamental a la hora de guardar los límites del grupo, asignando a las mujeres posiciones de otredad.

El canon cultural a nivel mundial ha normalizado como modelo la cultura anglosajona creada por varones blancos. El canon literario, por tanto, resulta androcéntrico, blanco, burgués, heterosexual y occidental, puesto que históricamente ha apartado las obras pertenecientes a aquellas voces que no se enmarcan en estas categorías, basando su exclusión en su autoridad como referentes. Sin embargo, el canon literario en lengua castellana también supone una herramienta de discriminación, ya que plantea como aspectos de calidad lo que son, en muchas ocasiones, cuestiones de diferencia (Redondo Goicoechea 2009). En definitiva, tal y como parafrasea Luna Miguel a Carolina Sañín, «el gran mal de la literatura es que durante siglos se ha estado venerando a un solo tipo de autor, con un solo tipo de mentalidad y con un egoísmo que lo inundaba todo» (2019, 74).

Los varones que conforman el canon literario emplean elementos que responden a una estructura patriarcal a la hora de perpetuarse en posiciones de dominio dentro del campo literario. Son por tanto las clases dominantes quienes se hacen con el poder en el campo literario y, en un orden social patriarcal, las clases dominantes están conformadas en su amplia mayoría por varones. Los varones apuntalan la estructura del campo literario a través de normas de

producción que generan capital simbólico y cultural, que sirve de acumulación o intercambio, permitiendo así disponer de mayores cuotas de poder. Cuando un autor es legitimado por el canon el valor simbólico de su obra aumenta, lo que le permite disputar de un mayor capital simbólico, cultural y económico en el campo literario.

En la actualidad, la crítica sigue siendo monopolio de la institución académica, y esta sigue estando dirigida en su mayoría por varones (Sánchez-Pardo 1993). El canon literario patriarcal reconoce a un grupo selecto de autores la objetividad y universalidad de sus obras, a la par que les legitima como voz de la razón. Un ejemplo enormemente revelador podemos encontrarlo en la recopilación que realiza Harold Bloom, reconocido crítico y teórico literario estadounidense, en su obra *El canon occidental* (1995), donde compila a aquellos autores y autoras que desde su punto de vista han resultado ser los más importantes para la historia literaria occidental. Según su criterio, la selección que recopila en este manual (que es un clásico entre los estudios literarios), se realiza en función de la sublimidad de la obra y su naturaleza representativa. Harold Bloom selecciona en este canónico grupo a un total de veintiséis nombres: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Dickens, Montaigne, Molière, Dante, Cervantes, Tolstói, Goethe, Borges, Neruda, Whitman, Dickinson, Ibsen, Beckett, Austen, George Eliot, Proust, Woolf, Johnson, Freud, Joyce, Kafka y Pessoa. Como salta a la vista, en esta selección únicamente destacan como canónicas cuatro mujeres: Emily Dickinson, Jane Austen, Virginia Woolf y George Eliot (pseudónimo literario de Mary Anne Evans).

Bloom (1995) justifica esta selección en base a criterios meramente artísticos, los cuales podrían resumirse en: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y buena dicción. A su vez, se muestra crítico con lo que él denomina como «Escuela del Resentimiento», a cuyos integrantes define como feministas, marxistas, lacanianos, neohistoricistas, deconstruccionistas y semióticos. Es decir, todas aquellas voces que proponen un modelo de canon que resulte más abierto, inclusivo y representativo de la literatura. Precisamente, culpa a la «Escuela del Resentimiento» de querer derrocar al canon proclamando responsabilidades morales en los críticos y de asociar al canon con un acto ideológico en sí mismo. Bajo su punto de vista, «el canon occidental, a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querrían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral» (Bloom 1995, 45). Sin embargo, sus argumentos de *guardián del canon* llevan consigo una profunda ideología patriarcal, que invalida el argumento de pretendida objetividad de las obras

canónicas y de la crítica que las encumbra. Por tanto, si la crítica literaria encumbra a unos pocos autores basándose en criterios estilísticos y de calidad que en el fondo son subjetivos y están sujetos a la propia ideología, normas y valores sociales, lo cierto es que aquellas obras catalogadas como maestras quedan expuestas a nuevas apreciaciones que cuestionen su objetividad y sus criterios universales. Tal y como especifica Russ, «si el canon es un intento de apuntalar el *statu quo*, si las obras maestras no significan lo que pretenden significar, entonces los artistas deben desechar todas las normas en pos de otra cosa» (2018, 208).

Bloom establece en *El canon occidental* una estrategia que resulta habitual a la hora de perpetuar el orden patriarcal: la genealogía de las mujeres es borrada de la historia y únicamente sobreviven para la posteridad aquellas que son extraordinarias. Solo aquellas escritoras que son excepcionales, tal vez tengan la posibilidad de sobrevivir a su generación literaria, mientras que en el caso de los varones el nivel de exigencia es mucho menor, puesto que son la norma. Tal y como argumenta Freixas en el prólogo de *Las mujeres y la literatura*, este mecanismo resulta tremendamente perverso puesto que olvidar la genealogía de las escritoras que nos preceden, nos impide trazar una línea temporal entre ellas y descubrir su continuidad (Woolf 2017). A su vez, cuando únicamente entran escritoras excepcionales al canon literario, no se ponen en entredicho las reglas del juego del campo literario. De hecho, es habitual que en las antologías se escoja una mínima proporción de escritoras que normalmente no se repiten en otros recopilatorios. Las autoras son seleccionadas siguiendo la lógica de las «idénticas» que planteaba Amorós. A su vez, según Benegas (2017), esta adhesión a las antologías se realiza según el grado de afinidad que tengan con la tendencia que se refleja en la obra, de tal forma que en el fondo se está consagrando a los líderes del grupo.

Cuando las antologías únicamente reúnen a las mujeres más extraordinarias se está distorsionando su propia realidad, puesto que como las mujeres han sido tradicionalmente apartadas del canon, cuando estas son nombradas la sensación que subyace es de anomalía, de que se trata de una elección poco convencional y un poco trivial (Russ 2018). Un ejemplo de ello lo encontramos en el caso de Emily Dickinson. Sobre ello, reflexiona Joanna Russ en su ensayo *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*:

Emily Dickinson, quien, a pesar de terminar siendo considerada un genio, también es vista con frecuencia como una criatura singular sin antecesoras en las letras estadounidenses. No tiene madres, no tiene hijas. La gente, y por gente me refiero a los críticos comprometidos con el mantenimiento de

la hegemonía masculina, no traza una genealogía que comience con la poesía contemporánea y que lleve a Dickinson porque estos críticos nos aseguran que «ella no ha tenido influencia sobre nadie». La leemos, sí, pero no está integrada; los críticos no localizan a nadie que siga su tradición. Por tanto, escritoras como Dickinson se convierten en casos excepcionales que se encuentran apartadas de la historia de su propia nación o de su propia tradición artística. Se trata de un rechazo disfrazado de halago (Russ 2018, 23).

Es también habitual que en los casos en los que una autora consigue ingresar en el canon se argumente que lo ha conseguido mediante una única obra que ha resultado extraordinaria, subestimando el resto de su trayectoria o directamente borrándola de la historia. Incluso es frecuente que los críticos reseñen la parte de la obra de una autora que refuerza el estereotipo femenino sobre lo que las mujeres pueden o deben escribir, con la finalidad de perpetuar los prejuicios que existen sobre el trabajo de las escritoras (Russ 2018).

El hecho de incluir a unas pocas autoras en el canon resulta también una estrategia patriarcal, puesto que se simula una aparente situación de igualdad en el campo literario con la intención de evitar reproches. En este punto, resulta interesante rescatar el término de *tokenismo*, proveniente del vocablo *token*, que conceptualiza Judith Long Laws (1975), para referirse a la estrategia de otorgar pequeñas concesiones de carácter simbólico por parte del grupo dominante cuyos privilegios están en tela de juicio. A través del *tokenismo*, se da una falsa sensación de movilidad en el grupo sin llegar a asimilar una verdadera inclusión por parte de los colectivos que permanecen en situaciones subalternas. De esta manera, se pierde la oportunidad de incorporar otras identidades distintas de las hegemónicas que aporten nuevas creaciones y experiencias. Al sumar nuevas narrativas al canon se pretende solventar la arbitrariedad que existe a la hora de encumbrar una obra por parte de la crítica literaria, dando así espacio a las obras que tradicionalmente han sido denostadas. Sin embargo, dejar entrar nuevos miembros al canon literario no implica un cambio real en su estructura. La estructura del canon literario continuará estando en manos de aquellos miembros que ostentan el poder, los varones, y estos disputarán con aquellas personas recién integradas al canon la defensa de sus privilegios.

A su vez, resulta relevante mencionar el caso de las críticas literarias pertenecientes a clases privilegiadas, las cuales se desmarcan del grupo subalterno al que pertenecen por razón de género para aspirar a formar parte del grupo hegemónico (Woolf 2017). Dentro de la crítica literaria también podemos

encontrar a mujeres blancas que cuentan con una situación privilegiada que les permite alcanzar estas cuotas de poder. Jessa Crispin (2018) se refiere a estas mujeres como un pequeño grupo al cual la élite de varones, que forma parte del canon literario, identifica como «las mejores» por ser semejantes a ellos.

Pero ¿con qué mecanismos simbólicos cuenta el canon literario a la hora de encumbrar en su mayoría a autores varones y dejar fuera a las obras escritas por mujeres? ¿En qué se basa la crítica a la hora de distinguir obras mayores de obras menores? De nuevo la académica Joanna Russ (2018) dilucida varias razones por las cuales los críticos literarios ningunean en muchas ocasiones el trabajo de las escritoras, y estas son: la costumbre, la pereza, la confianza en un modelo de crítica que está corrompido, el desconocimiento, la comodidad y la defensa de los privilegios individuales que aportan el hecho de pertenecer al grupo privilegiado que ostenta el poder. Según esta misma autora, los críticos en ocasiones emplean la mala fe a la hora de defender sus privilegios, subestimando por ejemplo las obras de las escritoras al clasificarlas con la etiqueta de regionalistas o pertenecientes a un género literario que no les corresponde o que tradicionalmente ha sido denostado. Una muestra de esto último es el desprestigio que existe hacia las autoras que se han dedicado al género epistolar o de la autobiografía, por ser considerado ambos estilos como «arte femenino» o «arte no serio». Sin embargo, la categoría de «masculino» no suele acompañar las descripciones sobre una obra o un escritor, puesto que se entiende que el varón es la norma, y por tanto su creación es lo universal: «La caja del hombre blanco es el mundo entero» (Hustvedt 2019, 59). En línea con lo anterior, tal y como argumenta Hustvedt, a las personas que se dedican a la crítica literaria les resulta más cómodo estudiar aquellas obras que no intimiden ni cuestionen sus creencias. La crítica literaria es conservadora y se siente más cómoda cuando analiza obras que encajan en categorías ya predeterminadas, desdeñando así a la literatura que resulta más experimental o que aporta nuevos marcos interpretativos.

El canon literario supone un escenario especialmente relevante para nuestro estudio, puesto que resulta un espacio en el cual los varones no solo heterodesignan a las mujeres, sino que refuerzan y fomentan a través de sus obras un orden social patriarcal que tendrá una influencia directa en la socialización del público lector. A partir de las obras que forman parte del canon literario se genera un relato simbólico que opera a favor del grupo de autores canónicos para enrocarse, generando a través del relato narrativo una imagen de la realidad social que sirve a sus propios intereses. Como hemos señalado

ya, los autores varones encumbrados por la crítica han heterodesignado a las mujeres en la literatura a partir de representaciones encorsetadas basadas en un sistema relacional patriarcal. Es por ello que desde los feminismos se propone cuestionar el actual canon literario, de tal manera que permita no solo incorporar a nuevas voces, sino que también aporte nuevas fórmulas que subviertan el lenguaje y alteren el propio sujeto literario, con la finalidad de que contribuya a generar nuevas formas de representación que alteren las oposiciones binarias y esencializadoras que se asocian a los géneros.

Crítica literaria feminista como respuesta al canon y al proceso de heterodesignación

Tomando como herencia el legado de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, así como siguiendo de cerca los postulados postestructuralistas, surge en la década de 1970 un gran número de estudios enmarcados dentro de la crítica literaria feminista con un objetivo marcadamente político: visibilizar las prácticas machistas presentes en la obra literaria para erradicarlas, cuestionando para ello la objetividad y la neutralidad de la creación androcéntrica (Moi 1988). Para ello, se analizarán las obras escritas por los varones, con la intención de descubrir de qué manera la opresión patriarcal ha influenciado el relato literario. A su vez, se recuperarán las obras de autoras ninguneadas a lo largo de la historia de la literatura que han sido apartadas del canon, y se pondrá en valor la figura y el trabajo de las escritoras³.

Según Sánchez-Pardo (1993), una de las cuestiones en las que el feminismo posmoderno hace un especial hincapié es en la batalla discursiva por el significado. En este punto, reflexiona sobre el hecho de que la legitimación de algunas obras y la exclusión de otras corresponden a intereses patriarcales concretos que interseccionan con la clase, la raza y el género, a la par que conforman nuestros criterios e ideas como sujetos. Cuando se cuestiona la dimensión totalizadora del conocimiento masculino y se plantea la parcialidad de esta representación, es habitual que entre los defensores del canon surja como crítica la idea de que la dimensión estética y la calidad literaria de una obra va más allá de la capacidad que tenga el autor de representar la realidad social con mayor o menor autenticidad. Sin embargo, la crítica literaria feminista demuestra que la calidad literaria de una obra no tiene nada que ver con el hecho de que traslade la realidad social al terreno de lo estético (Moi 1988; Freixas 2000). Iris Zavala entiende el análisis que lleva a cabo la teoría feminista en el ámbito literario como «un programa de percepción y de

³ En este punto es importante matizar el hecho de que, dentro de la crítica literaria feminista, muchas mujeres no se sintieron identificadas con las nuevas representaciones propuestas por estos primeros estudios, ya que consideraban que únicamente querían abrir el canon a las obras escritas por mujeres blancas, heterosexuales y burguesas. En este sentido, son especialmente destacadas las aportaciones de Audre Lorde, Alice Walker y Adrienne Rich.

interpretación encaminado a modificar la realidad social al modificar la representación que hacen los agentes» (1993, 55). El trabajo de la crítica literaria feminista se centra por tanto en mostrar de qué manera la cuestión de género está presente de forma directa en las obras, y cómo se representa un modelo de feminidad y masculinidad que responde a un orden social patriarcal.

En este epígrafe se profundizará de manera detallada en los estudios elaborados por la corriente de la crítica literaria feminista norteamericana⁴, que presenta dos vías de actuación fundamentales: la primera, centrada en deconstruir el androcentrismo presente en las prácticas sociales y culturales, y la segunda, preocupada por reconstruir la perspectiva de las mujeres, quienes resultan las grandes ausentes del ámbito cultural (Suárez Briones 2002). En línea con lo anterior, los objetivos de esta investigación estarían directamente relacionados con esta primera vía planteada.

1. Representación de las mujeres en la literatura: imágenes de la mujer

Tradicionalmente la experiencia de las mujeres ha sido negada, olvidada y devaluada en la literatura, a la par que definida a partir de una mirada masculina que la ha representado como otredad. La experiencia de las mujeres no solo se ha considerado poco importante y representativa, sino que ha sido definida de forma distorsionada, tomando lo masculino como normativo. Ante esta situación, durante la década de 1970, la crítica literaria feminista se centrará en conocer cuál es la experiencia de las mujeres, poniendo el foco en su representación en la obra literaria. Según Sánchez-Pardo:

Su interés primordial se centraba en la idea de la producción ideológica de la «feminidad» en tanto que «otro» del patriarcado y en la necesidad, por tanto, de que las mujeres llegaran a ser sujetos «reales», con capacidad para descubrir su «yo» verdadero. Con la búsqueda de un sujeto femenino

⁴ Dado el objeto de estudio de esta investigación, el marco conceptual que aquí se presenta está especialmente centrado en la crítica literaria feminista norteamericana, sin embargo, en la década de los años setenta del siglo xx, fueron también prolíferos los trabajos elaborados por la crítica literaria francesa, en donde destacan las aportaciones de Hélène Cixous (quien profundiza en el concepto de escritura femenina), de Luce Irigaray (que pone en evidencia el dominio de lo masculino en la construcción del significado, a la par que plantea una resignificación del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres) y de Julia Kristeva (quien incorpora a la crítica literaria el aspecto semiótico y la importancia del legado materno, invisibilizado por el orden simbólico de la figura del padre).

coherente y unificado comenzó la deconstrucción del mito de la mujer como Otro absoluto, revelándose su posición deformada dentro del discurso masculino (1993, 145).

Esta lectura revisionista analiza cómo la construcción y uso de los roles y estereotipos asociados a la idea de feminidad y masculinidad son socialmente contruidos y sirven a los intereses de aquellos individuos que se disputan el poder en el orden social en general y en el campo cultural en particular (Moi 1988). En esta línea, se analizarán los comportamientos de los personajes femeninos representados, poniendo en cuestión aquellas conductas que supongan una devaluación de la feminidad o resulten denigrantes para las mujeres, a la par que se promoverán otros modelos más acordes con lo que estas autoras consideraban «la mujer real». En concreto, esta corriente de la crítica literaria feminista, según Sánchez Dueñas, se centra en:

El estudio y análisis de las tipologías, estereotipos, personajes, arquetipos, iconografía e imaginarios contruidos culturalmente acerca de la feminidad en los textos de ficción, tanto desde el punto de vista de los caracteres como desde el de la apariencia física o prosopografías o el de los iconos y arquetipos, simbólicos que históricamente han simbolizado diferentes categorías de mujeres (2009, 119).

Es en este contexto, cuando surge el interés de estudiar la representación de la feminidad en las obras de autoría masculina (Millett 1995; Ellmann 1968; Cornillon 1972). Estas investigaciones, enmarcadas en lo que se conoce en la crítica feminista como «imágenes de la mujer», parten de la idea de que los escritores dan en sus relatos una visión concreta e individual a la hora de describir la realidad social, y este punto de partida está conformado por una serie de factores culturales, sociales, políticos y personales. Es decir, la perspectiva que presentan en su obra es limitada, incompleta y distorsionada y, por lo tanto, no se puede afirmar que su relato sea un fiel reflejo de la realidad social, sino que responde a sus propios intereses y punto de vista. La corriente conocida como «imágenes de la mujer», enmarcada en la crítica literaria feminista, permite poner en práctica la hermenéutica de la sospecha feminista cuestionando los aspectos universales y objetivos presentes en los relatos literarios. Existe una bibliografía extensa en este campo en donde destacan dos importantes teóricas, Kate Millett y Mary Ellmann, cuyas aportaciones suponen sin duda el punto de partida a la hora de plantear el diseño metodológico de esta investigación.

1.1. Kate Millett

Kate Millett fue una de las primeras teóricas que sentó las bases de la crítica al canon y está considerada como una de las madres de la crítica feminista contemporánea angloamericana. Una de sus aportaciones fundamentales reside precisamente en su interés por tratar la obra literaria como un producto creado en un contexto sociocultural, el cual resulta un marco interpretativo bajo el que se esconden los motivos e intenciones del autor que van más allá de la ficción literaria. Según este planteamiento, el discurso de ficción que se traslada en la obra literaria, de forma consciente o inconsciente, ha sido creado desde la ideología dominante o contra ella, con la intención de transformar la sociedad a partir de las relaciones de poder. Millett plantea que las representaciones que se realizan en los ámbitos culturales enmarcados en sociedades patriarcales conllevan consecuencias directas en la imagen que las mujeres poseen de sí mismas.

Su obra *Política sexual* (1995) supone un importante avance a las líneas maestras planteadas por las corrientes consideradas más institucionalizadas, al dotar de un aspecto político y centrarse en la producción literaria masculina. En este ensayo, Kate Millett analiza desde una perspectiva feminista novelas publicadas por autores varones, centrándose en la representación del dominio sexual como categoría de análisis, la cual considera de interés por estar impregnada de política y de poder. En este trabajo comprueba que la literatura expresa deseos y formas de dominación que se entienden como representaciones de la realidad social. Encuentra en las obras de estos autores una marcada misoginia y racismo a la hora de representar a las mujeres y a las personas negras con una inteligencia inferior, una marcada complacencia instintiva o sensual, una naturaleza emocional primitiva o infantil, una habilidad sexual ilusoria y una tendencia hacia el engaño y la ocultación de los sentimientos. Incluso en la representación de estos personajes se recurre a prácticas similares: intentan agradar a los demás, estudian los puntos flojos del grupo dominante para influir o sobornar según sus intereses, y ocultan sus deseos de dominio aparentando situaciones de desamparo o ignorancia (Millett 1995).

Coincidiendo con los argumentos que plantea Millett, es relevante observar cómo la literatura patriarcal se ha limitado durante siglos a reproducir una idea de la feminidad que se asocia con la falsedad y el engaño. Un ejemplo frecuente lo encontramos en las tácticas llevadas a cabo por las mujeres para corromper a los varones. Dado el marcado calado misógino

que conlleva este tipo de representaciones, muy recurrentes en la literatura escrita por varones, en esta investigación se contemplará esta cuestión como variable de estudio.

1.2. Mary Ellmann

Junto con Kate Millett, Mary Ellmann es considerada una de las pioneras en la corriente de investigación feminista denominada como «imágenes de las mujeres». En su obra *Thinking about Women* (1968) defiende, frente a los clichés de los críticos, que no existe una cualidad común de «feminidad» que vincule los estilos de las escritoras. Para Ellmann, el relato literario no solo tiene por finalidad lo estético o artístico, sino que tras este contenido simbólico existe una intención explícita de influir en la consciencia y en el subconsciente de los lectores y las lectoras. La creación artística reproduce una serie de ideales y arquetipos bien definidos que marcan las normas y valores sociales, generando un imaginario de lo que resulta correcto socialmente y lo que no. Lo femenino es representado como «*the not fully conscious, not fully assembled, the intemperate, incoherent, hysterical, extravagant and capricious*» (Ellmann 1968, 44). La creación de esta imagen sobre las mujeres, elaborada a partir de una mirada androcéntrica que está alejada de la realidad, afirma aquellos elementos tradicionalmente asociados a lo masculino como válidos y refuerza la creación de estereotipos femeninos. En concreto, Ellmann se centrará en el estudio de once estereotipos de la feminidad: indecisión, pasividad, inestabilidad, confinamiento, piedad, materialidad, espiritualidad, irracionalidad, complicación y «las dos figuras incorregibles» de la bruja o la arpía. Demostrada la importancia de las aportaciones de Mary Ellmann, estas categorías asociadas tradicionalmente a la feminidad han sido tomadas en cuenta en el diseño de las herramientas de trabajo metodológico que contempla el presente estudio.

Otro de los aspectos que destacan en *Thinking about Women* (1968) es la denuncia que realiza la autora al poder con el que cuentan los hombres a la hora de dominar el canon, asociando a la literatura escrita por mujeres un estilo que ellos consideran más sensible o sentimental, fruto de la traslación de los estereotipos de género vinculados a las mujeres a los textos que estas escriben. Ellmann considera que antes del siglo xx era habitual que la crítica distinguiera entre las obras escritas por los hombres (con tonos más autoritarios) y

la literatura llevada a cabo por mujeres (asociadas a la sensibilidad), sin embargo, señala que en la literatura contemporánea estos parámetros no tendrían ningún tipo de validez.

A pesar de lo anterior, esta autora ha podido caer en cierto esencialismo al defender aspectos de la feminidad que resultan estereotípicos para las mujeres. Joanna Russ (2018) se hace eco de ello cuando critica el hecho de que, para Ellmann, las mujeres no deben escribir enfadadas ni adquiriendo formas de expresión que puedan considerarse masculinas. También defiende ciertos estereotipos de género, como que las mujeres no pueden escribir bien si se salen de ciertos límites, y que si lo hacen pueden exponerse al ridículo o a represalias masculinas. En definitiva, a pesar de la importancia de sus postulados, que han resultado el punto de partida para la crítica literaria feminista, estos deben analizarse teniendo en cuenta la contradicción en la que cae con frecuencia la autora a la hora de terminar perpetuando algunos estereotipos tradicionales de género.

Las aportaciones teóricas de Mary Ellmann abrieron paso a multitud de investigaciones feministas en el campo de la literatura, entre las que destaca *Images of Women in fiction: Feminist Perspectives* (1973) editado por Susan Koppelman Cornillon, por resultar uno de los primeros trabajos de referencia en esta materia. En esta obra en la que se compilan distintos artículos fundamentales para la teoría literaria feminista, Cornillon denuncia la falta de correspondencia con la realidad que tienen los personajes femeninos en la literatura escrita por varones, puesto que estos modelos están fundamentados en singularidades que corresponden al interés por resaltar a los hombres, bien con el objetivo de reivindicar la dominación masculina o con la finalidad de generar un modelo de feminidad que no transgreda su rol de género.

En último término, resulta interesante destacar que el aspecto más relevante de la corriente «imágenes de la mujer» para esta investigación es precisamente la mirada crítica que aporta a la hora de deconstruir el androcentrismo presente en la literatura escrita por varones, siempre entendiendo la obra literaria como un producto cultural creado en un contexto, a partir del cual se generan representaciones y significados que se instauran en el imaginario social. Coincidiendo con Moi (1988), en ocasiones esta corriente ha podido caer en un «anhelo de autenticidad» imposible de llevarse a cabo, al exigir que la literatura sea un reflejo fiel de la vida, en donde los autores han de representar a las mujeres de manera «auténtica». Tal y como refleja la propia autora, «esta forma de realismo no da cabida al concepto de imperativo formal y genérico

en la producción literaria, pues reconocer este imperativo equivaldría a reconocer la imposibilidad de conseguir una reproducción total de la realidad en la literatura» (Moi 1988, 57). Al mismo tiempo, esta literalidad de la realidad que se demanda a la obra literaria, podría llevar a caer en nuevos esencialismos de género a la hora de representar a «la mujer real».

2. Reconstrucción de la perspectiva de las mujeres en la literatura: ginocrítica

Como se ha constatado, la cultura patriarcal además de reflejar la experiencia masculina como universal, ha marginado y silenciado a las escritoras, convirtiéndose así en un espacio hostil que no solo excluye a las mujeres, sino a todas aquellas personas distintas al autor varón blanco, occidental y heterosexual. La exclusión de las mujeres en la cultura y la negación de su autoría en la literatura, ha impedido que otras voces disidentes al canon androcéntrico pudieran participar de forma activa en la creación de capital simbólico. Este hecho, por un lado, ha dificultado que las mujeres pudieran ser consideradas como sujetos sociales, y por otro, ha favorecido una representación simbólica de las mismas como «depositarias de un entramado cultural que inmoviliza su libertad cognitiva, emocional y sexual» (Beteta Martín 2009, 4). En esta línea, surge a finales de la década de los setenta una nueva vertiente de crítica literaria feminista interesada en recuperar a las autoras olvidadas, poner en valor su contribución en la cultura y establecer un canon disidente del androcéntrico. El reconocimiento de una genealogía de escritoras (tradicionalmente negadas por la cultura dominante) y la legitimación de la escritura feminista, suponen un intento de definir un concepto colectivo de subjetividad que hace hincapié en la construcción de la identidad en relación (Sánchez-Pardo 1993). La recuperación de estas narrativas que confrontan las relaciones de poder en el campo literario abre una brecha en la ideología patriarcal, a la par que ejerce presión para que se expandan los límites del canon.

Por esta razón, esta rama de la crítica literaria feminista se centrará en conocer los espacios narrativos en los que las mujeres han sido tradicionalmente protagonistas. Se pondrán en valor temas recurrentes en la literatura de ficción escrita por mujeres, como la esfera doméstica y las relaciones personales (Sánchez-Pardo 1993). Esto no significa que exista una literatura femenina y otra masculina, sino que como ya se ha especificado, en las sociedades patriarcales los varones y las mujeres son socializados a partir de un binarismo

genérico y jerárquico que estructura el orden social. Esto permite a los varones acceder a posiciones de poder y privilegios, mientras que a las mujeres se las sitúa en posiciones de subordinación, lo que influye de forma directa en sus experiencias como individuos y tiene una prevalencia en los temas que escritores y escritoras tratan en la ficción. Históricamente, los temas abordados por las autoras son considerados *femeninos* y, por tanto, de un menor valor literario, y por esta razón desde la crítica feminista se destaca la literatura escrita por mujeres y los nuevos significados que aportan sus narrativas a la configuración de la subjetividad. Destacan en esta corriente de la crítica literaria feminista las autoras Elaine Showalter, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, quienes se centrarán en profundizar en el lenguaje y estética de las obras escritas por mujeres.

2.1. Elaine Showalter

El trabajo llevado a cabo por Elaine Showalter aporta nuevas líneas de investigación a la teoría literaria feminista, conectando los estudios conocidos como «imágenes de la mujer» con una nueva corriente centrada en recuperar y poner en valor la literatura escrita por mujeres: la ginocrítica. Showalter define los estudios de la ginocrítica como:

Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture (Showalter 2012, 28).

Esta académica estadounidense aporta la base teórica de una corriente centrada en el estudio de los intereses, temas y estilos que se abordan en las obras escritas por autoras, entendiendo para ello que las mujeres, por sus propias realidades, observan desde una mirada concreta su propia experiencia, la cual plasman en la literatura de forma diferente a los varones (Showalter 1985). Una de sus contribuciones más destacadas, y que mayor trascendencia ha tenido en enfoques posteriores dentro de la crítica literaria feminista, es su clasificación de las fases por las que transitan las escritoras en su desarrollo literario: una primera fase a partir de la cual las escritoras imitan e interiorizan modelos masculinos, que sitúan a los personajes femeninos en papeles secundarios; una segunda fase donde las escritoras

reclaman derechos y se manifiestan en contra de los valores patriarcales; y por último, la tercera fase, de autodescubrimiento y centrada en los textos de mujeres (Showalter 1977).

Showalter también profundiza en su obra en el papel que tiene la mujer como lectora, partiendo de las presunciones ideológicas que se establecen sobre los fenómenos literarios desde una mirada androcéntrica. Además, reflexiona acerca de las críticas que recibieron las escritoras de mediados del siglo XIX, quienes fueron acusadas de falta de decoro por los críticos de la época (Showalter 1972). Un ejemplo de ello es el caso de Charlotte Brontë y su obra *Jane Eyre*: «*Many critics bluntly admitted that they thought the book was a masterpiece if written by a man, shocking or disgusting if written by a woman*» (Showalter 1972, 475). En resumen, Showalter hace suyas las premisas de la teoría crítica feminista poniendo en el centro el estudio de los estereotipos y clichés que se derivan de la idea que existe sobre las mujeres en la literatura androcéntrica, así como recuperando y revalorizando a las escritoras.

2.2. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar

Cuando se abordan las aportaciones teóricas en la corriente de la ginocrítica resulta imprescindible nombrar a las investigadoras Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, quienes en su obra *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998) plantearon todo un manual de referencia para la crítica literaria feminista. En este trabajo, las autoras confirman la existencia de una imaginación propia, que permite subvertir y transformar los modelos creativos que a lo largo de la historia de la literatura han servido de códigos simbólicos modeladores del ideal creativo.

En esta obra, estas autoras ponen en relación las obras de escritoras célebres del siglo XIX, las cuales, a pesar de no coincidir en espacio ni en tiempo, comparten imaginarios que responden a una tradición literaria femenina que propone procesos creativos novedosos, empleando personajes como brujas, salomés, esfinges o locas que suponían modelos transgresores al canon androcéntrico. Tal y como dirá Virginia Woolf sobre Elizabeth Barrett Browning, pero que bien podría aplicarse a todas las autoras del siglo XIX que se compilan en *La loca del desván*: «Los libros no eran un fin en sí mismo, sino un sustituto de la vida. Corría a través de las páginas porque tenía prohibido corretear por el césped» (2017, 109).

En esta línea, estas investigadoras reflexionan sobre el papel que históricamente la sociedad patriarcal ha asignado a las mujeres en la literatura: personajes a los que consideran *encarcelados*. Al no disponer de autonomía en la narración, las mujeres han sido representadas a partir de categorías polarizadas basadas en ideas estereotipadas.

Gilbert y Gubar hacen alusión en esta obra a «la metáfora de la paternidad literaria», concepto que sirve de punto de partida para profundizar en la carga simbólica que tiene ser un creador en las sociedades occidentales: «El autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo [...] el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho» (1998, 21). Así, sus creaciones literarias podrían entenderse como que son su posesión, su propiedad. «Al haberlas definido en el lenguaje y, de este modo, generado, las posee, las controla y las encierra en la página impresa» (1998, 26). Cuando los autores que forman parte de la cultura patriarcal representan a las mujeres en sus obras, también estarían transfiriéndoles ese simbolismo de ser relegadas a «meras propiedades, a personajes e imágenes aprisionadas en textos masculinos porque solo se generaron por las expectativas y designios masculinos» (1998, 27). Según Gilbert y Gubar, este aspecto resultará determinante para las mujeres, puesto que no solo afectará a su autoconcepción (al no verse reflejadas en estas expectativas y designios), sino que se verán subordinadas y prisioneras de estos textos que las heterodesignan, apartándolas así del interés de probar a empuñar una pluma y formular alternativas que les permitan disputar el poder de la creación.

Las aportaciones teóricas realizadas por la crítica literaria feminista, resultan fundamentales a la hora de revelar de qué manera el ámbito literario puede estar atravesado por la cultura patriarcal. Por un lado, los estudios de «imágenes de la mujer», se han centrado en analizar y cuestionar las formas en las que los autores varones han representado a las mujeres en las obras literarias. Por otro, los estudios enmarcados en la corriente de la ginocrítica, han trabajado en la reconstrucción de la perspectiva de las mujeres en el ámbito literario, poniendo en valor su participación en calidad de creadoras, así como la estética de sus obras. En definitiva, ambas vertientes de la crítica literaria se han preocupado por poner en cuestión la dimensión totalizadora del conocimiento masculino y en ampliar los límites del canon literario.

El estudio de la heterodesignación en la novela contemporánea española

La crítica literaria feminista ha realizado abundantes estudios que giran en torno a la heterodesignación en la novela. Dado que este campo ha sido muy trabajado desde los estudios literarios, la novedad que plantea esta investigación es que se centra en analizar y medir el peso de la heterodesignación en la novela contemporánea (perteneciente al canon y a la vanguardia literaria) desde un punto de vista sociológico. Se pretende así conocer si se ha dado algún tipo de variación en las representaciones sociales presentes en las obras escritas por autores varones durante las últimas cuatro décadas. Para ello, se ha empleado la técnica de análisis de contenido, por ser la herramienta metodológica idónea a la hora de llevar a cabo esta comprobación empírica.

1. Objetivos de la investigación

Esta investigación tiene como objetivo principal observar la novela contemporánea española, a través de la medición de los elementos representativos que conforman la heterodesignación y que están presentes en la producción literaria de los autores varones que forman parte del canon y de la vanguardia. Elementos que operan como disposiciones generadoras de prácticas y representaciones que buscan reproducir la dominación masculina en el orden social.

A su vez, esta investigación plantea los siguientes objetivos específicos:

- Identificar y medir los principales elementos que se dan en el proceso de heterodesignación en la novela contemporánea española.
- Contrastar cuantitativamente si se ha producido un cambio generacional entre los autores consagrados por el canon y aquellos que pertenecen a la vanguardia literaria en la aparición de los elementos que conforman la heterodesignación.
- Cuantificar el peso de la heterodesignación en el proceso de producción de violencia simbólica.

2. Criterios de selección de la muestra

Esta investigación delimita el universo de estudio a las novelas publicadas entre los años 1975 y 2015 por autores varones españoles, entre las cuales se selecciona una muestra de veinte novelas. El conjunto de la muestra alcanza 1.284 capítulos y un total de 6.581 páginas.

El periodo histórico escogido para esta investigación comprende cuarenta años de producción literaria, que da comienzo en 1975, año de la muerte del dictador Francisco Franco e inicio del proceso de transición que llegaría a su culmen en 1978 con la ratificación de la Constitución Española. El intervalo de estudio se cierra en el año 2015, cuatro décadas después del fin de la dictadura en España, periodo que permite evaluar los posibles avances que se hayan podido producir en materia de igualdad en el ámbito cultural y concretamente en las representaciones sociales de género.

Establecido el intervalo temporal, se definen las dos generaciones de estudio de autores españoles, teniendo en cuenta el año de nacimiento del autor, así como el periodo en el que su obra literaria ha sido reconocida. De esta manera podemos diferenciar entre la generación de autores nacidos entre los años 1940-1960 (cuyas obras empezaron a publicarse en la década de los ochenta y quienes en la actualidad resultan autores encumbrados por la crítica literaria), y la generación de escritores nacidos entre 1960-1980 (cuyo reconocimiento como vanguardia narrativa ha llegado ya a comienzos del siglo XXI).

2.1. Generación de autores nacidos entre 1940-1960

Esta generación la conforman escritores nacidos entre los años 1940 y 1960, los cuales comenzaron a publicar a partir de la década de los años ochenta y en la actualidad son autores reconocidos y encumbrados por la crítica literaria. El criterio que se ha tenido en cuenta a la hora de seleccionar la muestra correspondiente a esta generación está basado en el reconocimiento que sus obras han tenido por parte de la crítica literaria. Para ello, se ha tomado una muestra de las obras que han sido galardonadas con el Premio de la Crítica en la categoría de Narrativa.

El Premio de la Crítica es un galardón literario que otorga de forma anual la Asociación Española de Críticos Literarios desde el año 1956 a las mejores obras literarias en la categoría de narrativa y poesía. Las obras que optan a este premio han de haber sido publicadas en España en el año

anterior a la concesión del premio y pueden estar escritas en cualquiera de las cuatro lenguas oficiales: castellano, catalán, euskera y gallego. Este galardón se presenta como un reconocimiento que, al carecer de dotación económica, permanece «al margen de cualquier otro interés y dependencia que no fuese el resaltar la mejor obra de narrativa publicada el año anterior en España» (Manegat 2006, 11). Según sus fundadores, el Premio de la Crítica es «un galardón independiente que han obtenido casi todos los grandes poetas y narradores españoles de estas cinco últimas décadas», el cual «ha marcado el compás de los gustos literarios a lo largo de cincuenta años» (Galán y Valls 2006, 10). A lo largo de la trayectoria del Premio de la Crítica, se observa que varias de las obras galardonadas han sido distinguidas también con el Premio Nacional de Narrativa, otorgado por el Ministerio de Cultura de España. También es destacable señalar que un número significativo de los autores premiados han sido y son miembros de la Real Academia Española, una de las instituciones culturales más prestigiosas del ámbito hispánico.

Tabla 1. Selección muestral autores nacidos 1940-1960

N.º	Autor (Año de nacimiento)	Obra	Reconocimiento
1	Eduardo Mendoza (1943)	<i>La verdad sobre el caso Savolta</i> (1975)	Premio de la Crítica (1976) Premio Cervantes (2016)
2	José María Guelbenzu (1944)	<i>El río de la luna</i> (1981)	Premio de la Crítica (1981)
3	Antonio Muñoz Molina (1956)	<i>El invierno en Lisboa</i> (1987)	Premio de la Crítica (1987) Premio Nacional de Narrativa (1987) Académico de la RAE
4	Luis Landero (1948)	<i>Los juegos de la edad tardía</i> (1992)	Premio de la Crítica (1989) Premio Nacional de Narrativa (1989)
5	Javier Marías (1951)	<i>Corazón tan blanco</i> (1992)	Premio de la Crítica (1992) Académico de la RAE
6	Arturo Pérez Reverte (1951)	<i>La piel del tambor</i> (1995)	Premio Jean Monnet de literatura europea (1997) Académico de la RAE
7	Enrique Vila-Matas (1948)	<i>El mal de Montano</i> (2002)	Premio de la Crítica (2002)
8	Alberto Méndez (1941)	<i>Los girasoles ciegos</i> (2004)	Premio de la Crítica (2004) Premio Nacional de Narrativa (2005)
9	Eduardo Lago (1954)	<i>Llámame Brooklyn</i> (2006)	Premio de la Crítica (2006)
10	Vicente Molina Foix (1946)	<i>El abrecartas</i> (2006)	Premio Nacional de Narrativa (2007)

N.º	Autor (Año de nacimiento)	Obra	Reconocimiento
11	Juan José Millás (1946)	<i>El mundo</i> (2007)	Premio Nacional de Narrativa (2008) Premio Planeta (2007)
12	Rafael Chirbes (1949)	<i>En la orilla</i> (2013)	Premio de la Crítica (2007) Premio Nacional de Narrativa (2014) Premio de la Crítica (2014)
Total muestra generación 1940-1960:			12 obras

Fuente: elaboración propia.

En la selección de la muestra se ha hecho una excepción con tres autores (Juan José Millás, Vicente Molina Foix y Arturo Pérez Reverte), quienes, a pesar de no haber sido galardonados con el Premio de la Crítica, comparten generación con el resto de autores seleccionados, así como una serie de reconocimientos literarios como son el Premio Nacional de Narrativa, el Premio Planeta, o incluso un puesto en la Real Academia Española. Además, estos tres autores tienen una fuerte presencia mediática en nuestro país que también justifica su selección.

2.2. Generación de autores nacidos entre 1960-1980

La llamada generación Nocilla o Afterpop está formada por escritores nacidos en torno a la década de 1970, los cuales se caracterizan como vanguardia creativa, así como por un cierto inconformismo frente al mundo literario convencional (Saum Pascual 2012). El detonante de esta nueva concepción de la literatura contemporánea es la publicación de *Nocilla Dream* (2006) por parte del escritor Agustín Fernández Mallo.

En 2007, la crítica literaria Nuria Azancot acuña por primera vez el término generación Nocilla en el artículo «La generación Nocilla y el Afterpop piden paso», publicado en *El Cultural*, suplemento cultural del periódico *El Mundo*. En este mismo artículo se recoge una cita de Jorge Carrión, quien manifiesta que la irrupción de estos autores «puso sobre la mesa un impulso generacional –el de los nacidos en los 70 que no ven la lengua literaria como una herramienta, sino como un problema– que ponía de manifiesto que el modo de narrar en el siglo XXI no podía ser ya el mismo que el del siglo recién caducado». Los autores que la crítica cataloga como miembros de la generación Nocilla se caracterizan por «presentar una nueva conciencia tecnológica que toma un

posicionamiento crítico muy activo, haciendo incluso más inestable el deseo de definición que todo buen académico desea» (Saum Pascual 2012, 4).

A la hora de confeccionar la muestra, se ha tenido en cuenta una selección de los autores considerados como referentes de esta generación, y se han seleccionado las obras que han conseguido un mayor número de galardones o que han sido mejor valoradas por la crítica literaria.

Tabla 2. Selección muestral autores nacidos 1940-1960

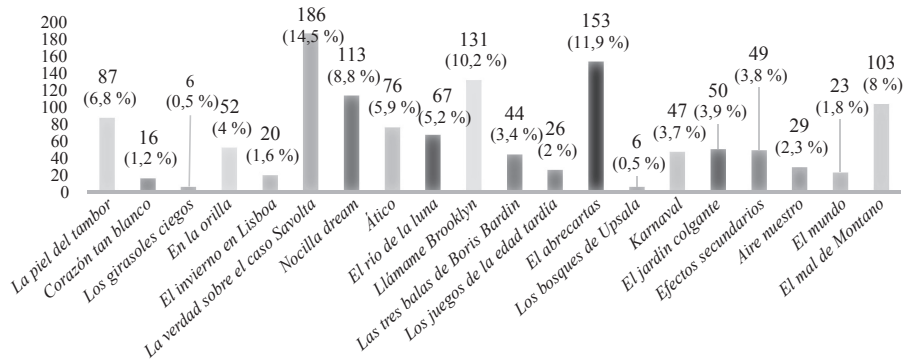
N.º	Autor (Año de nacimiento)	Obra	Reconocimiento
1	Agustín Fernández Mallo (1967)	<i>Nocilla Dream</i> (2006)	Mejor novela en castellano del año por Quimera. Una de las diez mejores novelas de 2006 según El Cultural.
2	Milo Krmpotić (1974)	<i>Las tres balas de Boris Bardin</i> (2010)	Premio NoTodo.com a la mejor novela del año 2010, finalista del Memorial Silverio Cañada 2011 de la Semana Negra de Gijón.
3	Gabi Martínez (1971)	<i>Ático</i> (2004)	Obra por la que el autor fue seleccionado por la editorial Palgrave/Macmillan como uno de los cinco autores más representativos de la vanguardia española de los últimos veinte años.
4	Álvaro Colomer (1973)	<i>Los bosques de Upsala</i> (2009)	
5	Juan Francisco Ferré (1962)	<i>Karnaval</i> (2012)	Premio Heralde de Novela (2012)
6	Germán Sierra (1960)	<i>Efectos secundarios</i> (2000)	Premio Jaén de Novela (2000)
7	Manuel Vilas (1962)	<i>Aire nuestro</i> (2009)	Premio Cálamo (2009)
8	Javier Calvo Perales (1973)	<i>El jardín colgante</i> (2012)	Premio Biblioteca Breve (2012)
Total muestra generación 1960-1980:			8 obras

Fuente: elaboración propia.

3. Distribución de capítulos por novela, generación literaria y año de publicación

A continuación, se observa la distribución de capítulos por cada una de las novelas analizadas, así como su relación con la generación literaria estudiada y el año de publicación de la obra.

Gráfico 1. Distribución de número de capítulos/fracciones por novela

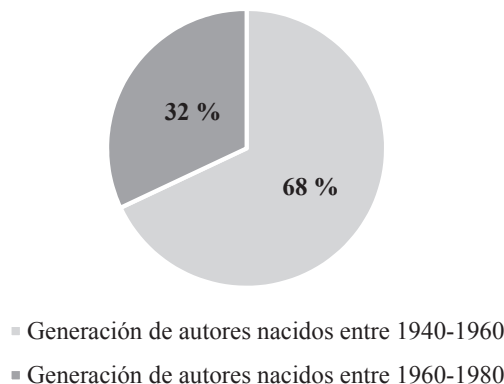


Fuente: elaboración propia.

La verdad sobre el caso Savolta (14,5 %), *El abrecartas* (11,9 %) y *Llámmame Brooklyn* (10,2 %) son las novelas que cuentan con un mayor número de capítulos analizados. Por su parte, *Los girasoles ciegos* (0,5 %), *Los bosques de Upsala* (0,5 %) y *Corazón tan blanco* (1,2 %), son las obras que tienen un menor número de divisiones.

Por su parte, el 68 % de la muestra analizada corresponde a la generación de autores nacidos entre 1940 y 1960, encumbrada por la crítica, mientras que el 32 % restante pertenece al grupo de escritores nacidos entre 1960 y 1980, los cuales conforman la vanguardia en el campo literario.

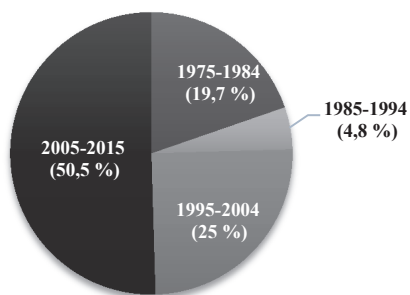
Gráfico 2. Generación de autores



Fuente: elaboración propia.

Tal y como se ha mencionado en los criterios de selección de la muestra, esta investigación delimita el universo de estudio a las novelas publicadas entre los años 1975 y 2015 por autores varones españoles. Si dividimos este periodo histórico de cuarenta años de creación literaria en las cuatro décadas de estudio, se observa que el intervalo que cuenta con un mayor número de capítulos analizados es el que comprende entre 2005-2015, representando así el 50,5 % del total de la muestra, seguido del periodo que abarca de 1995-2004 con un 25 %. Por su parte, el intervalo que abarca de 1975-1984 supone el 19,7 % del total de casos analizados, y el periodo de 1985-1994 el 4,8 %.

Gráfico 3. Año de publicación de la novela



Fuente: elaboración propia.

4. Metodología empleada y herramientas de investigación social

4.1. El análisis de contenido

La técnica de investigación social conocida como análisis de contenido permite analizar las ideas expresadas en el texto a partir de la cuantificación del significado del discurso (Bardin 1986). En esta línea, Piñuel realiza una completa definición del análisis de contenido, al que se refiere como:

Conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos (mensajes, textos, o discursos) que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces cuantitativas (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces cualitativas (lógicas basadas en la combinación de categorías)

tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior (2002, 7).

Este diseño metodológico sigue la premisa de que todo tipo de investigación sociológica que tiene datos susceptibles de ser contados o medidos debería aplicar técnicas de carácter cuantitativo (Beltrán 2003). La medición matemática permite poner en relación distintas variables que, en principio, se podría entender que no mantienen relación entre sí. Al mismo tiempo, el uso de técnicas cualitativas en el análisis de contenido, resulta un procesamiento idóneo a la hora de profundizar en relatos, la relación entre enunciación e interacción comunicativa, así como para el análisis de actores, personajes o sujetos representativos de acontecimientos (Piñuel 2002).

A la hora de aproximarnos a los significados presentes en el relato de ficción, encontramos en el análisis de contenido la herramienta idónea, pues mediante la sistematización de las características específicas del mensaje, esta metodología permite establecer conexiones relacionadas con el contexto social, así como entender las causas y efectos de estos mensajes (Krippendorff 2004). En este aspecto, a pesar de que el análisis de contenido con perspectiva de género es una metodología popular en el campo de los *mass media* (CIMA 2020; The Geena Davis Institute for Gender in Media 2020), lo cierto es que resulta una técnica cada vez más recurrente en el análisis literario que pretende profundizar en las formas de representación de roles de género y relaciones entre personajes (Rudy et al. 2010; Arranz 2015).

En último término, tal y como señala Landry, esta técnica de investigación social presenta ciertas desventajas que pueden resumirse en:

La codificación de los datos es a veces compleja y toma tiempo; la realización de los tests para establecer la fiabilidad y la validez de los datos no es siempre fácil, y finalmente el análisis cuantitativo atribuye generalmente la misma importancia a cada observación, ya se trate de una palabra, de un tema o de una proposición cuando el emisor del mensaje puede acordar un peso que varía según las palabras, los temas o las proposiciones (Landry 1998, 353-354).

4.2. Herramientas de investigación social

La herramienta metodológica empleada en este estudio ha sido el cuestionario, a partir del cual se ha extraído la información de las novelas analizadas de forma sistematizada. El cuestionario diseñado está compuesto por las variables operativizadas a partir de los objetivos específicos de la investigación. Al final de cada capítulo –o su equivalente– se cumplimentó el cuestionario, respondiendo a las categorías que conforman las variables de estudio. Estas variables permiten respuestas tanto de carácter abierto como cerrado. Más adelante, se detalla el listado de definiciones conceptuales de cada una de las variables contempladas.

Además del cuestionario, por cada novela se diseñó un modelo de ficha en donde se recogió información general de la obra (sinopsis publicada por la editorial, autor, personaje/s principal/es, así como personajes femeninos más relevantes que aparecen a lo largo de la novela). Estas fichas dotaron de información especialmente relevante a la hora de contextualizar el análisis. Una vez cumplimentados todos los cuestionarios, se generó una matriz en la cual se recopiló y sistematizó el conjunto de la información para su análisis posterior.

De cara al análisis, se llevó a cabo una triangulación metodológica que combinó el análisis cuantitativo y el cualitativo, de tal manera que nos permitió aproximarnos al objeto de estudio a través de distintos métodos, lo cual ha ampliado la observación y el alcance de los resultados. Por un lado, el análisis cuantitativo se trabajó a partir de un fichero de datos extraído de la matriz, empleando para ello el programa estadístico IBM SPSS Statistics. A través de esta herramienta, se llevaron a cabo distintos análisis y pruebas estadísticas que pusieron en relación las categorías de análisis. Por otro, de cara al análisis cualitativo se empleó el *software* MAXQDA. Este programa informático facilita distintas herramientas que permitieron la organización y posterior análisis de los datos cualitativos recopilados en la matriz (fundamentalmente las transcripciones literales extraídas de las novelas analizadas). Por último, se presentaron y pusieron en relación los resultados obtenidos.

4.3. Conceptualización de las variables empleadas

Las variables empleadas en el análisis y que aparecen en el cuestionario son un total de dieciocho y están conceptualizadas del modo siguiente:

1) Título y autor de la novela. Esta categoría permite la identificación general de la obra literaria, a partir del nombre de la novela, así como el de su creador.

2) Año de publicación. Dado que la muestra de esta investigación toma como referencia obras publicadas desde 1975 a 2015, la categorización se hace a partir de la distribución de estos cuarenta años en los siguientes intervalos: 1975-1984, 1985-1994, 1995-2004, 2005-2015. Mediante la categorización de la década en la que se publica la novela, se busca conocer si existe un cambio con el paso de los años en la manera en la que los autores heterodesignan a las mujeres en el relato literario.

3) Generación literaria a la que pertenece la obra. Se analizan dos generaciones de escritores españoles: por un lado, una generación de autores nacidos entre 1940-1960, cuyas novelas empezaron a publicarse a finales de los años setenta y que en la actualidad son autores encumbrados por la crítica literaria, y por otro, una generación de escritores nacidos entre 1960-1980, que han obtenido reconocimiento como vanguardia narrativa a principio del siglo XXI. Mediante la comparación de estas dos generaciones literarias, se pretende conocer si cuatro décadas después del fin de la dictadura en España, los avances que se han producido en materia de igualdad se han reflejado en la representación de las mujeres en la novela contemporánea española.

4) Capítulo. Las novelas contemplan una serie de divisiones a través de las cuales se estructura el contenido de la obra. Estas fracciones no son homogéneas entre sí, sino que dependen directamente del sentido artístico o estructural con el que haya querido dotarlas el autor. Por esta razón, algunos capítulos pueden ser muy breves y otros más extensos. El capítulo es la forma de división más frecuente entre las novelas analizadas, aunque también se pueden dar otras separaciones equivalentes. Cada capítulo de cada una de las novelas representa un caso de análisis.

5) Protagonista. Es el personaje principal, sobre el cual gira la historia y quien participa de forma activa en el desarrollo de la trama. El protagonismo puede variar de un capítulo a otro o, por el contrario, toda la novela puede centrarse en un único personaje. Por esta razón, se diferenciará entre el personaje protagonista principal y el personaje protagonista de cada uno de los capítulos analizados. Mediante esta categoría se distingue el género con el cual el autor identifica al personaje protagonista, a la par que también se tiene en

cuenta si en el capítulo no existe un personaje protagonista como tal o si no se detalla su género, al emplear por ejemplo la figura de un narrador omnisciente que no facilita este tipo de información.

6) Ámbito. Espacio donde se desarrolla la trama, distinguiendo entre el ámbito privado (entendiéndolo no solo como el escenario que se da en el interior de un domicilio, sino también la esfera en la que tienen lugar acciones de carácter doméstico, íntimo o personal) y el ámbito público (que no solo concierne a lo que sucede en el exterior de un lugar, sino que también hace referencia a las acciones que se realizan en la esfera pública, la sociedad civil o el ámbito laboral). Dado que una trama puede transitar a lo largo de un capítulo del ámbito público al privado, o viceversa, se incluye la opción de respuesta «ambos». Asimismo, también se incorpora la opción «no se detalla», para aquellos casos en los que la narración no da a conocer a la persona lectora el ámbito en el cual transcurre la trama.

7) Situación donde se desarrolla la acción. Mediante esta categoría de análisis se pretende conocer los contextos en los que se sitúa la acción principal del relato, los cuales pueden resumirse en: trabajo, estudio, ocio, viaje, deporte, consumo de alcohol/drogas, consumo de prostitución, guerra, situaciones de peligro, contexto de pobreza, marco religioso, investigación, cárcel, producción cultural, actividades básicas de la vida diaria u otras situaciones. Dado que la acción principal puede realizarse en distintos contextos, esta categoría admite una respuesta múltiple.

8) Personaje/s coprotagonista/as. El personaje coprotagonista acompaña al personaje principal en la trama, de esta manera, el protagonismo no recae únicamente en un personaje. En un mismo capítulo puede darse más de un coprotagonista. Este ítem incluye dos categorías de análisis: por un lado, el género con el cual el autor identifica al personaje coprotagonista, y por otro, el tipo de relación que existe entre el personaje protagonista y el coprotagonista (respuesta múltiple).

9) Personaje/s secundario/s. Se identifican como personajes secundarios a todos aquellos que tienen relación con el personaje protagonista y resultan relevantes para que la acción avance. Al igual que en el ítem anterior, este también incluye dos categorías de análisis: por un lado, el género, y por otro, el tipo de relación que existe entre personaje protagonista y secundario (respuesta múltiple).

10) Personajes fugaces. Se contemplan todos los personajes que aparecen en el capítulo con una función poco importante en la trama y que desaparecen en los siguientes capítulos. Es habitual que no tengan un nombre propio. En este ítem se tiene en cuenta el género de este tipo de personajes como categoría de análisis.

11) Relación entre personajes femeninos. Aplicando los criterios del test de Bechdel-Wallace⁵, en esta categoría se analiza si aparecen al menos dos personajes femeninos con nombre propio en el capítulo, si hablan o tienen alguna experiencia entre ellas y si dicha conversación o experiencia trata de algo distinto de un hombre. Además de lo anterior, en el caso de que existan al menos dos personajes femeninos y mantengan una relación entre sí, también se analiza el tipo de relación que mantienen entre ellas (este último aspecto admite una respuesta múltiple).

12) Estereotipos de género asociados a las mujeres. En este ítem se consideran todas aquellas ideas generalizadas que se basan en suposiciones sobre cómo deben ser las mujeres y cómo han de comportarse, así como cuál es el rol que les corresponde por el hecho de ser identificadas como tal. Para ello, se categorizan los estereotipos tomando como referencia aquellos que suelen emplearse a la hora de describir el ideal de feminidad. Además de incluir estas categorías, se recopila en formato *verbatim* el contenido literal que hace alusión al estereotipo de género.

13) Cosificación de las mujeres. A través de esta categoría se recopila aquel contenido que reduce a los personajes femeninos a descripciones que cosifican sus cuerpos o partes de estos, instrumentalizándolos y reduciéndolos a meros objetos de deseo. Además, también se recopila en formato *verbatim* todo aquel contenido que implique una cosificación de las mujeres.

14) Machismo. En este ítem se identifican y analizan aquellas atribuciones que resultan erróneas y negativas a los personajes femeninos y sus representaciones. Para ello se diferenciará entre comentarios, actitudes y acciones machistas que puedan limitar, ridiculizar, estigmatizar y/o denigrar las acciones de los personajes femeninos, así como fórmulas machistas que se manifiesten desde un punto de vista benevolente mediante halagos que perpetúan la subordinación femenina, pero que no incluyen insultos o degradación hacia las mujeres. Además de incluir estas categorías, se recopila en formato *verbatim* el contenido categorizado como machista.

15) Violencia machista. Se identifica como violencia machista aquella que se ejerce de forma directa sobre las mujeres con la intención de menoscabar su dignidad e integridad. Dentro de esta categoría, se distingue entre violencia de tipo verbal, física, sexual, asesinato (o intento de), así como también se identifica como forma de violencia contra las mujeres aquella que se

⁵ En el siguiente epígrafe se abordarán de manera detallada las características de este test y las posibilidades que presenta en el ámbito literario.

ejerce sobre sus hijas e hijos o animales, como forma de hacer daño a estas. También se recopila en formato *verbatim* el contenido categorizado como violencia machista.

16) LGTBIQAfobia. En este ítem se contabilizan actitudes, comportamientos o acciones que puedan resultar intolerantes y discriminatorias hacia la diversidad sexual y de género. Además, dentro de esta categoría se recopila en formato *verbatim* el contenido literal de todas aquellas alusiones que ridiculizan, estigmatizan y/o denigran a los personajes LGTBIQA+.

17) Racismo. En esta categoría se recopilan en formato *verbatim* actitudes, comportamientos o acciones consideradas racistas o que pudieran resultar discriminatorias hacia personajes racializados.

18) Lenguaje. A través de esta categoría se identifica si se hace un uso del lenguaje inclusivo en el capítulo o, por el contrario, se emplean fórmulas que perpetúan formas de discriminación por razón de género.

4.4. El test de Bechdel-Wallace aplicado al campo literario

Como hemos visto, en el cuestionario diseñado se ha incorporado la categoría de análisis «Relaciones entre personajes femeninos», tomando como referencia los criterios del test de Bechdel-Wallace. El test de Bechdel-Wallace surge por primera vez en la tira cómica *The Rule*, que se incluye en el cómic *Dykes to Watch Out for* publicado por Alison Bechdel en 1985. En esta ilustración se observa a dos mujeres que acuden al cine y una de ellas comenta a la otra que solo aceptará ver una película si se cumplen tres condiciones: la primera es que aparezcan al menos dos mujeres en la película, la segunda es que estas hablen entre sí en algún momento, y la tercera es que el tema de conversación verse sobre algo distinto de un hombre.

Tal y como apunta Bechdel (2013), los requisitos incluidos en *The Rule* fueron ideados inicialmente por su amiga Liz Wallace, quien se inspiró a su vez en un fragmento de *Una habitación propia* de Virginia Woolf a la hora de definir estos criterios:

Todas las relaciones entre mujeres, pensé recorriendo rápidamente la espléndida galería de figuras femeninas, son demasiado sencillas. Se han dejado tantas cosas de lado, tantas cosas sin intentar. Y traté de recordar entre todas mis lecturas algún caso en que dos mujeres hubieran sido presentadas como amigas [...] De vez en cuando hay madres e hijas. Pero casi sin excepción se describe

a la mujer desde el punto de vista de su relación con hombres. Era extraño que, hasta Jane Austen, todos los personajes femeninos importantes de la literatura no solo hubieran sido vistos exclusivamente por el otro sexo, sino desde el punto de vista de su relación con el otro sexo (Woolf 2017, 113).

Lo que surgió como una tira cómica terminó convirtiéndose en un conjunto de reglas que pasaron a conocerse como test de Bechdel-Wallace, y desde entonces, resulta un método que permite medir cuál es la representación de las mujeres en las producciones audiovisuales, aunque por sus propias características, estos pueden aplicarse a cualquier otra producción cultural, incluida la literatura. Posteriormente, y con la popularización del test, se realizaría una enmienda a la primera condición, incluyendo el requisito de que en el caso de que aparezcan dos mujeres en el relato estas tengan un nombre propio (Freitas et al. 2016).

A pesar de que los preceptos de este test permiten su aplicación en novelas, lo cierto es que esta herramienta no ha tenido un suficiente calado entre la crítica literaria como lo ha tenido dentro de la crítica audiovisual. Tradicionalmente los estudios literarios no son una disciplina porosa a la incorporación de aspectos de otras disciplinas, especialmente con aquellos que tienen que ver con metodología cuantitativa (English 2010). Sin embargo, el uso del test de Bechdel-Wallace se expande entre la llamada crítica literaria vernácula, es decir, aquella que surge al margen del ámbito institucional o académico, a propuesta de autores y autoras, así como de un público lector y crítico que plantean un análisis de la literatura y unas prácticas de lectura y escritura propios (Selisker 2015). Gracias a la expansión de Internet, este tipo de crítica encuentra una amplia difusión a través de blogs, webs de reseñas literarias como GoodReads, o canales de Youtube, en donde encontramos la figura de Anita Sarkeesian, crítica cultural que a través de su canal de Youtube *Feminist Frequency*⁶ ha popularizado el uso del test de Bechdel-Wallace como herramienta para medir la brecha de género que existe en los productos culturales.

Al mismo tiempo, dentro de la Sociología de la Literatura, los Estudios Culturales y por supuesto los Estudios Feministas y de Género, el análisis de las redes y relaciones entre mujeres en la ficción es un campo de estudio prolífero (Schantz 2008; Selisker 2015), y cada vez resulta más frecuente el

⁶ El canal de Youtube *Feminist Frequency* se enmarca dentro del proyecto con el mismo nombre fundado por Anita Sarkeesian en 2009, a través del cual analiza la cultura pop desde una perspectiva feminista: www.feministfrequency.com

uso del test de Bechdel-Wallace en el ámbito literario (McMaster 2015; Gaul 2017; Luque Rodrigo 2020).

Es importante matizar que el hecho de que una película, una serie o una novela pase el test no implica necesariamente que este producto cultural no funcione como un dispositivo de reproducción de las identidades de género. En este sentido, una obra puede pasar el test de Bechdel-Wallace y representar a personajes femeninos planos que reproduzcan estereotipos y roles de género. Lo que resulta especialmente interesante de esta herramienta metodológica es que de una forma muy sencilla permite conocer de manera general cuál es la representación de las mujeres en los productos culturales, a la par que revela el androcentrismo que existe en estos. Teniendo en cuenta lo anterior, en el cuestionario diseñado para esta investigación se incluyen los tres requisitos de este test como punto de partida a la hora de conocer la representación de las relaciones entre mujeres. Esta herramienta se completa con una categorización de los tipos de relaciones que mantienen estos personajes entre sí y que es de elaboración propia, así como los resultados se ponen en relación con el resto de variables contempladas en el cuestionario, lo que permite una aproximación mucho más exacta al objeto de investigación.

Las Otras del relato: la ausencia de mujeres en la novela contemporánea española

El análisis de contenido de la muestra de novelas contemporáneas escritas por autores españoles, pertenecientes a dos generaciones literarias distintas, revela que las mujeres son las grandes ausentes en el relato, no solo en lo relativo al protagonismo en el desarrollo de las tramas, sino también en el resto de categorías de personajes (secundarios y fugaces). Tal y como se profundizará más detenidamente a continuación, los varones están sobrerrepresentados tanto en aquellas obras que forman parte del canon literario como en aquellas que son consideradas vanguardia.

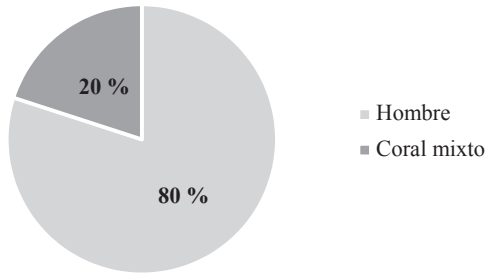
1. La falta de protagonismo de las mujeres

Uno de los aspectos fundamentales a la hora de profundizar en el proceso de heterodesignación que llevan a cabo los escritores contemporáneos es conocer de qué manera se reparte el protagonismo en las novelas, y cuál es la frecuencia con la que las mujeres ostentan el papel protagonista en el relato. El personaje principal es el eje vertebrador y, por tanto, sobre este gira la trama literaria. Como se ha especificado anteriormente, en este estudio se diferencia entre el personaje principal de la novela, y otros personajes que también pueden ocupar papeles protagonistas en capítulos concretos.

En lo relativo al personaje principal de la novela (Gráfico 4), el 80 % de las novelas analizadas tienen un protagonista varón, mientras que en el 20 % restante el protagonismo no recae en un único personaje, sino que lo hace sobre varios, tanto de género masculino como femenino. Estos resultados revelan que no solo los varones se encuentran sobrerrepresentados en los papeles protagonistas de la novela, sino que ninguna de las obras analizadas cuenta con una mujer como personaje principal.

Los personajes femeninos solo están representados como protagonistas en el 20 % de la muestra, sin embargo, este protagonismo no les corresponde en exclusiva, sino que lo comparten de manera coral con personajes de género masculino (Tabla 3).

Gráfico 4. Protagonismo principal novela



Fuente: elaboración propia.

Tabla 3. Protagonismo principal novela

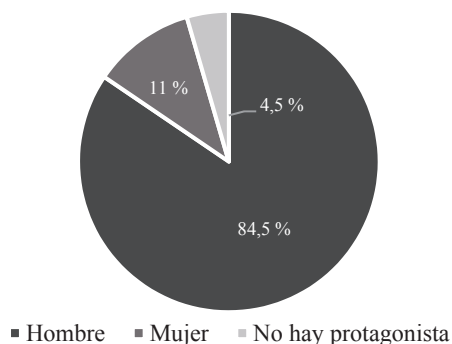
	Hombre	Coral mixto
Generación de autores 1940-1960	<i>La piel del tambor</i>	<i>Los girasoles ciegos</i>
	<i>Corazón tan blanco</i>	
	<i>En la orilla</i>	
	<i>El invierno en Lisboa</i>	
	<i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	<i>El abrecartas</i>
	<i>Juegos de la edad tardía</i>	
	<i>El mundo</i>	
	<i>El mal de Montano</i>	
	<i>El río de la luna</i>	
	<i>Llámame Brooklyn</i>	
Generación de autores 1960-1980	<i>Las tres balas de Boris Bardin</i>	<i>Nocilla dream</i>
	<i>Los bosques de Upsala</i>	<i>Aire nuestro</i>
	<i>Ático</i>	
	<i>Karnaval</i>	
	<i>El jardín colgante</i>	
	<i>Efectos secundarios</i>	

Fuente: elaboración propia.

En cuanto al protagonismo por capítulos (Gráfico 5), se observa que la sobrerrepresentación masculina es muy acusada, ya que los varones son protagonistas en el 84,5 % de los capítulos analizados. A diferencia del protagonismo por novelas, las mujeres sí que ostentan un ligero protagonismo en el análisis por capítulos (11 %), sin embargo, su representación continúa siendo raquítica si se la pone en relación con el liderazgo de los protagonistas varones. Por otro lado, destaca el hecho de que en el 4,5 % de la muestra no se ha identificado un personaje protagonista. Esto se debe a que en estos capítulos la figura del narrador omnisciente ocupa un lugar destacado, bien trasladando

información que hace alusión a acciones o pensamientos de personajes que no ocupan papeles protagonistas, o bien se relatan sucesos o describen hechos que resultan desconocidos para el resto de personajes del relato.

Gráfico 5. Género personaje protagonista por capítulo



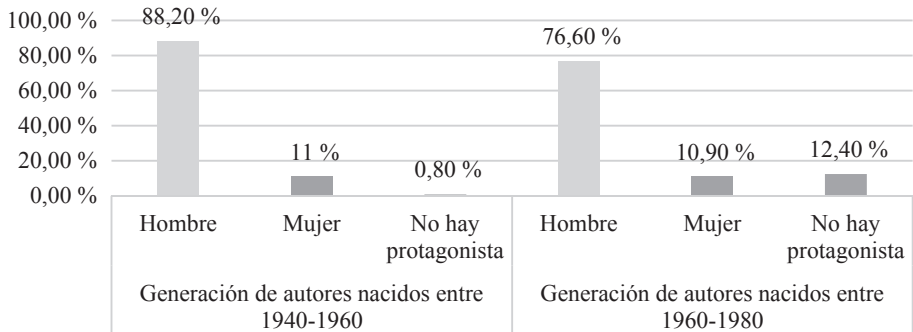
Fuente: elaboración propia.

Con la intención de completar este análisis en torno a la representación de las mujeres en los papeles protagonistas de la muestra analizada, resulta de interés conocer si existe alguna diferencia por razón de género en función de la generación de autores a la que pertenezca la novela. En lo relativo a esta cuestión, ambas generaciones de autores asignan a los personajes masculinos las cuotas más altas de protagonismo (Gráfico 6), siendo superior en el caso de la generación de autores nacidos entre 1940 y 1960, con un 88,2 % frente a un 76,6 % en el caso de la generación de autores nacidos entre 1960-1980. Sin embargo, esta menor proporción de protagonismo de varones en la generación de autores considerados vanguardia no se traduce en un mayor protagonismo para las mujeres, sino que se debe a que esta generación de autores emplea con mayor asiduidad la narración omnisciente, donde no hay un personaje protagonista claro. La representación de mujeres protagonistas es similar en ambas generaciones, siendo del 11 % para los autores de las novelas premiadas con el Premio de la Crítica y del 10,9 % para los escritores conocidos como la generación Nocilla.

En línea con lo anterior, si se estudia la proporción de personajes femeninos protagonistas en función del año de publicación de la novela se observa un ligero ascenso en las obras publicadas entre 2005 y 2015, respecto de las que se publicaron en la primera década tras el fin de la dictadura (Gráfico 7).

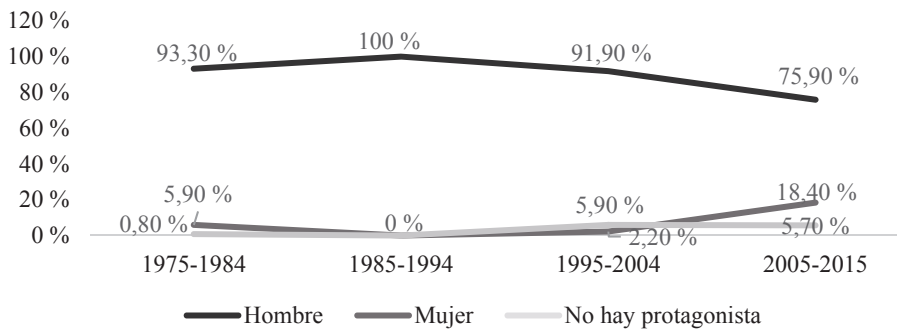
Sin embargo, la cuota de protagonismo que ostentan los personajes masculinos sigue siendo muy superior a la de los personajes femeninos.

Gráfico 6. Relación entre generación de autores y género protagonista



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 7. Evolución del protagonismo por año de publicación de la novela

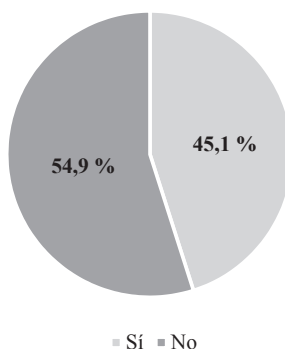


Fuente: elaboración propia.

En este punto, y dado el escaso protagonismo que ostentan las mujeres, resulta de interés conocer si existe una mayor representación femenina entre los personajes categorizados como coprotagonistas. El cuestionario a partir del cual se extrae la matriz de resultados distingue entre coprotagonistas femeninos, masculinos, mixtos (en donde aparecen dos o más coprotagonistas de distinto género), a la par que se incluye la categoría de «otro», por si el autor no llegara a asignar ningún género a este personaje. A su vez, también existe la posibilidad de que el capítulo no incluya un

coprotagonista y que, por tanto, el personaje principal no comparta protagonismo con nadie más. En el total de la muestra analizada, solo un 45,1 % de los capítulos cuenta con un personaje coprotagonista que acompañe al personaje principal (Gráfico 8).

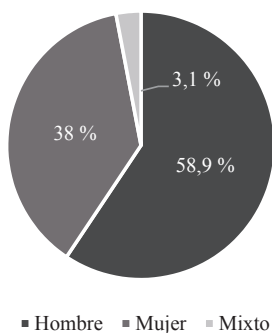
Gráfico 8. Existe coprotagonista en el capítulo



Fuente: elaboración propia.

Si se atiende al género de este tipo de personaje, los resultados revelan que en un 58,9 % de los casos se trata de un personaje masculino y en el 38 % de uno femenino (Gráfico 9). Por su parte, solo el 3,1 % de los capítulos analizados cuenta con un coprotagonismo mixto. A pesar de que la proporción de mujeres coprotagonistas es mayor que en el caso de las protagonistas, lo cierto es que la cifra sigue siendo inferior a la de sus homólogos.

Gráfico 9. Género personaje coprotagonista



Fuente: elaboración propia.

En correspondencia con lo anterior, si se pone en relación la generación de autores a la que pertenece la novela con la posibilidad de que exista al menos una mujer como coprotagonista en el capítulo, se observa que este tipo de personaje es más frecuente entre la generación de autores nacidos entre 1940-1960 y que en la actualidad ha sido encumbrada por la crítica (Tabla 4). En este sentido, el 21 % de la muestra que corresponde a esta generación cuenta con al menos un personaje coprotagonista mujer, mientras que en la generación de autores nacidos entre 1960-1980, los escritores de la vanguardia, la proporción se reduce a la mitad: 10,2 %.

Tabla 4. Relación entre generación a la que pertenece la obra y existencia de al menos una coprotagonista mujer

		Se incluye al menos un personaje coprotagonista mujer		Total
		No	Sí	
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	690 (79,0 %)	183 (21,0 %)	873 (100,0 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	369 (89,8 %)	42 (10,2 %)	411 (100,0 %)
Total		1059 (82,5 %)	225 (17,5 %)	1284 (100,0 %)

Fuente: elaboración propia.

La información extraída sobre la representación de los personajes coprotagonistas resulta especialmente de interés cuando se la relaciona con la categoría de personajes protagonistas (Tabla 5). Cuando el personaje principal del capítulo es un hombre, el coprotagonista también es un varón en el 64,30 % de la muestra analizada, mientras que los casos en los que el protagonista varón se presenta junto a una coprotagonista alcanzan el 31,90 %. Por su parte, solo en el 3,70 % de la muestra el personaje principal comparte protagonismo con coprotagonistas mixtos.

En contraposición con lo anterior, cuando el personaje principal es una mujer, es mucho más frecuente que ese protagonismo lo comparta con un personaje coprotagonista femenino. Según los resultados obtenidos, cuando el personaje principal es una mujer, participa con otra mujer en el 69,30 % de los casos, mientras que ese protagonismo se comparte con un coprotagonista masculino en el 30,70 %. Los autores analizados escogen con mayor frecuencia a personajes del mismo género para acompañar a los personajes principales de sus relatos.

Tabla 5. Género protagonista por género personaje coprotagonista

		Género personaje/s coprotagonista/s			Total
		Hombre	Mujer	Mixto	
Género personaje protagonista	Hombre	294 (64,30 %)	146 (31,90 %)	17 (3,70 %)	457 (100,00 %)
	Mujer	27 (30,70 %)	61 (69,30 %)	0 (0,00 %)	88 (100,00 %)
Total		321 (58,90 %)	207 (38 %)	17 (3,1 %)	545 (100 %)

Fuente: elaboración propia.

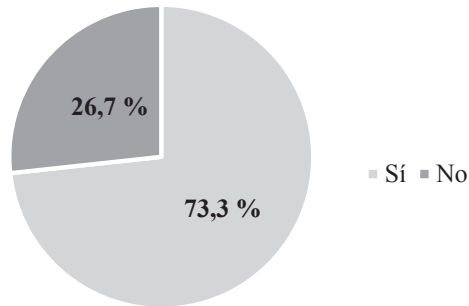
Por todo lo anterior y recuperando las aportaciones de las sociólogas Marina Subirats y Amparo Tomé (1992), nos encontraríamos ante un caso de sexismo por exclusión, ya que negar el protagonismo de las mujeres en el relato literario en predominio de la hegemonía masculina resulta discriminatorio, puesto que no se está representando a las mujeres de forma equitativa. La ausencia de las mujeres en el protagonismo del relato implica negar su capacidad de ser sujetas de su propia historia, a la par que las relega a roles secundarios y fugaces, los cuales cuentan con una capacidad de agencia mucho menor. Por tanto, la ausencia de las mujeres en el protagonismo de las novelas contemporáneas las sitúa en posición de inmanencia e inesencialidad (retomando la conceptualización de Beauvoir), mientras que, por otra parte, la enunciación de los varones permite que se constituyan como lo genéricamente humano, lo universal.

2. La ausencia de las mujeres en la trama literaria

Ante la falta de mujeres protagonistas y coprotagonistas, resulta de interés conocer cuál es su representación como personajes secundarios y fugaces. En esta investigación se han categorizado como personajes secundarios a aquellos que mantienen una relación con el personaje protagonista y resultan importantes en el desarrollo de la trama literaria.

El uso de personajes secundarios resulta habitual entre los autores estudiados, así lo revelan los datos: el 73,3 % de los casos incluyen personajes secundarios (Gráfico 10).

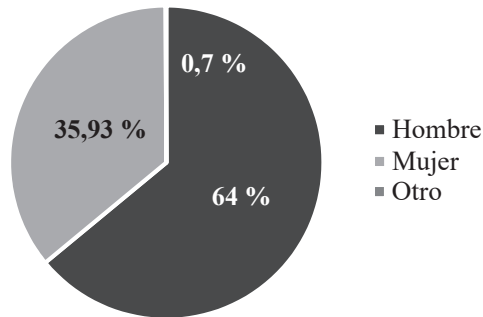
Gráfico 10. Existen personajes secundarios en el capítulo



Fuente: elaboración propia.

Si se observa la distribución de personajes secundarios en función del género (Gráfico 11), al igual que en el caso de los personajes protagonistas y coprotagonistas, existe una sobrerrepresentación de personajes varones: del total de personajes secundarios contabilizados, un 64 % son hombres, un 35,93 % son mujeres y un 0,07 % se categorizan como otros, puesto que el autor no detalla su género.

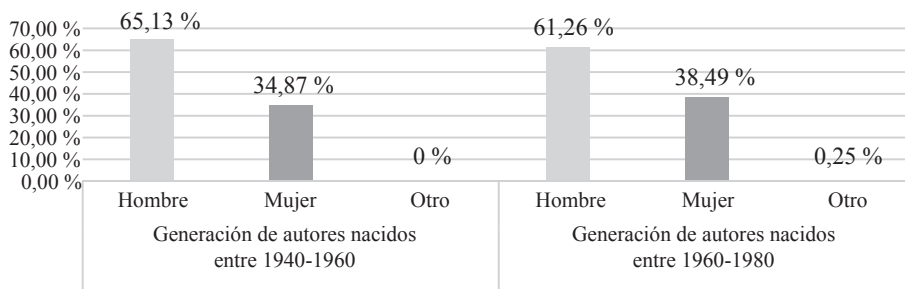
Gráfico 11. Género personajes secundarios



Fuente: elaboración propia.

En esta línea, si se pone en relación la generación de autores y el género del personaje secundario, se observa que ambas generaciones incorporan una mayor proporción de personajes secundarios varones, obteniendo una representación por encima del 60 % en ambos casos (Gráfico 12). Por su parte, el número de personajes secundarios femeninos solo alcanza el 34,87 % en la generación de autores nacidos entre 1940-1960, y el 38,49 % en la generación de autores nacidos entre 1960-1980.

Gráfico 12. Relación entre generación de autores y género personaje secundario



Fuente: elaboración propia.

Si se observa el promedio con el que aparecen personajes secundarios por capítulo (Tabla 6), se observa que los personajes secundarios masculinos aparecen una media de 1,38 veces por capítulo, mientras que, en el caso de los personajes secundarios femeninos, de media no llegan a aparecer ni una vez, alcanzando solo la cifra de 0,78.

Tabla 6. Promedio de personaje secundario por capítulo

Hombre	1,38
Mujer	0,78
Otro	0,002

Fuente: elaboración propia.

Si en lugar de analizar la distribución por número total de personajes secundarios contabilizados, se observa el número de capítulos que cuentan con por lo menos con un personaje secundario femenino, se observa una cifra más equitativa: un 44,8 % de los casos analizados cuentan con al menos un personaje secundario femenino. Tal y como se detalla en la siguiente tabla, la generación de autores nacidos entre 1940-1960 incorpora al menos un personaje secundario femenino en el 47,3 % de los capítulos analizados, frente al 39,4 % de la generación de autores nacidos entre 1960-1980.

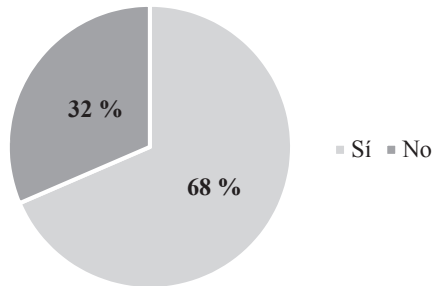
Por su parte, los personajes fugaces se diferencian del resto de categorías de personajes en que estos realizan una función poco importante en la trama, aparecen y desaparecen en función de las necesidades del relato, incluso es habitual que este tipo de personajes no tengan un nombre propio. Los resultados obtenidos tras la explotación de la matriz de datos revelan que en el 68,5 % de los capítulos analizados se incluyen personajes fugaces (Gráfico 13).

Tabla 7. Relación entre la generación a la que pertenece la obra y la existencia de al menos un personaje secundario mujer

		Se incluye al menos un personaje secundario mujer		Total
		No	Sí	
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	460 (52,7 %)	413 (47,3 %)	873 (100,0 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	249 (60,6 %)	162 (39,4 %)	411 (100,0 %)
Total		709 (55,2 %)	575 (44,8 %)	1284 (100,0 %)

Fuente: elaboración propia.

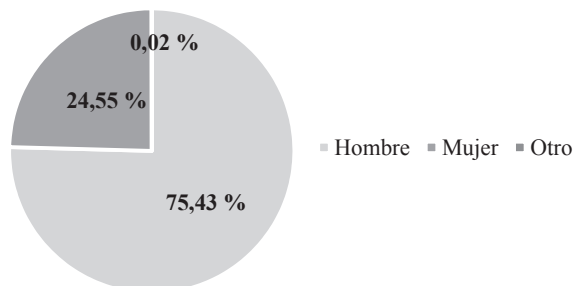
Gráfico 13. Existen personajes fugaces en el capítulo



Fuente: elaboración propia.

Al igual que en el resto de categorías de personajes analizados, existe una sobrerrepresentación de varones (Gráfico 14). En este caso, los personajes masculinos representan el 75,43 % del total de personajes fugaces contabilizados, frente a las mujeres que alcanzan el 24,55 %.

Gráfico 14. Género personajes fugaces



Fuente: elaboración propia.

Tomando como referencia estos datos, si se pone en relación la generación de autores y el género del personaje fugaz, se distinguen resultados similares a los obtenidos en el análisis a los personajes secundarios: ambas generaciones incluyen una mayor proporción de personajes fugaces varones, sin embargo, en este caso la proporción es incluso mayor, superando el 70 % en ambos casos (Tabla 8). En contraposición, la cifra de personajes fugaces categorizados como mujeres solo alcanza el 23,82 % en la generación de autores nacidos entre 1940-1960 y el 26,66 % en la generación de autores nacidos entre 1960-1980.

Tabla 8. Relación entre la generación a la que pertenece la obra y género personaje fugaz

		Género personaje fugaz			Total
		Hombre	Mujer	Otro	
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	2494 (76,18 %)	780 (23,82 %)	0 (0 %)	3274 (100 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	827 (73,25 %)	301 (26,66 %)	1 (0,09 %)	1129 (100 %)
Total		3321 (75,43 %)	1081 (24,55 %)	1 (0,02 %)	4403 (100 %)

Fuente: elaboración propia.

Si se toma como referencia el promedio de personajes fugaces que aparecen por capítulo (Tabla 9), se puede ver que los varones aparecen una media de 2,59 veces, mientras que, en el caso de las mujeres, al igual que en lo relativo a los personajes secundarios, no alcanzan la cifra de un personaje por capítulo.

Tabla 9. Promedio de personajes fugaces por capítulo

Hombre	2,59
Mujer	0,84
Otro	0,0008

Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, si se estudia el número de capítulos que cuentan con al menos un personaje femenino, se observa que solo se pueden encontrar en un 37,4 % de los casos analizados (Tabla 10). Si se analiza su distribución por generaciones de autores, se observa que es ligeramente más frecuente encontrar mujeres como personajes fugaces en las novelas correspondientes a la generación de autores nacidos entre 1940-1960. El 39,7 % de los capítulos que corresponden a esta generación cuentan con al menos un personaje fugaz

femenino, mientras que en el caso de la generación de autores nacidos entre 1960-1980 esta cifra se sitúa en el 32,4 %.

Tabla 10. Relación entre la generación a la que pertenece la obra y la existencia de al menos un personaje fugaz mujer

		Se incluye al menos un personaje fugaz mujer		Total
		No	Sí	
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	526 (60,3 %)	347 (39,7 %)	873 (100,0 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	278 (67,6 %)	133 (32,4 %)	411 (100,0 %)
TOTAL		804 (62,6 %)	480 (37,4 %)	1284 (100,0 %)

Fuente: elaboración propia.

Las diferencias de género que se observan entre los personajes protagonistas, secundarios y fugaces, ponen de manifiesto la más que notoria ausencia de mujeres a lo largo del relato literario. No solo los autores no asignan el protagonismo a los personajes representados por mujeres, sino que estas tampoco son representadas en las categorías de personajes que conforman el universo de la trama. Por tanto, una de las primeras conclusiones que puede extraerse de esta investigación es que, los autores españoles de novela contemporánea analizados, escriben en sus relatos historias que giran en torno a personajes varones, tanto en las categorías de protagonistas y coprotagonistas, como en las correspondientes a los personajes secundarios y fugaces. Las mujeres son representadas en una proporción acusadamente inferior en todas las modalidades de personajes analizados. Además, la ausencia de personajes femeninos resulta más perceptible en aquellas novelas pertenecientes a la generación de autores nacidos entre 1960-1980. Este hecho resulta especialmente significativo, puesto que evidencia el hecho de que los autores considerados de vanguardia continúan reproduciendo en sus novelas una visión del mundo androcentrista, centrada en el punto de vista masculino.

Teniendo estos resultados muy presentes, resulta especialmente interesante conocer de qué manera los autores representan a las escasas mujeres que incorporan en el relato literario. En contraposición a un contenido discriminatorio por exclusión que niega a las mujeres el protagonismo de las novelas, así como su presencia en la trama literaria, ¿se representan a estos personajes más allá de los roles y estereotipos tradicionales de género?

Las Otras en el desarrollo de la trama literaria

Tradicionalmente el orden social patriarcal sitúa las acciones de las mujeres en el ámbito privado, en relación con lo doméstico, con lo que ocurre de puertas para adentro de los hogares, con los espacios en donde se llevan a cabo las tareas reproductivas y de cuidado. Por el contrario, los roles tradicionales de género sitúan las acciones desempeñadas por los varones en el ámbito público, en el terreno de lo productivo, en el espacio en donde se llevan a cabo aquellas tareas que cuentan con reconocimiento social y/o económico. Con la finalidad de conocer de qué manera los autores españoles de novela contemporánea representan a las mujeres en sus obras, resulta interesante profundizar en los escenarios en los que estas son representadas. Por esta razón, en el cuestionario diseñado para el análisis de contenido se incluyen dos categorías que abordan esta cuestión y que permiten conocer si las novelas contemporáneas estudiadas rompen con estos roles de género o, por el contrario, los perpetúan.

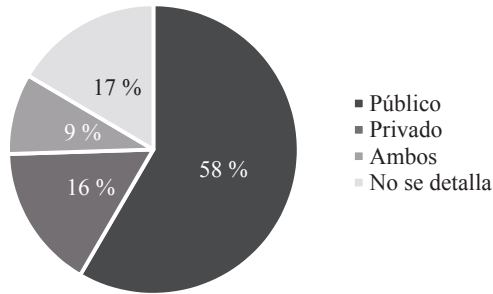
1. Ámbito

Por un lado, la categoría de «ámbito» permite conocer el espacio en donde transcurre la trama que se desarrolla en el capítulo. Para ello, se distingue entre ámbito privado (esfera que no solo abarca el espacio interior de un domicilio, sino también el escenario en el que tienen lugar aquellas acciones que podrían categorizarse como domésticas, íntimas o personales), y ámbito público (que además de incluir los acontecimientos que suceden en el exterior de un lugar, también tiene en cuenta aquellas acciones que se dan en la esfera pública, la sociedad civil o el ámbito laboral). En línea con lo anterior, dado que en un mismo capítulo la trama puede avanzar tanto en el ámbito público como en el privado, se incluye la opción de respuesta «ambos», que permite la selección de uno y otro escenario. A su vez, en ocasiones la narración no detalla el ámbito en el cual se desarrolla la trama, por lo tanto, también se ha contemplado esta opción de respuesta.

En el conjunto de casos analizados, el ámbito más frecuente en el que tiene lugar la acción es el público, con un 58,4 % (Gráfico 15). Le sigue la

opción «no se detalla» con un 16,5 % y el ámbito privado con un 16,1 %. La categoría «ambos», por su parte, alcanza el 9 %.

Gráfico 15. Ámbito donde se desarrolla la acción



Fuente: elaboración propia.

Si se pone en relación el ámbito en el cual tiene lugar la acción con la generación a la que pertenece la novela (Tabla 11), se observa en primer lugar que el ámbito público es el escenario más frecuente entre los autores de ambas generaciones literarias, siendo ligeramente superior en la generación de autores nacidos entre 1940-1960 (61,7 % frente al 51,3 % que alcanza la generación denominada como vanguardia). En un 16,3 % de los casos que representan la generación de autores nacidos entre 1940-1960, no se detalla el ámbito. Además, obtienen la misma representación los capítulos que se dan en el ámbito privado y en el ámbito público-privado (14,3 %). Por su parte, para la generación de autores nacidos entre 1960-1980, después del ámbito público el escenario más frecuente en el que se desarrolla la acción es en el ámbito privado (24,3 %), seguido de la opción «no se detalla» con un 17 % y del ámbito público-privado con un 7,3 %.

Cruzando estos datos con la categoría de género del personaje protagonista se observan diferencias destacables en lo relativo al ámbito en el que tiene lugar la acción, así como la generación de autores a la que corresponde la novela. En primer lugar, si se observa la parte inferior de la tabla que hace referencia a los datos totales, se comprueba que tanto los personajes protagonistas varones como mujeres aparecen con mayor frecuencia en el ámbito público, aunque esta proporción es mayor en el caso de los varones (62,7 %) que en el de las mujeres (48,9 %). Sin embargo, si se estudia la distribución en función de la generación a la que pertenece la

novela se comprueba que entre los autores nacidos en el periodo de 1940-1960, la proporción de mujeres protagonistas que desarrollan su acción en el ámbito público es inferior respecto a la generación de vanguardia (41,7 % frente al 64,4 %).

Tabla 11. Género protagonista por ámbito donde se desarrolla la acción y generación a la que pertenece

Generación a la que pertenece			Ámbito dónde se desarrolla la acción				Total
			Público	Privado	Ambos	No se detalla	
Generación de autores nacidos entre 1940-1960	Género protagonista	Hombre	499 (64,8 %)	91 (11,8 %)	77 (10,0 %)	103 (13,4 %)	770 (100 %)
		Mujer	40 (41,7 %)	15 (15,6 %)	7 (7,3 %)	34 (35,4 %)	96 (100 %)
		No hay protagonista	0 (0,0 %)	1 (14,3 %)	1 (14,3 %)	5 (71,4 %)	7 (100 %)
	Total	539 (61,7 %)	107 (12,3 %)	85 (9,7 %)	142 (16,3 %)	873 (100 %)	
Generación de autores nacidos entre 1960-1980	Género protagonista	Hombre	181 (57,5 %)	91 (28,9 %)	25 (7,9 %)	18 (5,7 %)	315 (100 %)
		Mujer	29 (64,4 %)	9 (20,0 %)	5 (11,1 %)	2 (4,4 %)	45 (100 %)
		No hay protagonista	1 (2,0 %)	0 (0,0 %)	0 (0,0 %)	50 (98,0 %)	51 (100 %)
	Total	211 (51,3 %)	100 (24,3 %)	30 (7,3 %)	70 (17,0 %)	411 (100 %)	
Total	Género protagonista	Hombre	680 (62,7 %)	182 (16,8 %)	102 (9,4 %)	121 (11,2 %)	1085 (100 %)
		Mujer	69 (48,9 %)	24 (17,0 %)	12 (8,5 %)	36 (25,5 %)	141 (100 %)
		No hay protagonista	1 (1,7 %)	1 (1,7 %)	1 (1,7 %)	55 (94,8 %)	58 (100 %)
	Total	750 (58,4 %)	207 (16,1 %)	115 (9,0 %)	212 (16,5 %)	1284 (100 %)	

Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, si se atiende a la columna que hace referencia al transcurso de la acción en el ámbito privado se comprueba que, los personajes protagonistas femeninos tienen una mayor representación que los varones en los capítulos correspondientes a la generación de autores nacidos entre 1940-1960, siendo un 15,8 % en el caso de las mujeres y de 11,8 % en el caso de los varones. En las novelas pertenecientes a esta generación de autores destaca también el hecho de que, en el 35,4 % de los capítulos que tienen una protagonista identificada como mujer, el ámbito en el que transcurre la acción no

se detalla. Por el contrario, en los capítulos correspondientes a la generación de autores de vanguardia se observa una mayor representación de las mujeres (64,4 %) en el ámbito público respecto a los varones (57,5 %) en este tipo de espacio. Además, dentro de la generación de autores nacidos entre 1960-1980 resulta más frecuente encontrar a personajes protagonistas varones en el ámbito privado (28,9 %) que a protagonistas mujeres (20 %).

A la luz de los datos, se puede concluir que los autores analizados representan a sus personajes protagonistas en el ámbito público con una mayor frecuencia que en el resto de espacios, existiendo una diferencia por razón de género al representarse en una proporción mayor a los personajes masculinos que a los femeninos. Se encuentran también diferencias en la representación de los personajes protagonistas por generaciones literarias, en este sentido, los autores considerados dentro del canon sitúan a los personajes femeninos en el ámbito público en una proporción inferior a los personajes principales varones. A su vez, ubican a las protagonistas mujeres en el ámbito privado en una proporción superior a la de los personajes principales identificados como hombres. Sin embargo, la generación de autores considerados vanguardia literaria rompe con el rol de género, contando con una mayor proporción de mujeres en el ámbito público en comparación a los personajes protagonistas varones. Al mismo tiempo, resulta destacable el hecho de que la generación de autores más jóvenes representa con una mayor frecuencia a los protagonistas varones en el ámbito privado.

2. Situación

Teniendo presentes los datos anteriores en relación al ámbito en el que transcurre la acción, resulta de interés conocer el contexto en el que se sitúa la trama principal en cada uno de los capítulos analizados. Dado que la acción principal puede darse en diversos contextos, el cuestionario a través del cual se recogen los datos contempla una respuesta múltiple en lo relativo a esta categoría. A continuación, se representa la proporción de situaciones en las que son representados los personajes principales, calculada sobre el total de situaciones contempladas en el cuestionario (Tabla 12). Como se puede observar, las situaciones más frecuentes en las que se representan a los personajes principales son: situación de ocio (24,3 %), trabajo (16,3 %) y viaje (9,6 %), entre otras. No se observan diferencias significativas por razón de género en este aspecto, ya que estas situaciones son las más frecuentes a la hora de representar tanto a personajes masculinos como femeninos.

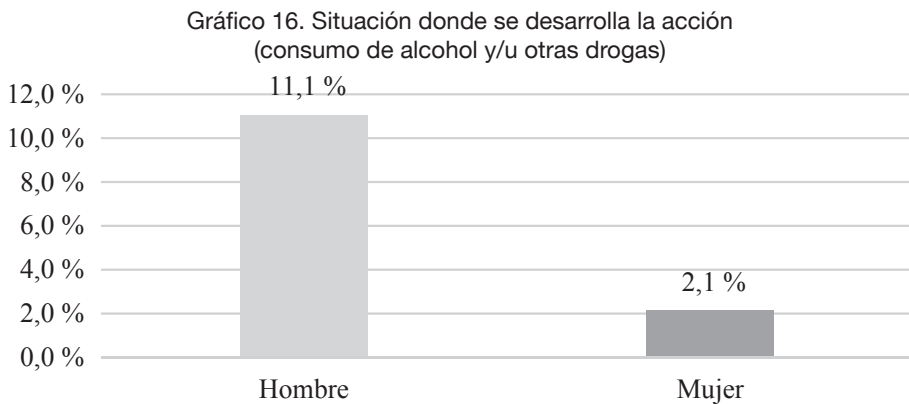
Tabla 12. Situación donde se desarrolla la acción

	Género protagonista		Total
	Mujer	Hombre	
Trabajo	14,3 %	16,9 %	16,3 %
Estudio	1,8 %	0,9 %	1 %
Consumo de alcohol y drogas	1,3 %	6,7 %	5,9 %
Consumo prostitución	3,1 %	2,2 %	2,2 %
Otro consumo	0,9 %	1,1 %	1,3 %
Viaje	12 %	9,5 %	9,6 %
Ocio	29,6 %	24,1 %	24,3 %
Guerra/ posguerra	4 %	1,3 %	1,5 %
Peligro	6,3 %	7,2 %	7 %
Exclusión	0,9 %	0,9 %	0,9 %
Deporte	0 %	0,3 %	0,2 %
Marco religioso	0,9 %	1,9 %	1,8 %
Investigación	0,9 %	6,5 %	5,8 %
Encarcelamiento	1,3 %	0,9 %	0,9 %
Producción cultural	6,3 %	5,6 %	5,6 %
Reflexión introspectiva	0,4%	0,9 %	0,8 %
ABVD	0 %	0,4 %	0,3 %
Descanso	0,4 %	2,6 %	2,3 %
Cuidados	1,8 %	1,1 %	1,2 %
Búsqueda	1,3 %	1,7 %	1,6 %
Enfermedad	1,3 %	0,6 %	0,6 %
Huida	0,0 %	0,6 %	0,5 %
Violencia	1,8 %	1,3 %	1,3 %
Militancia política	1,3 %	0,9 %	0,9 %
Suicidio	0 %	0,3 %	0,3 %
Otra	0,4 %	0 %	0 %
No se detalla	7,6 %	3,7 %	5,8 %

Fuente: elaboración propia.

Dado que la categoría de «situación donde se desarrolla la acción» permite una respuesta múltiple, se estudian cada una de las variables con la finalidad de conocer si alguna de ellas guarda alguna relación estadísticamente significativa con el género del personaje protagonista. Tras aplicar la prueba de chi cuadrado de Pearson a cada una de las variables contempladas dentro de la categoría «situación en la que se desarrolla la acción», y asumiendo un nivel de confianza de más del 95 %, se observa que aquellas que mantienen una relación significativa con el género del personaje protagonista son: consumo de alcohol y otras drogas, guerra/posguerra e investigación.

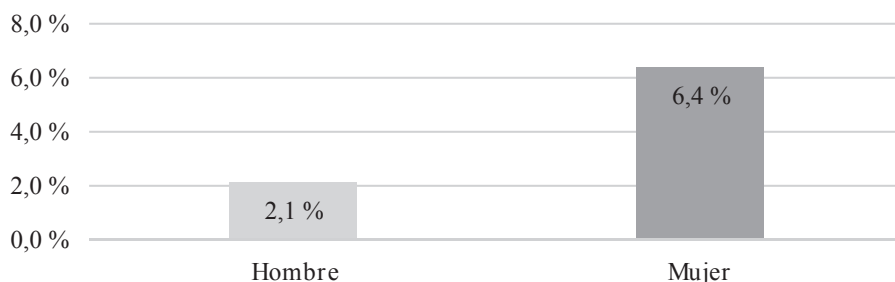
Del total de casos analizados, los personajes varones aparecen representados en un 11,1 % de los capítulos en situaciones de consumo de alcohol y/u otras drogas, frente al 2,1 % de los capítulos que sitúan a mujeres protagonistas en estos contextos (Gráfico 16).



Fuente: elaboración propia.

En lo que respecta a la representación de los personajes protagonistas en contextos de guerra/posguerra (Gráfico 17), llama la atención el hecho de que las protagonistas mujeres (6,4 %) se representan en mayor medida que los varones en este tipo de situación (2,1 %). Este punto resulta de especial interés, puesto que el contexto de guerra y posguerra es un ámbito en donde los personajes varones suelen representarse en mayor proporción que las mujeres, encarnando la figura del héroe, que resulta un aspecto a su vez recurrente entre los autores españoles (Ibañez Ehrlich 2009).

Gráfico 17. Situación donde se desarrolla la acción (guerra/posguerra)

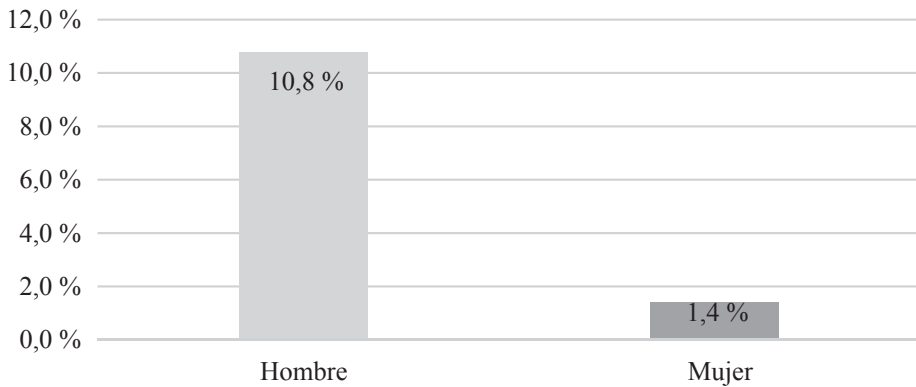


Fuente: elaboración propia.

Teniendo en cuenta estos resultados y con la intención de conocer si estos datos pueden ser un sesgo en la muestra, se realiza un análisis pormenorizado de los casos en los que las mujeres protagonizan capítulos en situación de guerra o de posguerra. Este análisis permite conocer que las mujeres no son representadas en las situaciones de guerra de una manera similar a los varones: mientras los personajes masculinos se significan como parte activa de la contienda (bien luchando en el frente o represaliados en prisión), a las mujeres se las sitúa como intermediarias entre varones. Cuando la acción transcurre en situación de guerra, se representa a los personajes femeninos intercediendo para conseguir ayuda o favores para otros hombres que están desaparecidos, encarcelados o en el frente. También se las muestra aguardando el final de la guerra y el retorno de los hombres del campo de batalla. Por su parte, cuando la acción transcurre en situaciones de posguerra, se las representa realizando actividades de cuidados hacia los demás, normalmente hacia sus maridos, hijos e hijas.

Por su parte, también se observan diferencias por razón de género en la representación de personajes protagonistas en situación de investigación (Gráfico 18). Del total de capítulos analizados, los protagonistas hombres aparecen representados en un 10,1 % de los capítulos en contextos de investigación, frente al 1,4 % de los capítulos que representan a protagonistas mujeres en este tipo de escenario.

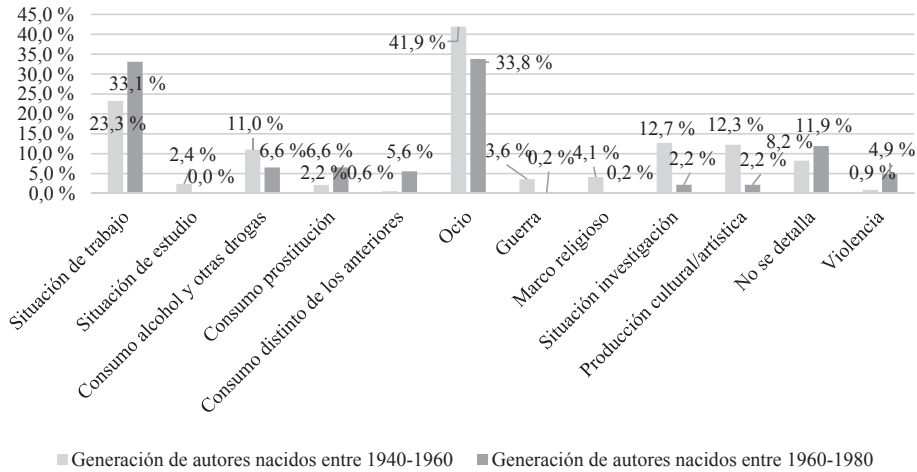
Gráfico 18. Situación donde se desarrolla la acción (investigación)



Fuente: elaboración propia.

Si se toman en consideración los casos correspondientes a la generación de autores nacidos entre 1940-1960, y teniendo en cuenta que esta categoría admite respuesta múltiple, se observa que las situaciones más frecuentes en las que transcurre la trama son: ocio (41,9 %), trabajo (23,3 %), investigación (12,7 %), contextos de producción cultural/artística (12,3 %), y consumo de alcohol y/u otras drogas (11 %). Por su parte, en los capítulos pertenecientes a las novelas de la generación de autores nacidos entre 1960-1980, las situaciones más frecuentes en donde se desarrolla la acción literaria son: ocio (33,8 %), trabajo (33,1 %), situaciones en las que no se detalla el contexto (11,9 %), consumo alcohol y otras drogas (6,6 %), y consumo de prostitución (6,6 %). Mientras que en el caso de autores nacidos entre 1940-1960 el consumo de prostitución se da en el 2,2 % de los capítulos analizados, en el caso de la generación de vanguardia literaria la proporción es más elevada, alcanzando el 6,6 % de la muestra. Se puede confirmar que existe una relación estadísticamente significativa entre la pertenencia a una generación literaria y el desarrollo de la trama en contextos de prostitución.

Gráfico 19. Relación entre situación donde se desarrolla la acción y generación de autores a la que pertenece



Fuente: elaboración propia.

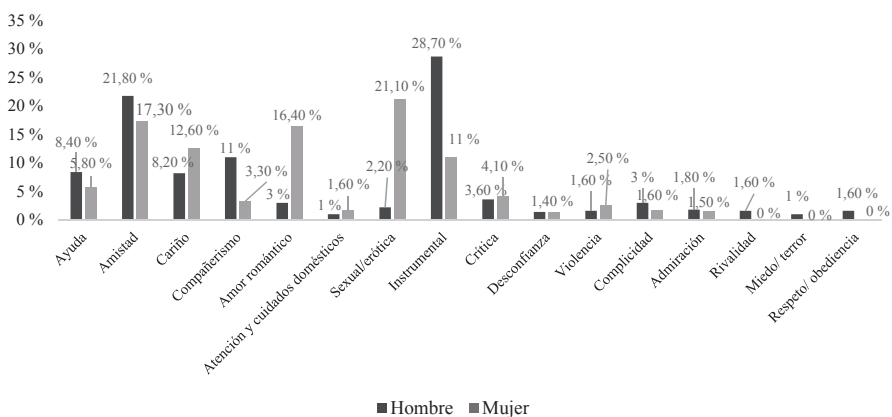
El ámbito relacional entre personajes literarios

Una vez analizada la proporción de personajes que aparecen en las novelas estudiadas, así como el ámbito y contexto en el cual se desarrolla la trama literaria, en este epígrafe nos centraremos en conocer los tipos de relaciones que existen entre las diferentes categorías de personajes, llevando a cabo un análisis desagregado por género.

1. Relaciones entre personaje principal y coprotagonista/s

Si se analiza la frecuencia con la que son representadas las relaciones entre personajes protagonistas y coprotagonistas se observa que las más frecuentes entre los coprotagonistas hombres son las relaciones de tipo instrumental (28,70 %), seguida de amistad (21,80 %) y compañerismo (11 %). Por su parte, la relación más frecuente entre los personajes protagonistas y las coprotagonistas mujeres son de carácter sexual/erótico (21,10 %), amistad (17,30 %) y amor romántico (16,40 %).

Gráfico 20. Tipo de relación de personaje protagonista por género de coprotagonista



Fuente: elaboración propia.

Con la finalidad de profundizar más detenidamente en esta cuestión, se ponen en relación estos datos con el género del protagonista principal (Tabla 13). Tal y como se observa a continuación, cuando el personaje protagonista es un hombre, la relación más frecuente con el coprotagonista varón es de carácter instrumental (31,2 %), seguida de amistad (23,2 %), compañerismo (12,6 %), ayuda (7,4 %) y cariño (7,1 %). Es decir, además de las relaciones instrumentales que buscan un fin entre sí (sin entrañar una relación con el otro personaje), se observa que las relaciones más frecuentes son aquellas que potencian la homosocialidad y favorecen los vínculos afectivos entre varones. Sin embargo, tal y como revelan los datos, estos vínculos únicamente tienen lugar dentro de la heteronorma, ya que no se contabiliza ninguna relación de carácter sexual/erótico entre un protagonista y coprotagonista varón. Por tanto, en la literatura que forma parte del canon, así como en aquella considerada de vanguardia se potencian lo que Amorós (2005) denomina como «pactos patriarcales», es decir, prácticas de complicidad entre los varones a través de las cuales se sostiene el poder. No obstante, esta preferencia de los varones por mantener vínculos relacionales con sus homólogos implica asimismo una ausencia de deseo sexual hacia otro varón. De esta manera la homosocialidad funciona como una validación por parte de otros hombres, a través de la cual se construye la idea de virilidad y se legitima la masculinidad hegemónica (Kimmel 1997; Connell 1987).

En contraposición con lo anterior, cuando la protagonista del relato es una mujer (Tabla 14), los tipos de relación más frecuentes con el coprotagonista varón es la amistad (16,1 %), seguida de amor romántico (15,1 %), instrumental (15,1 %), ayuda (12,9 %), cariño (12,9 %) y carácter sexual/erótico (11,8 %). Cuando las mujeres ostentan el protagonismo, el tipo de relación que mantienen con el coprotagonista varón se da con una mayor prevalencia en el ámbito de lo emocional, erótico y sexual. En esta misma línea, cuando la coprotagonista es una mujer, los tipos de relación más frecuentes con el protagonista varón son: carácter sexual/erótico (24,2 %), amor romántico (18 %), cariño (11,8 %). Estos resultados revelan que el tipo de vínculo que las mujeres protagonistas o coprotagonistas tienen con los personajes varones centrales de la historia gira en torno a la relación vital que mantienen con estos, desarrollándose la existencia de las mujeres en cumplimiento al ser femenino «para-los-otros» (Lagarde 2011).

Tabla 13. Relación entre género protagonista y coprotagonista hombre

		Relación coprotagonista hombre (respuesta múltiple)																
		Ayuda	Amistad	Compañerismo	Cariño	Amor romántico	Atención y cuidados domésticos	Carácter sexual/erótico	Instrumental	Crítica	Rivalidad	Miedo/terror	Desconfianza	Violencia	Complicidad	Respeto/obediencia	Admiración	Total
Género protagonista	Hombre	30 (7,4 %)	94 (23,2 %)	51 (12,6 %)	29 (7,1 %)	1 (0,2 %)	5 (1,2 %)	0 (0 %)	129 (31,8 %)	14 (3,4 %)	7 (1,7 %)	5 (1,2 %)	7 (1,7 %)	8 (2 %)	9 (2,2 %)	8 (2 %)	9 (2,2 %)	406 (100 %)
	Mujer	12 (12,9 %)	15 (16,1 %)	4 (4,3 %)	12 (12,9 %)	14 (15,1 %)	0 (0 %)	11 (11,8 %)	14 (15,1 %)	4 (4,3 %)	1 (1,1 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	6 (6,5 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	93 (100 %)
Total		42	109	55	41	15	5	11	143	18	8	5	7	8	15	8	9	499

Fuente: elaboración propia.

Por su parte, cuando el personaje principal y coprotagonista son mujeres, el tipo de relación más representada es la amistad (59,3 %), seguida de cariño (16,9 %), amor romántico (8,5 %) y relaciones de carácter sexual/erótico (5,1 %). Aunque en la muestra se observa un número absoluto muy inferior de representaciones de mujeres respecto al de hombres, resulta destacable que entre mujeres protagonistas y coprotagonistas exista una mayor prevalencia de vínculos relacionales positivos. También es reseñable que, aunque en la muestra se observa una mayoritaria representación de las relaciones afectivo-sexuales dentro de la heteronorma, lo cierto es que también se contabilizan este tipo de relaciones entre mujeres, aunque de manera muy escasa.

Tabla 14. Relación entre género protagonista y coprotagonista mujer

		Relación coprotagonista mujer (respuesta múltiple)													
		Ayuda	Cariño	Amistad	Compañerismo	Amor romántico	Atención y cuidados domésticos	Carácter sexual/ erótico	Instrumental	Crítica	Desconfianza	Violencia	Complicidad	Admiración	Total
Género protagonista	Hombre	20 (6,5 %)	36 (11,8 %)	28 (9,2 %)	10 (3,3 %)	55 (18 %)	6 (2 %)	74 (24,2 %)	40 (13,1 %)	14 (4,6 %)	5 (1,6 %)	9 (2,9 %)	5 (1,6 %)	4 (1,3 %)	306 (100 %)
	Mujer	1 (1,7 %)	10 (16,9 %)	35 (59,3 %)	2 (3,4 %)	5 (8,5 %)	0 (0 %)	3 (5,1 %)	0 (0 %)	1 (1,7 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	1 (1,7 %)	1 (1,7 %)	59 (100 %)
Total		21	46	63	12	60	6	77	40	15	5	9	6	5	365

Fuente: elaboración propia.

2. Relaciones entre personaje principal y secundario

Tras el análisis de las relaciones que mantiene el personaje principal de cada uno de los capítulos con el personaje coprotagonista, a continuación se analizan en profundidad los vínculos que mantienen los personajes principales con los secundarios, los cuales, aunque no desempeñan papeles protagonistas, resultan fundamentales en la composición narrativa para que la trama avance.

Como se observa en la Tabla 15, cuando el personaje principal y el secundario son varones, la relación más frecuente que existe entre ellos es la de carácter instrumental (26,4 %), seguida de amistad (20,6 %), cariño (9,8 %) y compañerismo (9,3 %). Este tipo de relaciones se caracterizan por ser vínculos afectivos que potencian la camaradería y, en definitiva, la homosocialidad entre varones, es decir, la alianza entre hombres que favorece la defensa de los pactos patriarcales. La homosocialidad presenta una tensión entre el deseo de establecer relaciones entre hombres, a la par que mantener el orden heterosexual como marco dominante (Andrade 2001). Es por ello que, a pesar de que existe una amplia representación de relaciones sociales entre varones, prácticamente ninguna de ellas se enmarca en el ámbito de lo afectivo-sexual: las relaciones románticas entre varones solo representan el 0,4 % mientras que las de carácter sexual/erótico el 0,6 %.

Tabla 15. Relación entre género protagonista y personaje secundario hombre

		Relación personaje secundario hombre (respuesta múltiple)																			
		Ayuda	Cariño	Amistad	Romántica	Sexual/erótica	Indiferencia	Complicidad	Rivalidad	Crítica	Instrumental	Compañerismo	Enemistad	Violencia	Desconfianza	Miedo(terror)	Obediencia/ respeto	Preocupación	Envidia	Admiración	Total
Género protagonista	Hombre	32 (2,4%)	129 (9,8%)	272 (20,6%)	5 (0,4%)	8 (0,6%)	60 (4,6%)	72 (5,5%)	37 (2,8%)	46 (3,5%)	348 (26,4%)	122 (9,3%)	90 (6,8%)	14 (1,1%)	24 (1,8%)	8 (0,6%)	24 (1,8%)	3 (0,2%)	10 (0,8%)	14 (1,1%)	1318 (100%)
	Mujer	5 (3%)	31 (18,8%)	16 (9,7%)	28 (17%)	21 (12,7%)	7 (4,2%)	6 (3,6%)	0 (0%)	6 (3,6%)	19 (11,5%)	1 (0,6%)	0 (0%)	7 (4,2%)	3 (1,8%)	3 (1,8%)	0 (0%)	3 (1,8%)	0 (0%)	9 (5,5%)	165 (100%)
Total		37	160	288	33	29	67	78	37	52	367	123	90	21	27	11	24	6	10	23	1483

Fuente: elaboración propia.

Por el contrario, cuando el personaje protagonista es una mujer (Tabla 15), las relaciones más frecuentes que mantienen con los personajes secundarios varones son de cariño (18,8 %), romántica (17 %) y de carácter sexual/erótico (12,7 %). La proporción de este tipo de relaciones todavía es más acusada cuando se analizan las relaciones entre el personaje protagonista varón y los personajes secundarios identificados como mujeres, representando en este caso las relaciones de carácter romántico el 21 % y las de tipo sexual/erótico un 17,6 % del total. Las novelas analizadas representan un modelo relacional entre hombres y mujeres, en donde el deseo de las mujeres por los otros funciona como organizador de su propia identidad (Lagarde 1990), perpetuando así el estereotipo femenino del «ser-para» y «de-los-otros» (Basaglia 1983).

Tabla 16. Relación entre género protagonista y personaje secundario mujer

		Relación personaje secundario mujer (respuesta múltiple)																				
		Ayuda	Cariño	Amistad	Romántica	Sexual/erótica	Indiferencia	Complicidad	Rivalidad	Crítica	Instrumental	Compañerismo	Enemistad	Violencia	Desconfianza	Miedo(terror)	Celos	Preocupación	Lastima	Admiración	Atención y cuidados domésticos	Total
Género protagonista	Hombre	30 (3%)	137 (139%)	36 (3,7%)	207 (21%)	173 (17,6%)	40 (4,1%)	27 (2,7%)	3 (0,3%)	58 (5,9%)	159 (16,2%)	28 (2,8%)	20 (2%)	29 (2,9%)	14 (1,4%)	10 (1%)	1 (0,1%)	0 (0%)	1 (0,1%)	3 (0,3%)	8 (0,8%)	984 (100%)
	Mujer	4 (4,9%)	24 (29,6%)	17 (21%)	10 (12,3%)	4 (4,9%)	1 (1,2%)	1 (1,2%)	1 (1,2%)	7 (8,6%)	6 (7,4%)	2 (2,5%)	0 (0%)	1 (1,2%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	1 (1,2%)	0 (0%)	2 (2,5%)	0 (0%)	81 (100%)
Total		34	161	53	217	177	41	28	4	65	165	30	20	30	14	10	1	1	1	5	8	1065

Fuente: elaboración propia.

Cuando se analizan las relaciones que presentan las protagonistas con otras mujeres como personajes secundarios, se observa que las más frecuentes son las de cariño (29,6 %), amistad (21 %), romántica (12,3 %) y crítica (8,6 %). En este punto, al igual que se observaba en el caso de las protagonistas y coprotagonistas mujeres, las principales relaciones giran en torno a los vínculos positivos entre estas, obteniendo incluso una representación mayor en este tipo de relaciones que los varones protagonistas y secundarios entre sí. Sin embargo, contrasta la diferencia que se observa entre las relaciones de crítica entre mujeres (8,6 %) y las que se dan entre varones (3,6 %), en donde este tipo de vínculos son menos frecuentes.

Por último, en lo relativo a las relaciones con personajes secundarios categorizados como otros (es decir, aquellos personajes a los cuales los autores no categorizan dentro de un género), estas solo se contabilizan en los casos en donde los varones son los protagonistas. Únicamente se contabilizan tres tipos de relaciones, siendo dos de carácter instrumental (66,7 %) y una de tipo sexual/erótica (33,3 %).

Tabla 17. Relación entre género protagonista y personaje secundario otro

		Relación personaje secundario otro		Total
		Instrumental	Sexual/erótica	
Género protagonista	Hombre	2 (66,7 %)	1 (33,3)	3 (100 %)
Total		2	1	3

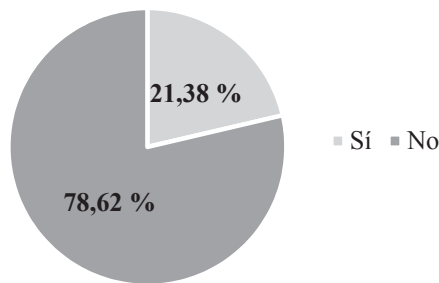
Fuente: elaboración propia.

3. La representación de las mujeres como intermediarias de los vínculos entre varones

Como mencionábamos en el apartado destinado a la metodología, a la hora de conocer cómo se representan las relaciones entre mujeres en la literatura contemporánea uno de los aspectos que se han contemplado en el cuestionario han sido los criterios que aporta el test de Bechdel-Wallace. A continuación, se exponen los principales resultados obtenidos tras la aplicación de esta prueba.

Ante la primera pregunta que hace referencia a si aparecen al menos dos mujeres en el capítulo y estas tienen nombre propio (Gráfico 21), se observa que, del total de casos analizados, solo en un 21,38 % de la muestra se contabilizan dos personajes mujeres con nombre propio.

Gráfico 21. ¿Aparecen al menos dos mujeres en el capítulo y estas tienen nombre propio?

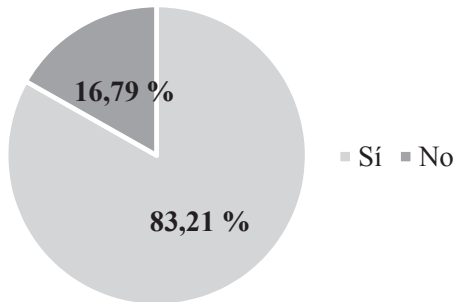


Fuente: elaboración propia.

Tomando como referencia los capítulos en los que se contabilizan al menos dos mujeres con nombre propio, se observa que en el 83,21 % de estos capítulos, las mujeres hablan entre sí o tienen alguna experiencia juntas (Gráfico 22). Como se ha abordado anteriormente, el test de Bechdel-Wallace es

un método que se aplica de forma habitual en el ámbito audiovisual, donde es frecuente que aparezcan mujeres que ni siquiera llegan a mencionar una palabra en todo el filme, cuya representación se justifica bien por la irrelevancia del personaje o porque su figuración se presenta como objeto de deseo. Sin embargo, en el caso de la literatura, cuando se nombra a un personaje en la novela, aunque sea de carácter fugaz, es habitual que este interactúe de alguna manera con el resto de personajes, aunque sea de manera muy breve. Por esta razón, no es de extrañar que en las escasas ocasiones que se representan a dos mujeres en un capítulo, estas mantengan algún tipo de interacción entre sí.

Gráfico 22. Las mujeres que aparecen, ¿hablan o tienen alguna experiencia entre sí al menos una vez en el capítulo?



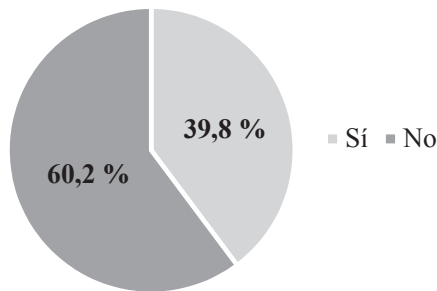
Fuente: elaboración propia.

No obstante, el aspecto que resulta especialmente reseñable tras la aplicación de este test gira en torno al tercer criterio de este método, cuando dos mujeres interactúan entre sí, ¿esta conversación o experiencia trata de algo distinto a un hombre? Tal y como se puede ver en el siguiente diagrama de sectores (Gráfico 23), en un 60,2 % de los casos en los que se representan a dos mujeres con nombre propio y estas interactúan entre sí, la conversación o experiencia que mantienen gira en torno a un hombre.

Si se tienen en cuenta los datos anteriores, del total de la muestra (1.284 capítulos) solo pasan el test de Bechdel-Wallace 109 casos, lo que supone un 8,49 % del total. Como se ha mencionado ya, la proporción de mujeres que aparecen en la novela resulta muy inferior a la de personajes varones. Este hecho redundante, como no podía ser de otra manera, en que exista una escasa representación de relaciones entre mujeres. Sin embargo, es especialmente destacable que en las exiguas ocasiones en las que estas mantienen algún tipo de intercambio, la experiencia que comparten gira en torno

a la figura del hombre. De esta manera, los autores incorporan a mujeres en la narración como una fórmula para caracterizar de manera indirecta a los personajes varones. Es decir, se emplea a los personajes femeninos como intermediarios de los personajes masculinos, utilizando a las mujeres como conectores sobre las que triangular el deseo y el poder de los varones (Selisker 2015).

Gráfico 23. Dicha conversación o experiencia entre mujeres, ¿trata sobre algo distinto de un hombre?



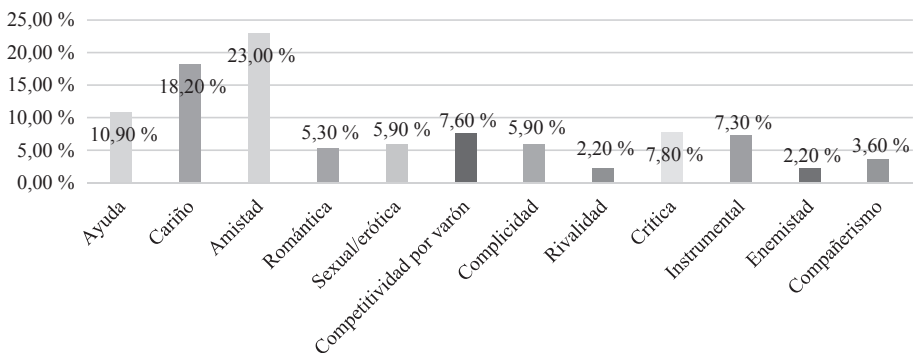
Fuente: elaboración propia.

Esta idea de emplear la figura de las mujeres como vínculo en las relaciones entre varones es una cuestión a la que ya se refiere Rubin cuando analiza el principio de reciprocidad de Lévi-Strauss: «Si el objeto de la transacción son mujeres, entonces son los hombres quienes las dan y las toman, los que se vinculan, y la mujer es el conductor de una relación [...]» (Rubin 1985, 110). En este sentido, es importante señalar que existe una diferencia significativa entre los vínculos que se establecen entre los hombres y las mujeres. Como rasgo propio de la homosocialidad entre varones, en las relaciones entre hombres se emplea a las mujeres como intermediarias para forjar un vínculo entre ellos, mientras que en las relaciones entre mujeres pareciera no darse esa figura de persona intermediaria sobre la que conducir sus deseos o afianzarse en el poder (Sedgwick 1985). La representación de las relaciones entre mujeres que giran en torno a la figura de un varón en la novela contemporánea, no solo sitúa a las mujeres en posiciones de subordinación respecto de los personajes masculinos, sino que les niega la capacidad de agencia y de reivindicación como sujeto válido a la hora de participar en la trama literaria con una identidad propia.

4. Las relaciones entre mujeres en el relato literario

Como se ha mencionado anteriormente, además de incluir los requisitos del test de Bechdel-Wallace, el cuestionario incorpora la variable «Tipo de relación entre personajes identificados como mujeres», con la finalidad de conocer qué tipo de vínculos mantienen entre sí, más allá de si éstos giran o no en torno a la figura de un personaje varón. A continuación, se representa la distribución de tipos de relaciones que se dan entre mujeres, categoría que acepta una respuesta múltiple (Gráfico 24). Tal y como se observa, las relaciones más frecuentes entre esos personajes son de amistad (23,00 %), cariño (18,20 %) y ayuda (10,90 %), mientras que las relaciones menos representadas son las de rivalidad (2,20 %), enemistad (2,20 %) y compañerismo (3,60 %). Como se observaba en el análisis de personajes, el estudio de las relaciones entre mujeres vuelve a evidenciar cierta representación de vínculos afectivo-sexuales entre mujeres, aunque resultan muy escasos si se hace una analogía con la representación de las relaciones heterosexuales que analizábamos anteriormente. Resulta destacable el hecho de que, del total de relaciones entre mujeres, las relaciones que suponen una competitividad por varón representan un 7,60 %. La idea de que las mujeres son rivales entre sí y compiten por conseguir la aprobación del varón resulta un recurso habitual dentro del orden patriarcal, lo cual dificulta de manera significativa el establecimiento de unos vínculos positivos entre mujeres.

Gráfico 24. Tipo de relación entre mujeres



Fuente: elaboración propia.

Si se ponen en relación estos datos con la generación de autores a la que pertenecen las novelas analizadas se observan diferencias destacables

(Tabla 18). Las relaciones más representadas por parte de la generación de autores nacidos entre 1940-1960 son aquellas que podrían catalogarse como vínculos positivos: amistad (25,5 %), cariño (21,3 %), ayuda (11,8 %); mientras que las menos representadas por esta generación de escritores son las de rivalidad (1,1 %), enemistad (2,3 %), compañerismo y competitividad por varón (las cuales suponen un 3,8 % del total de relaciones contempladas). Por el contrario, las relaciones entre mujeres que cuentan con una mayor representación dentro de la muestra de novelas de autores nacidos entre 1960-1980 son: competitividad por varón (18,1 %), amistad (16 %) y crítica (13,8 %). Es decir, en cuanto a las relaciones entre mujeres más representadas por la generación de autores considerados vanguardia literaria, destaca en primer lugar la competitividad por varón. La concepción de que las mujeres son rivales entre sí y compiten por conseguir la aprobación del varón, no solo resulta un vínculo negativo a la hora de potenciar relaciones sororas entre mujeres, sino que sitúa a los personajes femeninos como intermediarios en el refuerzo de la caracterización de los personajes varones.

Tabla 18. Tipo de relación entre mujeres por generación de autores

		Tipo de relaciones entre mujeres (respuesta múltiple)											Total	
		Ayuda	Cariño	Amistad	Romántica	Sexual/ erótica	Competitividad por varón	Complicidad	Rivalidad	Crítica	Instrumental	Enemistad		Compañerismo
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	31 (11,8 %)	56 (21,3 %)	67 (25,5 %)	18 (6,8 %)	12 (4,6 %)	10 (3,8 %)	17 (6,5 %)	3 (1,1 %)	15 (5,7 %)	18 (6,8 %)	6 (2,3 %)	10 (3,8 %)	263 (100 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	8 (8,5 %)	9 (9,6 %)	15 (16,0 %)	1 (1,1 %)	9 (9,6 %)	17 (18,1 %)	4 (4,3 %)	5 (5,3 %)	13 (13,8 %)	8 (8,5 %)	2 (2,1 %)	3 (3,2 %)	94 (100 %)
Total Recuento		39	65	82	19	21	27	21	8	28	26	8	13	357

Fuente: elaboración propia.

Otro aspecto a destacar lo encontramos en la representación de las relaciones que mantienen las mujeres lesbianas o bisexuales. Entre la generación de autores que forman parte del canon literario, la representación de relaciones románticas entre mujeres supone un 6,8 %, mientras que las de carácter sexual o erótico se sitúan en un 4,6 %. En cambio, en la generación de autores considerados vanguardia, la representación de relaciones románticas entre mujeres solo alcanzan el 1,1 %, mientras que las de carácter sexual y erótico suponen casi un 10 % del total de relaciones contempladas (9,6 %).

Un análisis más en detalle sobre la heterodesignación de las relaciones afectivo-sexuales entre mujeres revela que, mientras para la generación de autores nacidos entre 1940-1960, tanto las relaciones de carácter romántico como las categorizadas como «sexual/erótico» alcanzan una representación porcentual similar, en el caso de los autores nacidos entre 1960-1980 se observa una disparidad llamativa. Tal y como revelan los fragmentos extraídos de las novelas que se exponen a continuación, la representación de relaciones de carácter sexual o erótico entre mujeres, por parte de la generación de autores enmarcada en la vanguardia literaria, se establece como un recurso para satisfacer la mirada y el deseo masculino. Estas representaciones carecen del contexto emocional y de la personalidad individual de la que hablaba Adrienne Rich (1996), refiriéndose a la pornografía lesbiana creada por varones y que, en este caso, resulta perfectamente aplicable a la novela de vanguardia escrita por hombres:

Wendy está desnuda de cintura para arriba y Nicole se ha quitado la chaqueta y el sujetador y tiene la camisa abierta y sacada, veo mecerse al viento los blancos faldones de la camisa. Imagino que, mientras se besan, los blandos pechos de Nicole se frotan con los opulentos pechos de Wendy, producto de costosas operaciones, en una tentativa, placentera pero fallida, de apropiarse de sus exorbitantes cualidades a través del roce incesante. No creo que hagan esto solo por mí, para excitarme como a un viejo voyeur, un libertino fuera de juego, para halagar mi instinto retiniano de macho inapetente. Espero que les guste también a ellas y sepan disfrutarlo [...] Ya en la limusina, Wendy y Nicole se sientan juntas, rodilla contra rodilla, como en un escenario porno para vejestorios adinerados, yo estoy sentado enfrente, como si fuera uno de ellos, y al principio no me divierte pero luego me resigno a ver cómo empiezan a coquetear la una con la otra, a acariciarse y tontear, haciendo comentarios cada más provocativos sobre sus pechos, sus piernas o la lencería que cada una lleva puesta y la está mortificando en una parte distinta de su anatomía, besuqueándose en los

labios como un juego de colegialas traviesas y luego dándose un beso con lengua que consigue estremecerme por su duración (Ferré 2012, 489-502).

En cuanto acabó el concierto, Cristo Bermúdez se fue a toda pastilla. Buscó su moto en el parquin. Le dijo a un taxista que le llevara al Boston, al hotel Boston, que él le seguía con la moto. Que se diera prisa, coño. A las tres de la madrugada Patti, Cristo y Cecilia estaban besándose con locura encima de una cama de tres colores [...] Cecilia les hizo un stripteis especial, que incluía una discreta danza del vientre. Cecilia era una chica muy guapa que engendraba daños y dolor. Era morena y delgada. Tenía unos ojos negros de una belleza brutal. (...) Cecilia tenía calor y se metió en la ducha y se dio un baño, desnuda, desnudísima, y Cristo y Patti se sentaron en los dos taburetes que había en el cuarto de baño y asistieron al espectáculo de la ducha de Cecilia. De vez en cuando aplaudían locamente. Ella les sonreía mientras se enjabonaba el vientre (...) A las doce de la mañana, Cristo estaba de vuelta en Madrid, repartiendo un montón de pizzas atrasadas (Vilas 2019, 202-203).

Identificamos otro rasgo característico de la heterodesignación cuando los autores representan relaciones entre mujeres. Este tipo de representaciones se enmarcan en el estereotipo que asigna a estas parejas una división binarista que combina roles masculinos y femeninos, queriendo así aplicar sobre este tipo de relaciones una *lógica* heterosexual de complementariedad basada en un pretendido factor *natural*.

Tienes que venir a ver la terraza de noche, dice Sylvie. Me encantó la amiga de Louise. Tiene los ojos azules y muy grandes. Es menuda, rubia, frágil, atractiva, de una feminidad que complementa perfectamente la virilidad de Louise. No mira directamente a los ojos de quien le habla. Louise se mueve en torno a su amante como un predador que vigila una pieza recién cobrada (Lago 2007, 268).

Un último aspecto que resulta interesante abordar en lo relativo a la categorización de las relaciones entre mujeres es conocer si estos personajes ocupan posiciones fuertes dentro de la narración, es decir, si estas relaciones tienen lugar en capítulos en los que las mujeres son las protagonistas o, por el contrario, el protagonismo lo ostentan los varones y las relaciones entre mujeres resultan un apoyo para la autorrealización o desarrollo de los personajes

masculinos (Tabla 19). Cuando el personaje protagonista es una mujer, las relaciones entre mujeres más frecuentes son amistad (32,9 %), cariño (15,8 %) y románticas (9,2 %), y las que tienen muy poca representación son las de rivalidad y enemistad, ambas solo alcanzan el 0,7 % del total de relaciones. Por su parte, cuando los varones son los protagonistas en el capítulo, las relaciones más frecuentes entre mujeres son las de cariño (20,1 %), amistad (15,1 %) y ayuda (13,1 %), mientras que las menos representadas son las de carácter romántico (2,5 %). Destacan en este punto las relaciones que implican competitividad por varón, las cuales se dan con más frecuencia cuando los hombres son los protagonistas del relato. Sin embargo, más allá de este matiz, se puede afirmar que no se observan diferencias especialmente significativas en la representación de las relaciones entre mujeres tomando como referencia el género del personaje protagonista.

Tabla 19. Tipo de relación entre mujeres por género de protagonista

		Tipo de relación entre mujeres (respuesta múltiple)											Total	
		Ayuda	Cariño	Amistad	Romántica	Sexual / erótica	Competitividad por varón	Complicidad	Rivalidad	Crítica	Instrumental	Enemistad		Compañerismo
Género protagonista	Hombre	26 (13,1 %)	40 (20,1 %)	30 (15,1 %)	5 (2,5 %)	12 (6,0 %)	23 (11,6 %)	10 (5,0 %)	7 (3,5 %)	15 (7,5 %)	14 (7,0 %)	7 (3,5 %)	10 (5,0 %)	199 (100 %)
	Mujer	13 (8,6 %)	24 (15,8 %)	50 (32,9 %)	14 (9,2 %)	9 (5,9 %)	4 (2,6 %)	10 (6,6 %)	1 (0,7 %)	12 (7,9 %)	11 (7,2 %)	1 (0,7 %)	3 (2,0 %)	152 (100 %)
	No hay	0 (0,0 %)	1 (16,7 %)	2 (33,3 %)	0 (0,0 %)	0 (0,0 %)	0 (0,0 %)	1 (16,7 %)	0 (0,0 %)	1 (16,7 %)	1 (16,7 %)	0 (0,0 %)	0 (0,0 %)	6 (100 %)
Total		39	65	82	19	21	27	21	8	28	26	8	13	357

Fuente: elaboración propia.

La construcción de la feminidad en la novela contemporánea

Una de las cuestiones a la que se le ha dedicado una mayor atención en este trabajo ha sido a la revisión minuciosa de cada uno de los capítulos que conforman la muestra, con la intención de conocer cómo se construye la representación de las mujeres en la novela contemporánea. Para ello, por un lado, se han categorizado los estereotipos tomando como referencia aquellos más habituales que se emplean para definir a las mujeres y moldear el arquetipo de feminidad. Por otro, además de contabilizar y categorizar los estereotipos, se ha transcrito de forma literal cada una de estas fórmulas, lo cual ha permitido presentar los resultados empleando ejemplos textuales de los propios autores.

1. Categorización del arquetipo de la feminidad en la novela contemporánea

Como indicábamos anteriormente, todas las fórmulas identificadas como estereotipos femeninos se han transcrito de forma sistematizada, empleando para ello una matriz de datos que permite trabajar de forma pormenorizada en un análisis de carácter cualitativo. La transcripción del texto *verbatim* de la muestra facilitó la codificación posterior de los estereotipos a través del programa MAXQDA. Además, se trabajó con la herramienta nube de palabras, que permite la visualización de las palabras más utilizadas en la reproducción de estereotipos de género. El uso de esta herramienta cualitativa proporciona una rápida visión de los términos más comunes que aparecen en aquellos fragmentos previamente catalogados como estereotipados, representándose en un tamaño de letra mayor aquellas palabras que se repiten con una mayor frecuencia.

A continuación, se profundizará en el uso de estereotipos de género en la novela contemporánea, aportando algunos ejemplos que permitirán contextualizar la heterodesignación que llevan a cabo las dos generaciones de autores estudiadas.



Figura 1. Estereotipos femeninos más frecuentes. Fuente: elaboración propia.

1.1. Buena mujer, buena esposa, buena madre

El uso de palabras como «comida», «casa», «cocina», «cena», sitúan a los personajes en el terreno de lo doméstico. Como estas actividades se consideran «esencialmente femeninas», no se conceptualizan como trabajo, sino como una función natural que destina a las mujeres a satisfacer las necesidades de los otros (Lagarde 2011). El espacio del hogar resulta así un contexto habitual en el que representar a mujeres como «madres», «hijas», «hermanas», «esposas», «novias», «abuelas», «amantes», amigas o compañeras. Este tipo de actividades, tal y como pone de manifiesto Beauvoir (2011), no distancia a las mujeres de la inmanencia que el orden social patriarcal les ha impuesto, puesto que son tareas que no las permite afirmarse de manera singular como sujetos.

Tú eres algo muy especial para mi padre y para mí, para nosotros: eres familia, una más, nuestra hija tardía, la familia somos tres, dos viejos tristes y una muchacha que trae vida a casa, me gusta oírte cantar cuando friegas, cuando tiendes la ropa, me recuerdas a mi madre, oír la radio que te pones en la cocina cuando planchas, y yo creo que a mi madre también ha de gustarle (Chirbes 2013, 141).

[...] mis hermanas enloquecieron de alegría. Se hubiera dicho que las visitaba el rey. Me colmaron de atenciones, me hacían comer a todas horas los más escogidos manjares. Decían que presentaba mal aspecto, que debía engordar y que tenía que dormir y alimentarme para que me volvieran los colores (Mendoza 1975, 183).

—Otra pastita, Gregorio— decía la madre con súbito empuje.

—Sí, sí —lo animaba Angelina, por si no hubiera comprendido del todo, y por un instante las dos mujeres se agitaban a su alrededor como en torno de un recién nacido cuya vida estuviese en peligro (Landeró 1989, 68).

Le dije que América eran las madres de los americanos. ¿Lo entendió? Mujeres que preparaban desayunos en los años cincuenta, mujeres que cocinaban huevos y tostadas y beicon, mujeres que hacían palomitas fritas, mujeres que limpiaban la casa, mujeres que iban al supermercado, las madres de Lou Reed, de Bob Dylan, de Jesucristo Superstar, de Robert de Niro, de Falconetti (Vilas 2009, 48).

A lo largo del relato literario se encuentran multitud de referencias a atributos, comportamientos y roles que se asocian de forma tradicional al ideal de «buena mujer». El mandato por ser una «buena mujer» existe dentro de un paradigma identitario dicotómico, es decir se plantea como un objetivo a partir del cual distanciarse de «la mala mujer». Para que una mujer se reivindicque como «buena» se requiere de una diferenciación manifiesta de aquellos atributos que giran en torno a la «mala». En relación con esta idea, se reproduce a lo largo de toda la narración el estereotipo de la buena esposa y la buena madre, figuras a través de las cuales se concentra la esencialidad femenina y se consagra el rol que asigna el patriarcado a las mujeres. El objetivo de alcanzar este ideal de buena mujer pasa por «preparar a una mujer para este rol y convencerla de que tener hijos y marido es lo mejor que puede esperar de la vida» (Federici 2013, 37).

Interrumpo mis pensamientos porque Amparo me golpea en el hombro: —Tomás Pedrós, te estás quedando dormido, y roncas y se te cae la baba—. Abro los ojos, descubro que me pasa un kleenex por las comisuras de la boca y por la barbilla, me emociono, qué otra cosa puede ser el amor en estos tiempos difíciles: esos pequeños detalles (Chirbes 2013, 436).

Hay muchos hombres que piensan que las mujeres necesitan sentirse muy queridas y halagadas, incluso mimadas, y lo que más nos importa es que nos entretengan, es decir, que nos impidan pensar demasiado en nosotras mismas. Es una de las razones por las que solemos querer hijos (Marías 2000, 305).

La idea de buena mujer conlleva por tanto asociada el estereotipo de convertirse en una buena esposa y una buena madre. Es frecuente que se

represente a las mujeres en una constante búsqueda por alcanzar el amor, como paso necesario para formar una familia y realizarse como una buena mujer, buena esposa y buena madre. En la consecución de este objetivo vital, el amor romántico ocupará un importante papel. El análisis pormenorizado de los estereotipos presentes en el relato literario revela que las novelas estudiadas continúan reproduciendo unas formas de amar que perpetúan el orden social patriarcal, a la par que promueven una serie de discursos que tienen consecuencias directas en la construcción de la subjetividad y la identidad de las personas lectoras.

[...] fue él quien apareció, vestido de cadete. Yo tenía los labios manchados de moras y me había puesto en el pelo un aroma de menta. El traía en una mano la espada desnuda y su cabello venía detrás comiendo tréboles. Me miró y me dijo: «Buenas tardes, reina». Llevaba botas con espuelas, la camisa abierta sobre el pecho, los pantalones justos y el pelo recién peinado. Con la espada, de un solo golpe, rebanó un lirio, lo pinchó por el tallo y me lo ofreció en la punta del acero con una reverencia. «Se te cayó de los labios, reina», me dijo. Y yo, creyendo que era el ángel, le contesté: «Hágase la voluntad del Señor». Así nos conocimos. ¿Qué te parece a ti, Gregorio, si no era un ángel mi marido? (Landeró 1989, 69).

El amor romántico se presenta como una lucha de poder, en donde «las relaciones se entienden en términos de triunfo y derrota» (Herrera 2010). Es decir, se representarán como exitosas y afortunadas aquellas mujeres que alcanzan el amor; por el contrario, serán desgraciadas o fracasadas aquellas que no tienen pareja o no consiguen cumplir su deseo de casarse, siendo un recurso habitual entre los autores la figura de la «solterona».

Aquella labor era para otra colcha de su ajuar. Hacía casi treinta años que el ajuar de boda de la Niña Puñales amarilleaba entre las bolas de naftalina, en un armario de su pequeño piso del barrio de Triana; pero ella seguía añadiéndole piezas como si el tiempo se le hubiera detenido en los dedos, en espera del hombre moreno con ojos verdes que un día vendría a buscarla entre coplas de aguardiente y luna blanca (Pérez Reverte 1995, 165).

Y ese canto lo cantaban las abuelas y también las viudas y las solteronas por las tardes con voz más quebradiza y tenue, sentadas en sus mecedoras o sofás o sillones vigilando y entreteniendo a los nietos o mirando de reojo

retratos de personas ya idas o que no supieron retener a tiempo, suspirando y abanicándose, abanicándose su vida entera aunque fuera solo otoño y aunque fuera invierno, suspirando y canturreando y contemplando transcurrir el transcurrido tiempo. Y a la noche, más intermitente y disperso, el canto podía seguir oyéndose en las alcobas de las mujeres afortunadas, aún no abuelas ni viudas ni ya solteras, más quedo y más dulce o más venecido, el preludio del sueño y la expresión del cansancio (Marías 2000, 68).

Todo su vestuario ha sido remodelado en los últimos tres meses para agradar a un hombre. Pero no hay hombres en su vida. El expediente lo deja claro. Soltera y sin más familia que una hermana que también es soltera. El único hombre en su vida es su confesor (Calvo 2012, 30).

En esta búsqueda constante por la realización a través del ideal de buena mujer, la maternidad ocupa en la novela contemporánea un lugar destacado. Este mandato de género se representa como un objetivo central para aquellos personajes femeninos en edad de ser madres. Este deseo se reproduce incluso como una necesidad biológica por parte de las mujeres, las cuales luchan a contrarreloj por encontrar la pareja idónea con la que poder hacerlo realidad.

Aún no sabía que las mujeres poseen olfato para invertir en lo que podríamos llamar mercado de futuros de los humanos. Descubren en el hombre el germen de lo que va a venir, algo así como la galladura que se camufla apenas perceptible en la yema del huevo fecundado. Hay quien dice que es el instinto de maternidad el que activa esa cualidad en las mujeres [...] (Chirbes 2013, 372).

Teresa se había casado cuatro años atrás, justo al cumplir los treinta, dijo, porque de pronto se dio cuenta de que debía hacerlo y aquel hombre, un ingeniero, costarricense como ella, que estudió en los Estados Unidos, era ese hombre con el que una mujer que desea tener un hijo debe casarse (Guelbenzu 1981, 321).

Ella se lo queda mirando otra vez, como si volviera a estar haciendo cálculos en su interior. O tal vez de esa manera en que ciertas mujeres miran fijamente a sus amantes, permitiendo que una parte biológicamente primitiva de su mente lleve a cabo extraños cálculos de los que ellas mismas no son conscientes (Calvo 2012, 74).

Es habitual también encontrar alusiones en el relato literario al instinto maternal. La asociación de la idea de amor con la maternidad supone, por un

lado, la promoción de un sentimiento particular que se instaura en el imaginario colectivo como «natural» y, por otro, la asociación directa entre el ideal de mujer como madre. Sin embargo, el instinto maternal como un aspecto ligado a la identidad de las mujeres, tal y como ya profundizó Badinter (1981) resulta un mito más, el cual naturaliza un sentimiento como rasgo universal, cuando realmente resulta una construcción cultural. Resulta frecuente por tanto encontrar referencias continuadas al amor maternal como un aspecto natural y biológico que vincula a las mujeres con la dedicación al cuidado. Sin embargo, recaerá sobre la figura de los personajes varones las tareas destinadas a la educación de los hijos e hijas, al igual que también serán las figuras responsables de aplicar castigos para hacer valer su autoridad. Frente a esa autoridad asociada a la masculinidad, las mujeres serán las encargadas de acompañar y dar apoyo emocional.

Las madres de ambos aparecieron en la habitación y encendieron la luz. Adela fue hacia José y se sentó en la cama junto a él; el niño se incorporó precipitadamente para abrazarse a su madre. Carmen se acuclilló al lado de Fidel y le pasó la mano por el pelo, luego le anunció que su padre le había castigado sin cenar. Traía un vaso de leche caliente en la mano y tras probar infructuosamente a que lo bebiera le anunció que se lo dejaba en la mesilla. Estuvo haciéndole ver el disgusto que suponía para su padre la continua mala conducta [...] (Guelbenzu 1981, 150).

Además de lo anterior, también es usual, sobre todo en el caso de la generación de autores nacidos entre 1940-1960, que se reproduzca el estereotipo que asocia a las madres con la preocupación constante de que sus hijas se casen, así como que sus hijos maduren y encuentren una «buena mujer» con la que formar una familia.

Mi madre me insistía: antes de morirme, me gustaría verte casado con una buena chica que te quiera, que te cuide si te pasa algo (Chirbes 2013, 139).

Las madres quieren que las hijas se casen (Marías 2000, 370).

Por otra parte, sobre la figura de «las buenas mujeres» recae también la responsabilidad de mantener las tradiciones culturales. Se representa a los personajes femeninos como garantes de las tradiciones culturales, especialmente las religiosas. Este tipo de representaciones resultan más evidentes en aquellas novelas cuya trama transcurre durante el Franquismo.

Su mujer, Blanca, era en realidad su viuda. Siempre iba vestida de alivio, guardaba silencio y un eterno gesto compungido movía a sus clientes a darles el pésame, aunque nadie supiera de alguna defunción reciente en su familia (Méndez 2004, 144).

Estábamos en Semana Santa, concretamente en el día de Sábado Santo, todas las imágenes cubiertas de paños morados y la familia metida de lleno en los cultos y arrastrándonos a nosotros, qué remedio. Una de las ventajas de ser hombre residía en el hecho de que podíamos evitar ofrecer la sensación de unción religiosa que obligatoriamente debían mostrar las mujeres; quiero decir que asistíamos a la mayor parte de los cultos, pero mostrando una distancia que se consideraba varonil y discreta (Guelbenzu 1981, 224).

En algunos momentos de la ceremonia no concordaron bien los altos dignatarios eclesiásticos y civiles con la caterva de señoras enlutadas de la cabeza a los pies y lloriqueantes que seguían el féretro, unos y otras observados con curiosidad por los naturales del pueblo. Sí se produjeron, al contrario, escenas de griterío ensordecedor y lamento de algunas de las damas de negro (Molina Foix 2006, 167-168).

Teniendo en cuenta lo anterior, la representación en la novela contemporánea de «las buenas mujeres» no resultará un aspecto empoderante para los personajes femeninos, por el contrario, se representará como un aspecto más en el cual las mujeres quedan subordinadas al orden patriarcal: relegadas al espacio doméstico y a las actividades de cuidados. En definitiva, a partir del estereotipo de «la buena mujer» se desprenden los arquetipos de «la buena esposa» y la «buena madre», que plantean al mismo tiempo pautas específicas a través de las cuales satisfacer las necesidades de los otros y cumplir así el mandato tradicional de género impuesto a las mujeres.

1.2. Disponibilidad sexual de las mujeres

Por su parte, el estereotipo de «disponibilidad sexual» alcanza una importante representación en aquellas novelas escritas por autores nacidos entre 1960-1980. En estos fragmentos, las mujeres son vistas a lo largo de la narración como sexualmente disponibles para los hombres. La referencia a partes del cuerpo de las mujeres («boca», «labios», «piernas», «ojos», «cara», «pecho»)

o a su vestimenta («vestido», «zapatos») son entendidas como reclamos de su disponibilidad sexual para la mirada masculina. Tal y como aborda Wittig (2005) en su obra *Pensamiento heterosexual y otros ensayos*, las mujeres se representan como seres sexuales muy visibles, sin embargo, en lo que respecta a su representación como seres sociales terminan resultando totalmente invisibles.

Le había explicado, al parecer en vano, el efecto pernicioso que causaba en él, día tras día, la falda con ese esmero libertino y las medias negras ajustadas a las piernas como una segunda piel aún más sensual, esos arrebatadores volantes de la blusa blanca y el provocativo peto a rayas blancas y negras con que adornaba el busto, los zapatos de insinuante punta redonda y la cofia voluptuosa. Todas estas prendas irresistibles, así reunidas para adornar un cuerpo escultural como el suyo, era necesario que ella lo comprendiera y dejara de acosarlo de una vez [...] (Ferré 2015, 292).

Si la encuentra atractiva, ella está disponible, preservada para él entre secretas pócimas de belleza, salida de las aguas del pasado con el frescor intacto de sus mejores años (Sierra 2000, 195-196).

La disponibilidad sexual en la representación de los personajes femeninos se presenta en una constante tensión entre la representación de una sexualidad deseable para la mirada masculina, y otro tipo de conductas que puedan ser catalogadas como incorrectas desde el punto de vista patriarcal. Se estigmatiza a aquellos personajes femeninos que no manifiesten el deseo sexual esperado por los varones, castigando este tipo de conductas con el estereotipo de la mujer frígida o puritana. Sin embargo, la manifestación de una expresión sexual activa por parte de las mujeres, tampoco supone la autoafirmación del deseo de estas como sujetos de su propia autonomía y libertad, sino que se las representa como meros objetos de deseo para la mirada masculina.

—No creas, no me disgusta su carácter: es dulce y tranquila. Un poco sosa, eso sí. Un poco... ¿cómo te diría?... un poco monjil, ya me entiendes (Mendoza 1975, 25).

Una mujer normal, al menos, se abrazaría a él, le mostraría algún afecto. Una de las funciones de una mujer normal, según Oriol, es la de tranquilizante sexual, ansiolítico erótico; al principio de su noviazgo y después de

casados intentó convertirlo en tratamiento crónico y diario para mantener el nivel sérico de felicidad corriendo por sus venas, hasta que ella impuso ese *noli me tangere* [...] (Sierra 2000, 133).

Sobrevuelan sobre los cuerpos de las mujeres una serie de dispositivos culturales que sancionan y estigmatizan la sexualidad femenina, castigando tanto a las mujeres que se consideran como poco deseantes, así como aquellas que se desmarcan del papel de objeto y deciden sobre su sexualidad como sujetos libres. Tal y como veíamos en la imagen de nube de palabras, en la que se representan las palabras más repetidas en los fragmentos categorizados como estereotipos, uno de los términos más repetidos es «puta(s)», calificativo a través del cual se sanciona el deseo de las mujeres y se penaliza su expresión sexual. Con la finalidad de diferenciarlas de estas, es frecuente que los autores resalten en algunos personajes femeninos atributos como la castidad, la dignidad o la decencia. En este punto, resulta especialmente destacable el hecho de que la expresión sexual que encuentra una mayor representación en la muestra es aquella que se desarrolla desde una actitud pasiva o sumisa. Es habitual infantilizar a los personajes femeninos o representarlos como inexpertos en el ámbito de la sexualidad, pero a la par disponibles para hacer realidad todos los deseos y fantasías de sus amantes. Por su parte, se representa a los personajes masculinos como expertos y viriles, y es habitual encontrar fragmentos en los que estos mantienen relaciones sexuales con mujeres que no tienen ninguna experiencia en este campo. Se representa así el deseo como un aspecto propiedad de los varones, reduciendo el deseo de las mujeres a la mera disponibilidad sexual. Además, como ya mencionábamos anteriormente, existe una sobrerepresentación de las relaciones heterosexuales, y en las escasas ocasiones en las que se representan relaciones de carácter afectivo-sexual disidentes a la heteronorma, estas se emplean como un mero recurso para satisfacer la mirada masculina.

Era virgen cuando yació conmigo por primera vez, a los pocos días de aquel famoso concierto. Yo no acababa de entender su resistencia a hacer el amor hasta que me confesó que era aquello lo que la retenía, no porque temiese perder su virginidad, sino porque (santa fama mía) al no haberlo hecho nunca temía defraudarme; a veces, hay momentos en la vida que son integralmente emocionantes. Delia, efectivamente no era experta en estos lances de amor y, al principio, las timideces y titubeos me afectaron incluso a mí, mas

apenas sentí que ella estaba abierta sin reservas a cualquier reclamo no hice sino acoger y estimular esa llamada batiendo su intimidad con verdadero delirio; aún recuerdo una tarde en que la convencí para que se duchara conmigo; en realidad, Delia jamás decía que no a nada, pero en uno u otro caso era muy distinta la clase de turbación que mostraba, y recuerdo con particular emoción su figura desnuda, de pie en un extremo de la bañera, azarada y torpemente expectante mientras yo me agitaba bajo el agua [...] (Guelbenzu 1981, 293-294).

1.3. Paternalismo como reafirmación de la dominación masculina

Además de lo anterior, se observa en las novelas analizadas una representación de las mujeres como seres débiles o dependientes de la figura del varón, que las sitúa en una posición social de sumisión. Por una parte, la subordinación de las mujeres se manifiesta por la carencia de prestigio con la que cuentan tanto las actividades que estas realizan, como los espacios en donde se llevan a cabo. Por otra, la subordinación implica una inhabilitación de estos personajes de los espacios de poder.

Magdalena Cabán es una mujer más escanciada que moldeada; los límites de su cuerpo parecen compuestos por una fina capa efervescente que emana de su interior y proporciona a su piel una apariencia tornasolada y frágil [...] (Sierra 2000, 36).

No fue bueno ser hijo único y afrontar en soledad el terror que me provocaban la sonoridad viril de la voz paterna y la voz débil –como un susurro de hojas caídas– de mi madre (Vila-Matas 2002, 160).

Era suave, frágil y sensual como un gato; y también caprichosa, egoísta y desconcertante (Mendoza 1975, 104).

Al mismo tiempo, se establece una relación que identifica a las mujeres con la naturaleza, el cuerpo y las emociones, mientras que a los varones se les asocia con la cultura y la razón. Es por ello que un rol social será valorado o despreciado, o se considerará más cercano a la cultura o a la naturaleza, según si lo lleva a cabo un hombre o una mujer (Serret 1998). Los autores analizados, valiéndose de esta desigualdad, representan en sus obras a los personajes

masculinos como autoridad, lo suficientemente legitimados por su condición de hombres para explicar el sentido de las cosas. Por su parte, las mujeres ocupan un papel de eterna aprendiz y aceptan esta realidad sin cuestionarla. Es habitual representar a las mujeres como alumnas de maestros, o encontrar a través de la institución del matrimonio una fórmula de subordinación hacia las mujeres, en donde es el marido el que ocupa una posición de poder como cabeza de familia, líder o instructor de la esposa. Teniendo en cuenta lo anterior, es también habitual representar a mujeres cuyo conocimiento o intelecto es puesto en entredicho en la narración, bien catalogándolas como ignorantes, manteniéndolas alejadas de poder expresar lo que piensan, o de incluso ser escuchadas cuando se atreven a enunciarlo (Solnit 2016).

Las mujeres sienten curiosidad sin mezcla, su mente es indagatoria y chismosa aunque también inconstante, no imaginan o no anticipan la índole de lo que ignoran, de lo que puede llegar a averiguarse y de lo que puede llegar a hacerse, no saben que los actos se cometen solos o que los pone en marcha una sola palabra, necesitan probar, no prevén, quizás ellas sí están dispuestas a saber casi siempre, en principio no temen ni desconfían de lo que puede contárseles, no se acuerdan de que después de saber todo cambia a veces, incluso la carne o la piel que se abre, o algo se rasga (Marías 2000, 198).

[...] se casó, creía él que hace ya diez años, con una mujer al parecer poco culta y no agraciada en exceso pero dotada de conocimientos sobre el modo de llevar un hogar (Guelbenzu 1981, 82).

Pero estas cosas, quizás ella no llegara a comprenderlas. Él vivía en el mundo del arte y ella en el mundo de los bordados (Landeró 1989, 216).

[...] caprichosa quinceañera de piel traslúcida y voluptuosa silueta, pero escasa inteligencia (Ferré 2015, 115).

El camarada Blanco y el camarada Torregrasa están sentados en el suelo de la sala de estar, pasándose el cigarrillo de marihuana y adoctrinando a tres camaradas femeninas muy jóvenes, que los escuchan asintiendo con las cabezas y riéndoles las bromas (Calvo 2012, 264).

También es frecuente encontrar en la novela contemporánea el estereotipo que asocia a las mujeres con personajes sumamente débiles y dependientes de los varones. Esta representación estereotipada asocia palabras

como «miedo» o «frágil» como aspectos intrínsecos a la identidad de las mujeres. Por el contrario, los personajes masculinos adoptan posiciones paternalistas, a través de las cuales se evidencian atributos tradicionalmente asociados a la masculinidad como son la autoridad, el liderazgo o la capacidad para la toma de decisiones. Encontramos estos atributos representados en la figura del «padre», el «marido» y en definitiva cualquier «hombre». La representación de los personajes femeninos como mujeres débiles, dependientes o inseguras suele ir asociada también con una sobreprotección y paternalismo por parte de los personajes masculinos, quienes se presentan como proveedores de una vida mejor para ellas. De esta manera, se reproduce el estereotipo de que las mujeres son eternas menores de edad que necesitan del papel protector y proveedor de los varones para poder desenvolverse.

Don Ibrahim miró con ternura a la Niña Puñales. Lo único que le preocupaba en la posibilidad de ir a la cárcel era que allí se tendrían que separar... ¿Quién iba entonces a cuidar de ella? Sin el Potro, sin él mismo para decirle ole cuando tararease una copla, alabar su cocido de los domingos, llevarla a la Maestranza las tardes de buen cartel, darle el brazo cuando se le iba la mano en los bares con la prima rubia de Sanlúcar, la pobre se moriría como un pajarito fuera de su jaula (Pérez Reverte 1995, 506).

Evoqué a Teresa y, por primera vez, me pregunté a mí mismo qué había representado Teresa en mi vida. Nada. Un animalillo asustado y desvalido que despertó en mí una ternura ingenua como una anémica flor de invernadero (Mendoza 1975, 298).

Como cada lunes, llegó un transportista llamado Clark, el habitual de los licores. Hacía tiempo que le decía, en un momento haces la maleta, total no tienes nada, y te vienes en el camión conmigo (Fernández Mallo 2007, 40).

Su belleza casi no me dejaba entender sus palabras, pero cuando pude concentrarme lo suficiente, me di cuenta de que repetía algo que le he oído demasiadas veces ya: que ha vuelto porque me necesita, porque se siente segura a mi lado [...] (Lago 2007, 259).

La identificación de las mujeres con la naturaleza y las emociones conlleva a que se las represente como seres especialmente sensibles y en un constante estado de inestabilidad emocional. Es habitual encontrar en ambas

generaciones de autores la representación de personajes femeninos desbordados, con diagnósticos de depresión y tendencias suicidas que recurren a la medicación de manera frecuente para tratar sus problemas de salud mental. En esta línea, también se contabilizan representaciones de mujeres que incluso llegan a enloquecer por amor.

Vuelve pronto, amor mío. Necesito oír tu risa, y ver tus dientes blancos, y tus manos morenas y fuertes. Y verte mirarme como me miras. Y renovar ese beso que una vez me diste. Vuelve, por favor. Te lo suplico. Vuelve o me moriré. Siento que por dentro ya me estoy muriendo (Pérez Reverte 1995, 441).

Mi esposa, hace aproximadamente un año, me comunicó que estaba harta de vivir en un lugar tan vinculado a la muerte como éste. Luego añadió que a veces, cuando atravesaba el umbral de casa, le entraban ganas de echar a correr, tirar el bolso a medio camino y, alcanzando la terraza, saltar esa barandilla tras la cual se abre un abismo de siete plantas. Después de semejante confesión, arrastré a Elena hasta la consulta de un psiquiatra, quien no titubeó a la hora de diagnosticarle depresión severa. Ha pasado un año desde aquel entonces, pero continúo angustiado ante la posibilidad de que mi mujer ejecute su fantasía. Por eso, cuando no sale a recibirme a poco de oír mi portazo, pienso en su suicidio (Colomer 2009, 11).

Mi madre tenía trastornos de carácter. Pasaba de la calma a la agitación en cuestión de segundos. Había dentro de ella algo que la impulsaba a estar mal. Cuando estaba muy mal, daba gritos y atravesaba como una furia las habitaciones de la casa quejándose de esto o de lo otro. Podía quejarse de una cosa y de la contraria al mismo tiempo. Cualquier comentario, por ingenuo o bienintencionado que fuera, hecho en su presencia, podía volverse contra ti (Millás 2007, 42).

Recordé la figura de mi padre, un hombre que «se hizo a sí mismo» como el padre de Kafka —no pude evitar, como se ve, la referencia literaria—, y recordé también a mi pobre madre, que se parecía un poco —de nuevo caí en lo literario— a la poeta argentina Alejandra Pizarnik, que era frágil y extraña y, al igual que mi madre, anduvo siempre entre barbitúricos y con claras tendencias al suicidio (Vila-Matas 2002, 49).

Todo ello favorece a su vez la perpetuación de un estereotipo que entiende a las mujeres como un gran enigma por resolver, especialmente complicadas

en la gestión de las emociones, y con una forma de expresarse entre ellas que las vuelve especialmente misteriosas para los varones.

[...] quizá Faridza simplemente escribiera y no estuviera, como sospechaba, demasiado interesada en él. Era mora a fin de cuentas, y si ya es difícil desentrañar lo que piensa una mujer, la complicación religiosa convertía a aquella preciosidad en un misterio singularmente inescrutable (Martínez 2004, 98).

[...] con las mujeres nunca se sabe (Lago 2007, 278).

[...] regresó de inmediato a la conversación que las tenía enfrascadas a ella, a María y a la prima Carolina, todas sentadas alrededor de una mesita, escondiendo los ojos tras sus anteojos de sol, compartiendo también una Quilmes, agarrándose y sosteniéndose y soltándose las manos en un lenguaje quizá visualmente evidente, pero que sin duda escondía giros para él, lo mismo que para cualquier hombre, en verdad incomprensibles (Krmpotić 2010, 36).

Como se constata en estos ejemplos extraídos de las obras analizadas, la concepción patriarcal y estereotipada que identifica a las mujeres con la naturaleza, el cuerpo y las emociones, y su representación a través de personajes femeninos dependientes y débiles, se emplea en la novela como un recurso para diferenciar a los varones de cualquier rasgo que pudiera considerarse como «femenino», reforzando su autoridad, legitimando su posición en los espacios de poder y situando a los personajes femeninos nuevamente en posiciones de otredad. Además, este mecanismo permite, por una parte, afirmar a los personajes masculinos como sujetos independientes en la narración y, por otro lado, reforzar la dominación masculina.

1.4. Maldad femenina

La configuración de la identidad de las mujeres se establece de manera dicotómica en la novela contemporánea escrita por varones, es decir, fluctúa entre la idea de «la buena mujer» frente a la «mala mujer». La idea de maldad entre las mujeres también responde a estereotipos y roles tradicionales de género, puesto que no se representa de la misma manera a una mujer mala que a un hombre malo. Tomando como referencia la muestra analizada, las mujeres son tachadas de malas cuando transgreden los mandatos de género: cuando no son buenas

esposas, cuando no son buenas madres, cuando no se comportan como lo haría una «buena mujer».

Un lugar destacado ocupa en la novela contemporánea la figura de la *femme fatale*, personajes femeninos capaces de seducir o engañar a los varones. La fuerza, la maldad de este tipo de personajes reside en la atracción física que despiertan sobre los personajes masculinos. Se representa de manera frecuente a las mujeres como una amenaza al orden, recuperando el legado mitológico que sitúa a Circe, Medea y Saba como los arquetipos femeninos occidentales que perturban el equilibrio de los hombres (Sánchez Ortega 1991). No es habitual encontrar representaciones culturales que asocien a la maldad de las mujeres aspectos como la violencia, la fuerza, la dureza o la crueldad. Los personajes femeninos manifiestan su maldad a través del engaño a los varones, confabulándose con otras mujeres contra los intereses de los hombres, los cuales caen en sus manipulaciones y son arrastrados con ellas a la perdición.

Macarena Bruner se echó a reír otra vez. Quart nunca había oído reír a una mujer de forma tan estruendosa y simpática. Asombrado de sí mismo, se encontró deseando verla hacerlo de nuevo. En su cerebro bien adiestrado sonaron alarmas por todas partes. Aquello empezaba a parecerse mucho a zascandilear por jardines que sus viejos mentores eclesiásticos aconsejaban mantener a distancia: serpientes, manzanas, encarnaciones de Dalila y toda la parafernalia [...] Cualquier pintor, cualquier francés o cualquier torero podían perder la cabeza por aquella mujer. Durante una fracción de segundo se preguntó si también cualquier cura (Pérez Reverte 1995, 158).

Sentía lástima de Niels. Apenas tenía experiencia en cosa de mujeres y cayó en sus garras como un corderillo. Lo importante, a efectos de lo que estamos contando, puntualizaste, es que después de haber estado con ella, Claussen no se la podía quitar de la cabeza. Era como si le hubiera contagiado una enfermedad, como si lo hubiera envenenado y tuviera dependencia física de un veneno que sólo ella le podía inocular. Estaba obsesionado. La idea de estar lejos de ella le angustiaba (Lago 2007, 145).

—Esa mujer no es buena para ti, muchacho —dijo Billy Swan, haciéndolo a un lado con un gesto terminante. Abrió la portezuela y dejó el estuche en el asiento delantero, ordenando secamente al taxista que no tuviera tanta prisa. Lo hizo en inglés, pero el motor se detuvo. —Tal vez no por culpa suya. Tal vez por algo que hay en ti y que no tiene nada que ver con ella y

que te lleva a la destrucción. Algo parecido al whisky o a la heroína. Sé de qué te hablo y tú sabes que lo sé. Me basta con mirar ahora mismo tus ojos (Muñoz Molina 1998, 148).

–Fascinante mujer, ¿verdad? –dijo Leppince.

–¿Esa gitana? Sí, ya lo creo.

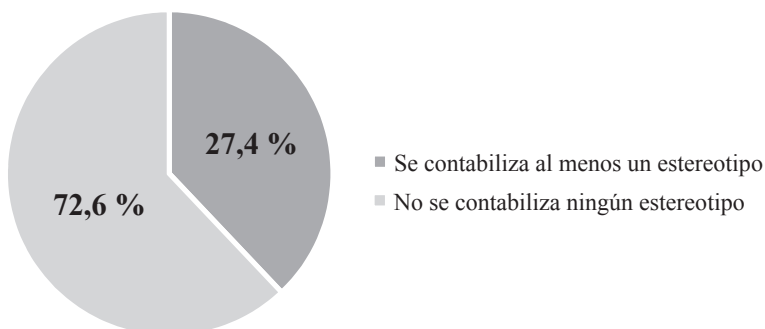
–La rubia de ojos azules, pómulos redondos y nariz respingona, modelo perfecta para ese llada. Dentro puede guardar la belleza sin límites, el arcano latente, pero también la muerte, la ruina, la maldición de los siglos (Mendoza 1975, 66).

2. Cuantificación de los estereotipos de género asociados a la feminidad en la novela contemporánea

Una vez efectuado el análisis cualitativo sobre los estereotipos asociados a la feminidad presentes en la novela contemporánea, se presentan a continuación los resultados obtenidos tras el análisis cuantitativo. En este punto es importante especificar que, mediante la herramienta del cuestionario, se contabilizan cada uno de los atributos o características que se asocian al arquetipo de la feminidad y que están presentes en cada uno de los capítulos analizados, y no la idea estereotipada que en sí pueda suponer la construcción general del personaje femenino por parte del autor.

En el siguiente diagrama de sectores (Gráfico 25) se ve cuál es la proporción de estereotipos asociados a la feminidad que se identifica en el conjunto general de la muestra. Tal y como se observa, del total de capítulos analizados, en un 27,4 % se contabilizan estereotipos de género femeninos.

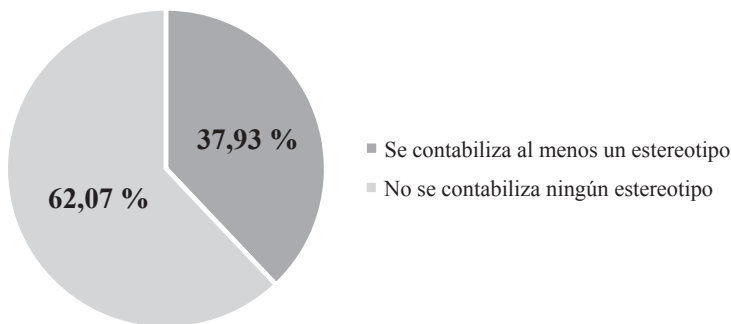
Gráfico 25. ¿Se contabilizan estereotipos femeninos en el capítulo?



Fuente: elaboración propia.

Sin embargo, es importante matizar que, del total de capítulos que son 1.284, en 356 casos no se incluye a ningún personaje femenino (27,57 %), ni como protagonista, coprotagonista, personaje secundario o fugaz. Por tanto, si contabilizamos únicamente los capítulos en los que aparece al menos algún personaje femenino, la proporción de casos que incluyen al menos un estereotipo femenino aumenta al 37,93 %, lo cual resulta una cifra significativa a tener en cuenta en el análisis.

Gráfico 26. ¿Se contabilizan estereotipos femeninos en los capítulos en los que aparece al menos una mujer?



Fuente: elaboración propia.

En la siguiente tabla se toma como referencia únicamente los casos en los que aparece alguna mujer, y se presenta la distribución de estereotipos en función del tipo de personaje que aparece en el capítulo. Tal y como se puede ver, la proporción de estereotipos aumenta en aquellos casos que cuentan con personajes secundarios y fugaces, mientras que en aquellos capítulos que tienen una mujer como protagonista o coprotagonista la proporción de estereotipos que aparecen es menor.

Tabla 20. Existencia de estereotipo femenino en el capítulo por tipo de personaje identificado como mujer

		Hay estereotipos femeninos en el capítulo		Total
		Sí	No	
Aparece en el capítulo al menos un personaje identificado como mujer (respuesta múltiple)	Protagonista mujer	40 (28,4 %)	101 (71,6 %)	141 (100 %)
	Coprotagonista mujer	82 (38,5 %)	131 (61,5 %)	213 (100 %)
	Personaje secundario mujer	250 (42,7 %)	336 (57,3 %)	586 (100 %)
	Personaje fugaz mujer	220 (43,9 %)	281 (56,1 %)	501 (100 %)
Total		592	849	1441

Fuente: elaboración propia.

Junto a lo anterior, se contabiliza una proporción similar de estereotipos asociados a la feminidad tanto en capítulos protagonizados por hombres como por mujeres.

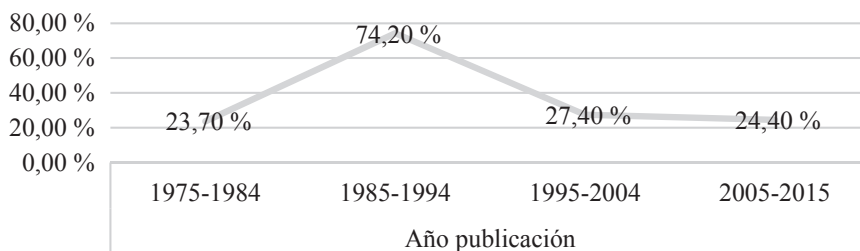
Tabla 21. Relación entre la existencia de estereotipo femenino y género protagonista

		Hay estereotipo femenino		Total
		Sí	No	
Género protagonista	Hombre	309 (28,5 %)	776 (71,5 %)	1085 (100 %)
	Mujer	40 (28,4 %)	101 (71,6 %)	141 (100 %)
	No hay protagonista	3 (5,2 %)	55 (94,8 %)	58 (100 %)
Total		352 (27,4 %)	932 (72,6 %)	1284 (100 %)

Fuente: elaboración propia.

El siguiente gráfico muestra la evolución de la existencia de estereotipos femeninos en la novela contemporánea. Se observa un pico en la representación de estereotipos en las obras publicadas entre 1985-1994, contabilizándose estereotipos en el 74,2 % de los casos que corresponden a ese periodo. En la década de 1995-2004 se constata una importante reducción de la proporción de estereotipos, los cuales se sitúan en el 27,4 % del conjunto de capítulos analizados en estos años. La proporción de estereotipos continúa a la baja en la década de 2005-2015, contabilizándose en el 24,4 % de los capítulos correspondientes a este periodo, sin embargo, todavía se sitúan por encima del 23,7 % que se alcanza en la década 1975-1984.

Gráfico 27. Evolución de la presencia de estereotipos femeninos en la novela contemporánea



Fuente: elaboración propia.

En lo relativo a la categorización del arquetipo de feminidad (Tabla 22), observamos que esta categoría admite respuesta múltiple, puesto que en un mismo capítulo se pueden dar distintos estereotipos femeninos. Los estereotipos más representados en las novelas analizadas son aquellos que refieren a «cuidados y tareas domésticas» (14,6 %), seguidos de los de «dependencia, debilidad, paternalismo» (8,7 %), «sumisión respecto al varón (no aplica de tipo sexual)» (8,4 %), «disponibilidad sexual» (7,9 %) y «maldad femenina» (7,7 %). Por su parte, los estereotipos menos frecuentes son aquellos que hacen alusión al gasto de dinero (1,5 %), la figura de «la solterona» o «la viuda» (1,2 %) y «la mujer cotilla» (1,2 %).

Tabla 22. Tipo de estereotipo femenino por capítulo

		Respuestas	
		N	Porcentaje
Tipo estereotipo femenino (respuesta múltiple)	Cuidados y tareas domésticas	89	14,6 %
	Buena esposa/buena madre	43	7,1 %
	Inestabilidad emocional	42	6,9 %
	Sensibilidad, delicadeza	26	4,3 %
	Sumisión respecto al varón (no aplica de tipo sexual)	51	8,4 %
	Disposición sexual sumida	20	3,3 %
	Disponibilidad sexual	48	7,9 %
	Mito amor romántico	18	3,0 %
	<i>Femme fatale</i>	36	5,9 %
	Maldad femenina	47	7,7 %
	Mantenimiento de la tradición	11	1,8 %
	Dependencia, debilidad, paternalismo	53	8,7 %
	Expresión de la feminidad	30	4,9 %
	Canon de belleza	30	4,9 %
	Capacidad e intelecto de las mujeres	31	5,1 %
	Gasto de dinero	9	1,5 %
	Castidad, decencia	10	1,6 %
	Solterona, viuda	7	1,2 %
Cotilla	7	1,2 %	
Total		608	100,0 %

Fuente: elaboración propia.

A continuación, se pone en relación la generación de autores con el tipo de estereotipo femenino más frecuente (Tabla 23). Entre la generación de autores que forman parte del canon literario se observa que los tipos de estereotipos que tienen una mayor prevalencia son «cuidados y tareas domésticas» (15,9 %), «dependencia, debilidad, paternalismo» (9,9 %) y «sumisión respecto al varón (sin ser de carácter sexual)» (8,4 %). Por su parte, dentro de la generación de autores nacidos entre 1960-1980, se observa que los estereotipos más recurrentes en estas novelas son aquellos que se enmarcan en «cuidados y tareas domésticas» (11,95 %), «disponibilidad sexual» (11,4 %) y «maldad femenina» (9,3 %).

Tabla 23. Tipo estereotipo por generación de autores

	Generación de autores		Total
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	
Cuidados y tareas domésticas	23 (11,9 %)	66 (15,9 %)	89
Buena esposa/ buena madre	13 (6,7 %)	30 (7,2 %)	43
Inestabilidad emocional	11 (5,7 %)	31 (7,5 %)	42
Sensibilidad, delicadeza	4 (2,1 %)	22 (5,3 %)	26
Sumisión respecto al varón	16 (8,3 %)	35 (8,4 %)	51
Disposición sexual sumisa	11 (5,7 %)	9 (2,2 %)	20
Disponibilidad sexual	22 (11,4 %)	26 (6,3 %)	48
Mito amor romántico	7 (3,6 %)	11 (2,7 %)	18
Femme fatal	13 (6,7 %)	23 (5,5 %)	36
Maldad femenina	18 (9,3 %)	29 (7,0 %)	47
Mantenimiento de la tradición	1 (0,5 %)	10 (2,4 %)	11
Dependencia, debilidad, paternalismo	12 (6,2 %)	41 (9,9 %)	53
Expresión de la feminidad	3 (1,6 %)	27 (6,5 %)	30
Canon normativo de belleza	12 (6,2 %)	18 (4,3 %)	30
Capacidad e intelecto de las mujeres	11 (5,7 %)	20 (4,8 %)	31
Gasto de dinero	6 (3,1 %)	3 (0,7 %)	9
Castidad, decencia	2 (1,0 %)	8 (1,9 %)	10
Solterona	4 (2,1%)	3 (0,7 %)	7
Cotilla	4 (2,1 %)	3 (0,7 %)	7
Total	193 (100 %)	415 (100 %)	608

Fuente: elaboración propia.

La cosificación en el relato literario

La herramienta del cuestionario diseñada para analizar la heterodesignación en el canon y la vanguardia literaria incorpora, entre otras variables, una categoría a partir de la cual se pretende medir, a la par que profundizar cualitativamente en el contenido que objetualiza los cuerpos de las mujeres. Mediante la categoría de cosificación, se recopila el contenido dentro de la muestra que reduce a los personajes femeninos a descripciones que implican una cosificación, de tal manera que se les instrumentaliza como un mero recurso de deseo para la mirada masculina.

La cosificación es un recurso habitual en la publicidad, así como en el medio audiovisual, sin embargo, en la literatura también encontramos ejemplos en los que únicamente se describen a las mujeres como meros objetos sexuales, poniendo de relevancia aspectos que hacen referencia a sus cuerpos o a partes de estos, promoviendo una imagen del cuerpo de las mujeres y un ideal de la feminidad estereotipado. En este aspecto, tal y como se expondrá a continuación, la cosificación del cuerpo de las mujeres resultará una práctica a partir de la cual asentar el deseo masculino heterosexual. Tal y como apunta Bengoechea al referirse a la fragmentación del cuerpo de las mujeres en la literatura escrita por varones: «Los frecuentes desplazamientos metonímicos hallados en la escritura masculina sobre la mujer, lejos de producir una plenitud semántica, conllevan reducción y despersonalización» (2012, 77).

1. Un análisis cualitativo sobre la cosificación en la novela contemporánea

La transcripción de todos aquellos fragmentos que incluyen alguna forma de cosificación de las mujeres en el relato literario permite el uso de la herramienta nube de palabras. Esta herramienta expone los términos más frecuentes que se emplean en la objetualización de los personajes femeninos en la novela contemporánea. A través de palabras que hacen alusión al cuerpo de las mujeres («ojos», «brazos», «culo», «piel», «tetas», «pechos», «cara»,

por qué privarse de la otra cara de la moneda de la suerte si las dos desprenden el mismo perfume carnal, una fragancia femenina inconfundible para el experto. Forman, acaso sin proponérselo, un dúo irresistible y encantador, debería felicitar al director de recursos humanos de la compañía por su acierto al contratarlas para hacer felices a distinguidos pasajeros como él que necesitan distraer sus sobrecargados cerebros durante el vuelo con pasatiempos ligeros y chispeantes (Ferré 2015, 47-48).

Melitón Muria se dedica a agitar suavemente su DYC con hielo mientras escruta diferentes partes de anatomías femeninas desde la barra del bar de caoba y terciopelo. La sala está llena de hombres trajeados y de mujeres ligeras de ropa (Calvo 2012, 127).

«¿Le gusta el té o prefiere café?» «Té está bien, gracias» Oriol, como muchos hombres, está acostumbrado a que las mujeres dispongan los objetos a su alrededor –y a sí mismas– de forma que ciertos detalles sobresalgan y concentren la atención, incluso las mujeres ricas, aquellas que las revistas llaman elegantes, las esposas de algunos de sus clientes; siempre hay algo que destaca y que ellas se encargan de resaltar: unos ojos, unas piernas, una joya, una actitud (Sierra 2000, 189-190).

Me habría gustado tener tres hermanas y que la mayor se pasara los días tumbada en el diván del salón de la casa de mis padres y tuviera unos hombros bien formados, desnudos, redondos, fuertes, morenos, que yo me dedicaría a espiar a todas horas, siempre orgulloso de que aquellos hombros formaran parte del patrimonio familiar. Me habría gustado que la segunda hermana anduviera muchas veces vestida por la casa con un corsé de color ceniciento, cuya parte inferior se separaría tanto de su cuerpo que uno podría sentarse encima de ella y cabalgar así en cierto modo a horcajadas (Vila-Matas 2002, 160).

Siguiendo a Bengoechea (2012), la representación a través del placer del voyeur que fragmenta partes del cuerpo de las mujeres supone una trivialización, degradación y deshumanización de la persona a la que se está describiendo, puesto que al no nombrar al cuerpo íntegro se le está restando la capacidad de poder actuar, quedando así a disposición de la mirada de quien le observa. Este tipo de representación, pone en evidencia el poder de la dominación masculina, no porque la sexualización resulte negativa por sí sola, sino porque tal y como referencia Bernárdez Rodal (2020), se reproduce una construcción que resulta disimétrica entre «lo

femenino» como inorgánico y manipulable y «lo masculino» como orgánico y poderoso.

El problema que existe con la cosificación de los cuerpos de las mujeres en la literatura contemporánea reside en que estos personajes no son representados como seres deseantes y con autonomía a la hora de manifestar su sexualidad, sus emociones o intenciones al igual que los varones. Por el contrario, esta cosificación se realiza de manera unidireccional, en donde las mujeres son fragmentadas por una mirada masculina que las objetualiza. El problema de la cosificación y de las fantasías sexuales que se representan en estos ejemplos literarios, reside principalmente en la falta de reciprocidad, pues las mujeres no participan como dueñas de sus cuerpos ni tampoco de su sexualidad, lo que supone una nueva forma de dominación masculina en el ámbito literario. A través del relato literario se crea un imaginario sobre la construcción del placer y la distribución del poder en el que las mujeres se constituyen como objetos y los varones en sujetos, estos últimos con potestad de definir su propia sexualidad y afirmar su masculinidad a partir del control del cuerpo de las Otras. Además, a partir de la cosificación, se establece en el relato literario un ideal de belleza que responde a un canon establecido, en donde lo bello y lo atractivo se enmarca dentro de unas características bien definidas. En ambas generaciones literarias este ideal está muy ligado a la juventud de las mujeres, llegándose a contabilizar varias alusiones a la belleza adolescente o a la belleza angelical. En esta línea, es habitual que se represente a los personajes femeninos especialmente preocupados por cuestiones como el peso, el aspecto, la edad o la apariencia física.

Es duro, ¿sabe?, para cualquier mujer, darse cuenta de que ha perdido su atractivo para siempre (Pérez Reverte 1995, 411).

Poco antes de casarme con Luisa la vi un día, es una mujer aún joven, lo es necesariamente porque supe su edad desde siempre, aproximadamente, y era poco inferior a la mía. Lo es necesariamente pero no lo parece, ya no es preciosa y no sé por qué no, ya que está todavía en edad de serlo (Marías 2000, 144).

Ahora mismo estoy a diez metros de la playa, mirando hacia las dunas donde no paran de enredar los nanos, y, yo sí, más gorda que una vaca lechera (Molina Foix 2006, 80).

A él le gustaban las muchachitas doradas y lustrosas de las buenas familias –como Inés, sobrina del conde de Torrevuelta-, las mismas de las que, pasado el tiempo diría: en seguida se apergaminan (Sierra 2000, 39).

–No sé cómo decirlo, es algo relacionado con el envejecimiento de las mujeres. Creía que las mujeres hermosas no envejecían, creía que las mujeres bellas estaban por encima de eso.

–Es un escándalo, ¿verdad? –preguntó Mariscal.

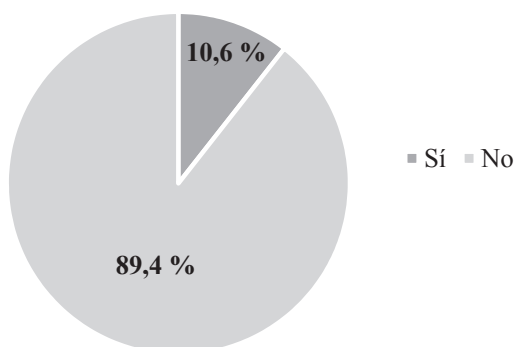
–Sí, Mariscal; yo creía que era normal que los hombres envejeciesen, pero que las mujeres envejecan, no sé, eso es...

–Eso es un escándalo político –dijo Mariscal (Vilas 2009, 37).

2. Un análisis cuantitativo sobre la cosificación en la novela contemporánea

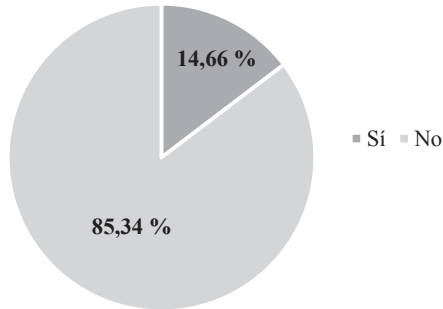
Centrándonos en los resultados obtenidos y llevando a cabo un análisis cuantitativo sobre la cosificación en la novela contemporánea, tal y como se observa en el siguiente gráfico de sectores, en el 10,6 % del total de la muestra se contabiliza contenido que cosifica a las mujeres. Esta proporción asciende al 14,66 % si únicamente se tienen en cuenta los capítulos en los que aparece al menos una mujer.

Gráfico 28. ¿Existe cosificación en el capítulo?



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 29. ¿Existe cosificación en los capítulos en los que aparece al menos una mujer?



Fuente: elaboración propia.

Se observa en la siguiente tabla la distribución de casos en los que se contabiliza cosificación, en función del tipo de personaje femenino que aparece (Tabla 24). Al igual que observábamos en el análisis sobre el uso de estereotipos, se encuentra una mayor proporción de cosificación en los capítulos en los que aparecen personajes fugaces (18 %) y secundarios (17,9 %). Por el contrario, es menos frecuente la objetualización del cuerpo de las mujeres en aquellos capítulos que tienen a una mujer como protagonista (8,5 %) o coprotagonista (9,4 %).

Tabla 24. Existe cosificación por tipo de personaje identificado como mujer

		Hay cosificación en el capítulo		Total
		Sí	No	
Aparece en el capítulo al menos un personaje identificado como mujer (respuesta múltiple)	Protagonista mujer	12 (8,5 %)	129 (91,5 %)	141 (100 %)
	Coprotagonista mujer	20 (9,4 %)	193 (90,6 %)	213 (100 %)
	Personaje secundario mujer	105 (17,9 %)	481 (82,1 %)	586 (100 %)
	Personaje fugaz mujer	90 (18,0 %)	411 (82,0 %)	501 (100 %)
Total	Recuento	227	1214	1441

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la distribución de cosificación en función del género del protagonista principal (Tabla 25), en aquellos casos en los que el protagonista

principal es un hombre, existe una proporción ligeramente superior a encontrar casos de cosificación. De esta manera, cuando el protagonista principal es un varón, el 11,4 % de la muestra incluye al menos una fórmula que implica cosificación de las mujeres, mientras que cuando el personaje protagonista es una mujer la cifra se reduce al 8,5 %.

Tabla 25. Existe cosificación por género personaje protagonista en el capítulo

		Existe cosificación		Total
		Sí	No	
Género protagonista	Hombre	124 (11,4 %)	961 (88,6 %)	1085 (100,0 %)
	Mujer	12 (8,5 %)	129 (91,5 %)	141 (100,0 %)
	No hay protagonista	0 (0,0 %)	58 (100,0 %)	58 (100,0 %)
Total		136 (10,6 %)	1148 (89,4 %)	1284 (100,0 %)

Fuente: elaboración propia.

En este aspecto, es especialmente significativo el hecho de que en los casos que corresponden a la generación de autores nacidos entre 1960-1980, es decir, escritores considerados vanguardia creativa, la proporción de casos de cosificación es mayor que en aquellos capítulos correspondientes a la generación de autores nacidos entre 1940-1960 (Tabla 26). Mientras que en las obras correspondientes a los autores enmarcados en la vanguardia se identifica un 14,4 % de casos que implican algún tipo de cosificación a los personajes femeninos, en los capítulos pertenecientes a autores consagrados por el canon se identifica cosificación hacia las mujeres en un 8,8 % de los casos.

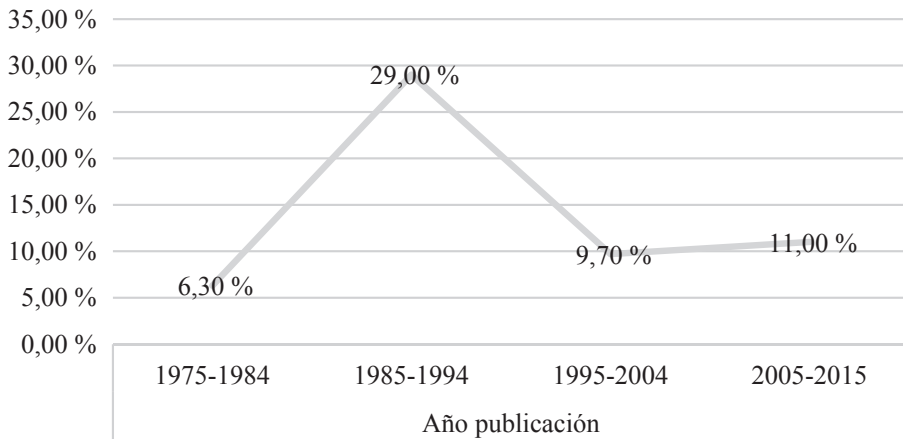
Tabla 26. Existe cosificación en el capítulo por generación de autores a la que pertenece la obra

		Hay cosificación		Total
		Sí	No	
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	77 (8,8 %)	796 (91,2 %)	873 (100,0 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	59 (14,4 %)	352 (85,6 %)	411 (100,0 %)
Total		136 (10,6 %)	1148 (89,4 %)	1284 (100,0 %)

Fuente: elaboración propia.

Respecto a la evolución de la presencia de cosificación en la novela contemporánea, entre los años 1975-1994 se alcanza el pico de casos con un 29 %. A partir de esta década, comienza a descender al 9,70 % entre los años 1995-2004. Sin embargo, en el periodo de 2005-2015 la proporción de cosificación asciende ligeramente, situándose en el 11 %. En este punto, resulta destacable el hecho de que el periodo en el que se contabiliza una menor proporción de este tipo de contenido es precisamente en la primera década analizada, que abarca de 1975-1984.

Gráfico 30. Evolución de la presencia de cosificación de las mujeres en la novela contemporánea



Fuente: elaboración propia.

Retomando el concepto de violencia simbólica, a partir de la cosificación de las mujeres y la desigualdad que esta genera, se establece un mecanismo de reproducción de un poder por parte de los varones que no llega a ser percibido por parte del grupo dominado, las mujeres. La violencia simbólica en la literatura se hace patente en la forma en la que el orden patriarcal se reapropia simbólicamente del cuerpo de las mujeres, el cual se concibe como objeto de deseo para la mirada masculina.

El machismo en el relato literario

La producción literaria resulta un escenario susceptible de reproducir fórmulas machistas que ahonden en la desigualdad de género. Por esta razón, y con la finalidad de conocer y medir cuál es la representación de este tipo de contenido en la novela contemporánea española, se incorpora una categoría específica en el diseño del cuestionario. A través de esta categoría, se pretende constatar si existe contenido machista en la novela escrita por autores pertenecientes al canon y a la vanguardia literaria. Se identifican como contenido machista todas aquellas atribuciones que resultan erróneas y negativas para los personajes femeninos porque limitan, ridiculizan y/o denigran el comportamiento de las mujeres.

A la hora de categorizar el contenido machista presente en el relato literario se diferencia entre comentarios, actitudes y acciones. En el caso de los comentarios machistas, estos se han abordado siguiendo la teoría del sexismo ambivalente planteada por Glick y Fiske (1996; 2001), diferenciándolos entre sí en función de si son expresiones benevolentes u hostiles. Se entiende como machismo benevolente aquel que se ejerce en un tono positivo, basándose en estereotipos y roles tradicionales, de tal manera que pone en valor aquellas conductas de mujeres que se sitúan dentro del mandato patriarcal que marca su rol de género. El comentario machista hostil sería una expresión con una carga negativa que asume una visión estereotipada y denigrante de las mujeres. Resulta interesante contemplar estas expresiones de machismo de manera ambivalente, ya que las formas de machismo hostil suelen contar con un rechazo social, sin embargo, el machismo benevolente es aceptado, pues sus comentarios son halagadores y ensalzadores de las mujeres. Sin embargo, ejercen un efecto pernicioso que perpetúa la desigualdad de género (Glick y Fiske 1996; 2001).

La transcripción literal del contenido machista existente en la muestra analizada facilita, al igual que con las variables de estereotipo y cosificación, un análisis más exhaustivo a nivel cualitativo. En este sentido, el uso de la herramienta de nube de palabras permite, por una parte, conocer cuáles son las palabras más frecuentes en aquellos fragmentos categorizados como contenido machista y, por otro lado, profundizar y dotar de contexto los resultados extraídos en el análisis cuantitativo que posteriormente pasaremos detallar.

Se nota que no tiene hijas. Yo, sin embargo, soy un honrado jefe de familia, viudo, y tengo tres hijas, que pronto serán el sostén de mi vejez. Y para que lo sepa y no me tome por uno de esos charlatanes ociosos, le diré que la mayor se llama María Casilda y, créame, es una santa, se pasa el día cosiendo y yendo de acá para allá que es un primor. La mediana es María Antonieta y es muy suya, ahora le ha dado por cantar y va a una academia de lírica, y la pequeña, que sólo se llama María, ésa quiere ser señorita. Las tres son muy hermosas. Por la noche se asoman juntas al balcón a ver las estrellas, y por las mañanas se peinan las tres en corro con peines de oro. Las tres me quieren mucho. Me preguntan tantas cosas al mismo tiempo que no sé a cuál responder. Me rodean, me acarician, me interrumpen para preguntarme si necesito algo y me cantan para que me duerma [...] Dígame si no es una responsabilidad y un orgullo tener tres hijas tan diferentes entre sí (Landeró 1989, 179).

- **Comentario machista hostil:**

Para ser putas, acá dentro hay muchas que están casadas. Y para estar casadas, allá fuera hay muchas que son putas, añado (Krmpotić 2010, 138).

Excluyendo a la suya, que la doy por santa, las demás son todas putas, sobreentendidas o declaradas. Permítame, está demostrado. Todas, antiguas y modernas. De obra o pensamiento. ¿O es que no lo tienen todas en el mismo sitio? Seamos realistas. Es de natura. Lo dice la Biblia, se lee en San Agustín y los Santos Padres. He hecho estudios intrínsecos. Desde la antigüedad, cuando los sabios, no hay filósofo ni arcipreste que no lo certifique. Comparadas están a las gallinas, a las zorras y a las serpientes. Ahí quedan a la par reinas y fregonas (Landeró 1989, 252).

- **Actitud machista hostil:**

Si les dijera que a partir de mi experiencia con Carmen decidí que las mujeres eran todas o tontas o putas, supongo que se reirían a mandíbula batiente, así que ya pueden hacerlo porque aquello fue lo que decidí; solo que en lugar de encerrarme en casa o simplemente alejarme de ellas y rumiar mi amargura tomé la resolución de tratarlas como a tales en uno u otro caso. Les adelanto que, efectivamente, solo traté a putas y a tontas, mejor dicho a putas, porque a las tontas, una vez que lograba clasificarlas ni me

acercaba. Lo que no conseguí fue tratar a una sola mujer que valiera la pena; supongo que habría gente sumamente interesante y atractiva alrededor, pero como no encajaba en ninguno de mis dos apartados ni me debí enterar (Guelbenzu 1981, 108).

Los hombres del siglo veintiuno queremos que la mujer sea creada de nuevo a imagen y semejanza del maniquí con los mismos derechos y las mismas obligaciones que estos encantadores seres. No queremos a la mujer natural, no queremos a la mujer madre, la mujer compañera, la mujer esposa, la mujer amante, la mujer enfermera, la mujer cocinera. Qué horror. Ese sórdido pacto con el hacedor, por el que cedíamos una parte de nuestra soberanía a cambio de una compañía útil y agradable, nos convino en su momento, el muy ladino no nos dejó otra elección en aquellas difíciles circunstancias. Como negociador hay que reconocer que era un tramposo de cuidado. Pero ya no queremos ni toleramos a nuestro lado una compañera de fatigas ni tampoco, como algunos precursores de otro siglo más idealista creyeron con ingenuidad impropia de una inteligencia efectiva, tampoco queremos, oídme bien, una compañera de juegos. Por más que sean nuestros juegos y nosotros fijemos sus reglas y que ellas se presten con sumo gusto a jugarlos siempre en posición subalterna. Eso no nos basta ya como ideal de vida, sabemos de sobra a dónde conduce ese error de siglos. Todos los signos precursores de esta cultura apuntan ya en esta nueva dirección. No queremos, por tanto, una compañera de juegos ni tampoco una jugadora del mismo nivel, una igual en el juego. No, no queremos nada de esto. Queremos, más bien, un juguete. Sí, queremos que la mujer no sea otra cosa que un nuevo juguete confeccionado a la medida de nuestras necesidades. Un juguete lujoso y placentero, un juguete perfeccionado con la ayuda de la cirugía, la publicidad y la moda. Un juguete diseñado a nuestro gusto para satisfacer de manera ilimitada nuestros deseos y placeres. Los hombres del siglo veintiuno no estamos dispuestos a conformarnos con menos. Los maniquíes son el modelo manifiesto de lo que queremos para las mujeres que acepten convivir con nosotros (Ferré 2015, 180-181).

- **Acción machista hostil:**

La primera vez que intenté cogerle la mano en público se desentendió rápidamente provocándome una humillación sin límites porque todo el mundo se dio cuenta; fue en el guateque de la tarde siguiente, y deambulé por él

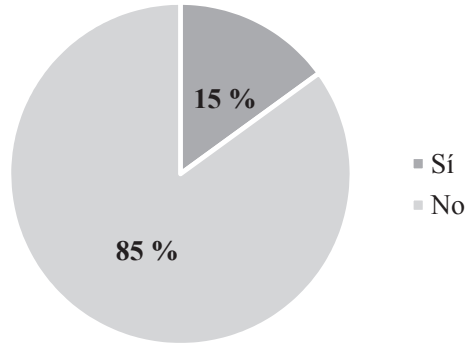
siguiéndola como un perro; lo del perro lo sospeché después porque en ese momento sólo buscaba lo que había ganado y me pertenecía, y me parecía muy natural. A última hora apareció Esteban y bailó con ella un par de piezas; solamente un par de piezas porque a continuación la saqué yo a bailar y a advertirle que si continuaba bailando con él le partía la cara sin más explicaciones; Carmen se asustó y trató de explicarme que después de lo que habíamos hecho necesitábamos tener cuidado y que así de golpe no le era posible dar un cambio tan brusco, pero prometió acompañarme a la salida del guateque en cuanto pudiera escaquearse, y eso me calmó (Guelbenzu 1981, 226).

La otra noche fuimos a bailar. Cuando más tranquila estaba, recién sentada ante una mesa y con el refresco en la mano, llega: vámonos. Yo me extraño: ¿pero no habíamos venido a bailar? Aún no hemos bailado ni una canción. Eso es que ya has tomado más de la cuenta esta tarde y ahora te entra la modorra. Te he dicho que nos vamos, repitió él, cogiéndome por encima del codo, sus dedos se me clavaban. Pero ¿por qué? Si aún es pronto, si esto no ha hecho nada más que empezar. Salgamos a la pista, bailemos. Esta canción nada más. Nada, no hubo manera: yo me voy y tú te vienes conmigo, ordenó. Luego dijo que me vio sentada ante el velador lleno de vasos de plástico con restos de Coca-Cola, de gin tonic, de whisky, que habían dejado los anteriores ocupantes, y le pareció que estaba expuesta, a disposición de quien quisiera mirarme, rodeada de suciedad que habían dejado otros, los vasos chupeteados, pringosos, y que sólo él tenía derecho a contemplarme con esas ganas con las que, de repente, le pareció que me miraban todos aquellos tipos a medio emborrachar o borrachos, encocados, calientes como monos. Dijo que pasaban a mi lado y me miraban con ganas de hacerme lo que sólo él tenía derecho a hacerme (Chirbes 2013, 392).

1. Cuantificación del contenido machista en la novela contemporánea

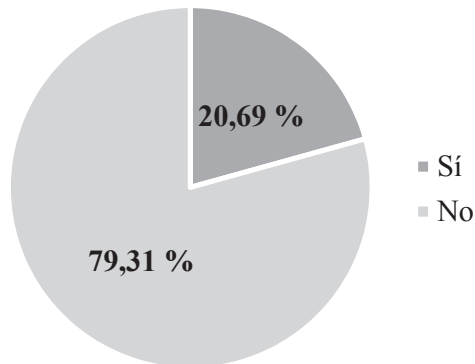
Pasando ya al análisis cuantitativo, el siguiente gráfico de sectores revela que en el 15 % de la muestra se encuentra contenido catalogado como machista. La proporción de este tipo de contenido aumenta al 20,69 % si se tienen en cuenta únicamente aquellos capítulos en los que aparece alguna mujer.

Gráfico 31. ¿Existe machismo en el capítulo?



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 32. ¿Existe machismo en los capítulos en los que aparece al menos una mujer?



Fuente: elaboración propia.

Al igual que constatábamos en el análisis de la categoría «estereotipos», así como en la de «cosificación», los capítulos en los que aparecen personajes fugaces (26,3 %) y personajes secundarios mujeres (22,7 %) ostentan una mayor proporción de contenido catalogado como machista. Por su parte, este tipo de contenido es menos frecuente en los capítulos en los que las mujeres son protagonistas (12,8 %) o coprotagonistas (18,8 %).

Tabla 27. Existe machismo en el capítulo por tipo de personaje identificado como mujer

		Hay machismo en el capítulo		Total
		Si	No	
Aparece en el capítulo al menos un personaje identificado como mujer (respuesta múltiple)	Protagonista mujer	18 (12,8 %)	123 (87,2 %)	141 (100 %)
	Coprotagonista mujer	40 (18,8 %)	173 (81,2 %)	213 (100 %)
	Personaje secundario mujer	133 (22,7 %)	453 (77,3 %)	586 (100 %)
	Personaje fugaz mujer	132 (26,3 %)	369 (73,7 %)	501 (100 %)
Total		323	1118	1441

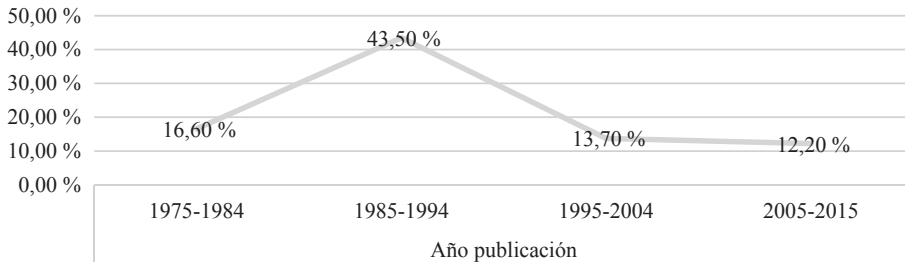
Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la relación entre la variable género del personaje protagonista y la existencia de machismo en el capítulo, la prueba de chi cuadrado de Pearson revela que no existe una relación estadísticamente significativa entre ambas variables, por lo tanto, no se profundizará en detalle en esta cuestión. En esta misma línea, tampoco se encuentra una relación estadísticamente significativa entre la generación de autores y la existencia de machismo en el capítulo.

El pico de capítulos con mayor contenido sexista se sitúa en el periodo de 1985-1994, en donde se alcanza un 43,50 %. A partir de este año, y correspondiendo también con el periodo en el que en España comienza a haber una mayor concienciación feminista, a la par que se ponen en marcha políticas públicas que pretenden corregir el sesgo machista que existe en la sociedad, se observa una importante disminución de la proporción de contenido machista, hasta llegar a su cifra más baja en el periodo 2005-2015, con un 12,20 %. Por su parte, resulta destacable el hecho de que en el periodo 1975-1984 la proporción de este tipo de contenido degradante para con las mujeres se sitúa en el 16,60 %, muy por debajo de la cifra que se alcanza en la década posterior.

El tipo de machismo más frecuente en la muestra es el comentario machista hostil (57,9 %), seguido de la actitud machista hostil (20 %), la acción machista hostil (15,4 %) y el comentario machista benevolente (6,7 %).

Gráfico 33. Evolución de la presencia de contenido machista en la novela contemporánea



Fuente: elaboración propia.

Tabla 28. Tipo machismo (frecuencias)

Tipo machismo (respuesta múltiple)		Respuestas	
		N	Porcentaje
	Comentario machista benevolente	16	6,7 %
	Comentario machista hostil	139	57,9 %
	Actitud machista hostil	48	20,0 %
	Acción machista hostil	37	15,4 %
	Total	240	100,0 %

Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, en la siguiente tabla se presenta la relación que existe entre la variable «generación de autores a la que pertenece la obra literaria» y el tipo de machismo observado, siendo esta última variable de respuesta múltiple. En ambas generaciones de autores, el tipo de machismo más frecuente es el comentario machista hostil, seguido de la actitud machista hostil y la acción machista hostil. El comentario machista benevolente es el tipo de machismo menos frecuente, solo se contabiliza en el 9,6 % de los casos correspondientes dentro de la generación de autores nacidos entre 1940-1960 y no se registra en ningún caso dentro de la generación de autores nacidos entre 1960-1980. Entre los autores de vanguardia literaria, no encontramos comentarios machistas benevolentes porque las expresiones que se identifican no tienen un trasfondo positivo, todo lo contrario, resultan claramente negativas y por tanto se categorizan como hostiles.

Tabla 29. Tipo de machismo identificado en el capítulo por generación de autores a la que pertenece la obra

		Tipo de machismo (respuesta múltiple)				Total
		Comentario machista benevolente	Comentario machista hostil	Actitud machista hostil	Acción machista hostil	
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	16 (9,6 %)	95 (56,9 %)	32 (19,2 %)	24 (14,4 %)	167 (100 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	0 (0,0 %)	44 (60,3 %)	16 (21,9 %)	13 (17,8 %)	73 (100 %)
Total		16	139	48	37	240

Fuente: elaboración propia.

Estos datos constatan que en la novela contemporánea española, perteneciente tanto a la generación de autores canónicos como a escritores enmarcados en la vanguardia creativa, existe contenido machista. Este tipo de contenido resulta más frecuente en aquellos capítulos en los que aparecen mujeres como personajes fugaces o secundarios, y también se da en menor medida en aquellos casos en los que las mujeres son protagonistas o coprotagonistas. Si se atiende al año de publicación de las novelas, se observa un cierto descenso de este tipo de contenido con el paso de los años, aspecto que puede atribuirse a una mayor concienciación social feminista. El análisis cualitativo revela que muchos de los fragmentos clasificados como machistas se dan en el terreno de las relaciones afectivo-sexuales, en el espacio doméstico y de noche. Al mismo tiempo, los fragmentos extraídos de manera literal de las novelas permiten contextualizar los datos cuantitativos obtenidos, confirmando que la heterodesignación reproduce un contenido que resulta especialmente denigrante y pernicioso para las mujeres.

La violencia machista en la novela contemporánea

Las mujeres sufren violencias machistas en prácticamente todos los ámbitos de su existencia. Es por ello frecuente encontrar representaciones de violencias machistas en todo tipo de productos culturales, entre ellos, la literatura. En ocasiones, estas representaciones se crean desde un punto de vista crítico y ético, que no solo denuncia las formas de violencia machista, sino que también permite sensibilizar sobre este problema estructural. Sin embargo, es frecuente que se representen las violencias machistas en la novela como un elemento más en la trama, de manera descontextualizada, lo que termina convirtiéndose en una normalización de la violencia hacia las mujeres y en un elemento que perpetúa la violencia simbólica y, por tanto, la dominación masculina. A través de las obras literarias no solo se pueden fortalecer o rechazar ideas patriarcales que refuerzan formas de violencia machista, sino que «la apropiación, interpretación y posterior recepción de dichos textos pueden ser mucho más activas en el proceso de naturalización del patriarcado» (Cerezo Moreno 2012, 24). Por todo lo anterior, a continuación se profundizará en cuál es la representación que tiene la violencia machista en la novela contemporánea, realizando para ello un análisis cualitativo y cuantitativo que permita conocer de qué manera abordan los autores estudiados esta cuestión.

1. La revictimización de las mujeres a través del relato literario

Al igual que en las categorías correspondientes a estereotipos, cosificación y machismo, el cuestionario incorpora una pregunta de respuesta abierta a partir de la cual se recopila de manera literal todo aquel contenido que reproduce violencia machista. La transcripción en formato *verbatim* permite detenernos en un análisis cualitativo más exhaustivo. En este sentido, la herramienta de nube de palabras revela que los términos más frecuentes empleados en los fragmentos catalogados como violencia machista son las siguientes.

Entre ellas distinguimos palabras que hacen referencia al «cuerpo» de las «mujeres» o a partes del mismo: «cara», «labios», «cuello», «manos», «pies», «culo», «piernas», «muslos», «ojos», «brazo», «pechos», «rostro», «espalda»,

«dedos». También encontramos palabras que hacen referencia a espacios físicos u objetos que permiten situar las localizaciones en donde tiene lugar este tipo de violencia: «hotel», «habitación», «coche», «casa», «sofá», «cama». Palabras como «sangre», «cadáver», «silencio», «violación», «grito», «daño» permiten hacer alusión a las formas de violencia que se ejercen contra las mujeres. En estas formas de violencia encontramos también insultos como «zorra» o «puta». Resulta destacable que en estos fragmentos catalogados como violencia machista se encuentren entre las palabras más frecuentes términos como «alcohol», «hombre», «marido», «dinero», «pene». A continuación, profundizaremos más en detalle sobre el contexto en el que se presentan este tipo de palabras, empleando para ello la categorización contemplada en el cuestionario. Tal y como se ha mencionado anteriormente, la categorización de tipos de violencia admite una respuesta múltiple, puesto que en un mismo fragmento pueden hacerse evidentes distintas fórmulas de agresión directa contra las mujeres.



Figura 4. Violencia machista. Fuente: elaboración propia.

1.1. Violencia verbal

La violencia verbal hacia las mujeres tiene una representación significativa a lo largo de la muestra analizada. Este tipo de violencia se ejerce

fundamentalmente a través de insultos hacia los personajes femeninos, normalmente haciendo referencia a aspectos que giran en torno al comportamiento sexual de las mujeres. Como veíamos con anterioridad, insultos como «puta» o «zorra» son empleados en la narración como formas a través de las cuales sancionar el deseo de las mujeres y su expresión sexual. Sin embargo, este tipo de ofensas también se emplean para señalar a una mujer como mala o indigna, como una forma de desprecio que las diferencia de «las buenas mujeres». En definitiva, al emplear este tipo de calificativos, los autores pertenecientes tanto al canon como a la vanguardia literaria, delimitan de una manera muy específica cuál es el lugar de subordinación que le corresponde a aquellos personajes femeninos que no cumplan con el mandato patriarcal. En este punto es importante matizar que a la hora de recoger contenido que implica violencia verbal se han tenido en cuenta aquellas expresiones y calificativos que agreden de manera directa a los personajes femeninos. Es decir, a diferencia del comentario machista hostil, que consistía en expresiones que denigraban a los personajes femeninos (pero que no se hacían de manera directa sobre una mujer concreta), la violencia verbal se ejerce de forma específica contra un personaje femenino determinado.

[...] no consigo mantenerme lo suficientemente calmado como para pensar con claridad. De modo que, en vez de sentarme a su lado para hacerle comprender que el éxito de esta misión supondrá un cambio en nuestras vidas, me descubro llamándola egoísta, y niñaata, y mimada, y cobarde, y zorra. Sí también zorra (Colomer 2009, 133).

Y es entonces, en pleno estupor, cuando descubre que esta nueva asistente no lo ve, los gestos enfrente de su cara así lo demuestran, ni lo oye, por más que se empeñe en gritarle al oído, desde muy cerca, puta, eres una puta (Ferré 2015, 405).

«Su currículum queda en nuestros archivos, puede estar seguro de que, en el momento en que tengamos una plaza vacante...», «Es usted una zorra», le interrumpe el hombre. «¿Cómo dice?», «Que es usted una zorra de mierda, que le den por el culo», insiste, sin levantar la voz, en el mismo tono que si estuviera agradeciéndole las atenciones y el esfuerzo. «Y espero que su marido esté en estos momentos follando a su hija» (Sierra 2000, 51).

1.2. Violencia física

En cuanto a la violencia física contra las mujeres, se observa en la muestra que esta es ejercida por parejas sentimentales, como novios o maridos, pero también por hombres que no tienen ningún tipo de vínculo emocional o sentimental con los personajes femeninos agredidos. La violencia física hacia mujeres suele representarse como un correctivo para aquellas que no cumplen los mandatos de género, o como la consecuencia de un momento de superación por parte de los personajes masculinos, quienes se ven desbordados y terminan agrediendo físicamente a los personajes femeninos. Tal y como se pone de manifiesto en los siguientes ejemplos, la violencia física normalmente se representa en la literatura contemporánea acompañada de otras formas de violencia contra las mujeres, como pueden ser la violencia verbal o sexual.

–Tú estás zumbado, tío. ¿De dónde te han soltado?

–Que te calles, guarra.

–¿Vamos a tener que soportar a este imbécil toda la sesión?

El aludido se lanza contra la mujer. En la sala se forma un alboroto que no llega a más (Martínez 2004, 60).

Se veía obligado a lavarse la ropa y debía comer fuera de casa mientras la mujer deambulaba por ella y aun cuando había tomado el hábito de golpearla como medio de descargar su agresividad, ella se limitaba a soportarlo con una mirada de pétreo odio (de hiena salvaje, decía él en realidad); a cada amenaza o paliza contestaba con una dejadez aún mayor. La casa se convirtió en un infierno y llegó un momento en el que ni la comprensión de sus jefes pudo soportar la tensión; poco menos le ordenaron que se separase de ella y dejase a los niños en manos de los abuelos (Guelbenzu 1981, 85).

Había entrado un día en casa para encontrar a su hermano paralítico en la silla de ruedas, con los pantalones por las rodillas y su cuñada –la mujer del Potro– sentada encima entre elocuentes jadeos. Sin apresurarse ni levantar la voz, asintiendo dulcemente con la cabeza mientras el hermano aseguraba que aquello era un malentendido y que podía explicarlo todo, el Potro del Mantelete se había situado detrás de la silla de ruedas, llevándola casi con ternura hasta el rellano para dejarla caer, junto a su propietario, escaleras abajo con el resultado de treinta y dos escalones haciendo

cloc-cloc y una fractura de cráneo mortal de necesidad. La mujer salió librada con una paliza metódica, científica, consistente en dos ojos morados y un K.O. por gancho de izquierda del que se repuso a la media hora, justo a tiempo de hacer la maleta y desaparecer para siempre (Pérez Reverte 1995, 77).

Sucedió que nos peleamos y le arrojé a la cara cuántos reproches me vinieron a la mente. Estaba muy excitado y la batalla dialéctica se inclinaba a mi favor: María Coral resollaba, tenía los ojos húmedos y los hombros alicaídos. Parecía un boxeador en decadencia. Por último, con la voz rota, me suplicó que me callara, que no le hiciese más daño. Yo debía de tener nublado el cerebro, porque arremetí con nuevos bríos. María Coral se levantó de su silla y abandonó el saloncito. la seguí por los pasillos, entró en su habitación, cerró la puerta y corrió el cerrojo. El diablo me dominaba: tomé carrerilla y cargué mi hombro contra la puerta. Cedió la hoja, saltaron astillas y se desprendieron los goznes. María Coral estaba en pie, frente a la cama, dando evidentes muestras de temor. La tomé en mis brazos, la abracé y la besé. ¿Con ánimo de humillarla? ¡Quién sabe! (Mendoza 1975, 356).

1.3. Violencia sexual

Este tipo de violencia se representa en las obras analizadas mediante comentarios o insinuaciones sexuales no deseadas, pero también mediante el abuso de la violencia física para imponer una conducta sexual no consentida. Encontramos que las violaciones a mujeres son una práctica extendida a lo largo de toda la muestra, y estas suelen representarse como formas de castigo a mujeres que no cumplen con su mandato de género, como ritos de iniciación para los varones que se instruyen en las relaciones sexuales y, en definitiva, como una manera de reafirmar la dominación masculina por parte de los hombres a lo largo de la narración. Destaca especialmente el hecho de que, en ocasiones, cuando se relata una agresión sexual en la trama se aprecia cierta desconfianza por parte de los personajes masculinos, quienes ponen en duda la versión de las víctimas alegando que existía consentimiento por ambas partes y llegando a culpabilizarlas a lo largo del relato; haciéndolas responsables de la caída en desgracia de los agresores que no pueden defenderse de la malicia femenina, lo que implica una nueva revictimización de las mujeres en la literatura contemporánea.

Es importante destacar que la representación de violencia sexual en la novela contemporánea funciona como un dispositivo de reproducción de las identidades de género, debido a que tiene una incidencia directa en la subjetividad de las mujeres más allá de la ficción. La violación se establece como un sistema de control que afecta de forma directa a las mujeres, puesto que el miedo a sufrir este tipo de agresión implica que las mujeres lleven una estricta vigilancia sobre sus acciones en el espacio público (De Miguel Álvarez 2003). Es decir, la representación de la violación termina resultando un mecanismo eficaz a la hora de retenerlas en el ámbito privado, espacio asignado tradicionalmente por el orden social patriarcal.

Llevado por un vigor en el que aún no me reconozco, Padre, arremetí contra el templo bien guardado que esa mujer me tenía vedado (Méndez 2004, 152).

[...] aquella noche, por ejemplo, en que salieron a las afueras de la villa, ya muy tarde, en el Taunus de Raúl el mexicano, con las tres chicas que habían ligado en el baile, luego de haber cenado, y se detuvieron en la explanada que antecedió a la playa y allí, a la luz de los focos del coche, las obligaron a desnudarse y Raúl tuvo que golpear a una para que las tres entendieran que iba de veras y una vez en cueros las hicieron caminar alrededor del coche una y otra vez mientras ellos tres, dentro y con los cristales de las ventanillas bajados fumaban unos cigarrillos y las veían pasar, asustadas y desnudas: no es que a Fidel le ilusionara demasiado hacerles eso a las chicas por más que Raúl dijese que eran medio putas y había que amansarlas y enseñarles quién mandaba, pero si deseaba seguir la cuerda de Raúl tenía que pasar por eso y además le excitó; jamás hubiera imaginado que se les pudiera hacer eso a las chicas y hasta seguía con fascinación el movimiento de sus pechos, de las nalgas mientras pasaban y pasaban con el miedo pintado en el rostro y Raúl continuaba fumando, tranquilo y con mirada de experto, aguardando algo que Fidel, desconocía cómo y cuándo iba a producirse o, sin más, debía producirse [...] –¡Vístanse!– ordenó Raúl, y ellas obedecieron aliviadas. Sabía tratarlas, pensó Fidel con envidia mientras las veía cubrirse delante de los faros. ¡De frente! –había ordenado Raúl cuando les dieron la espalda con la ropa interior en las manos), acomodando los senos en el interior de los sujetadores, la del pelo castaño ajustándoselos con las manos, hasta que al entrar en el coche de nuevo Fidel sintió, como si fuera una quemazón de pura certeza, que ahora las deseaban a las tres, que no habría elección sino el

azar del deseo, de manera que ostensiblemente tomó de la mano a la que le gustaba y la sentó encima de él, sin preocuparse de lo que pensarán los otros (Guelbenzu 1981, 158-159).

Entonces, Hogg, si no te he entendido mal, te echaron siendo muy joven de aquella universidad por culpa de una colega de tu misma raza, que fue tu amante durante un año hasta que decidió denunciarte cuando estabas a punto de obtener la titularidad [...] –Sí, ésa es la terrible verdad, señor DK. Me denunció por lo que ella llamaba abusos. No hice nunca nada que ella no quisiera, pero entonces se hizo amiga de una nueva profesora de otro departamento, y ésta la convenció de que no debía tolerar más abusos masculinos de mi parte... (Ferre 2015, 346-347).

La representación de este tipo de violencia en las obras pertenecientes a ambas generaciones de autores nos permite afirmar que en la literatura española contemporánea se continúa normalizando la cultura de la violación, es decir, se justifica y acepta mediante distintas actitudes y comportamientos la violencia sexual hacia las mujeres. Se emplea la representación de violaciones a mujeres como un recurso más en la trama narrativa que no solo no conlleva una postura crítica por parte de la voz narradora, sino que perpetúa un mensaje que normaliza la violencia sexual contra las mujeres.

1.4. Asesinato de mujeres/intentos de homicidio

A lo largo de la muestra analizada, se identifican distintos fragmentos en los que se narra el asesinato o intento de homicidio de algún personaje femenino. Al igual que en el resto de manifestaciones de violencia machista, el contexto que acompaña este tipo de acciones es, por un lado, una forma de castigo hacia las mujeres que no han cumplido con su rol de lo que se espera que sea una mujer y, por otro, una manera de reivindicar la dominación masculina. En el caso de los asesinatos a mujeres, cobra especial importancia la concepción de amor romántico que, a través de la manifestación de celos, así como de la idea que se tiene sobre la posesión de la persona amada, lleva a los personajes masculinos a cometer asesinatos como una forma extrema de manifestar su amor.

[...] el otro día fue el día en que maté a mi primera mujer para poder estar con Teresa [...] «Te quiero tanto que mataría por ti», le dije. Ella se rió, contestó: «Ya será menos». Pero en aquellos momentos yo no podía reírme,

era uno de esos momentos en que se quiere con toda la seriedad del mundo, no hay broma que valga. Y entonces no pensé más y le dije la frase: «Ya lo he hecho», le dije. «Ya lo he hecho». «He hecho el hecho y he hecho la hazaña y he cometido el acto, el acto es un hecho y es una hazaña y por eso se cuenta más pronto o más tarde, he matado por ti y esa es mi hazaña y contártela ahora es mi obsequio, y me querrás más aún al saber lo que he hecho, aunque saberlo manche tu corazón tan blanco» (Marías 2000, 366-368).

Yo no podía hacer otra cosa más que matarla porque si hubiese podido hacer algo más también lo hubiera hecho. ¿Crees que fue infiel? No, no lo fue. ¿O que pensaba abandonarme? No. Y, sin embargo, sus ojos no me miraron un sólo segundo cuando la degollé ¿sabes? Ni siquiera lo intentó y por eso la cubrí con el almohadón— hizo una pausa, encogió la cabeza y luego murmuró—: Me hablaba con aquella otra boca ahogada en sangre —y aún más bajo—: ¡Hija de perra! (Guelbenzu 1981, 55).

En ocasiones, estos episodios no forman parte siquiera de la trama principal del relato, de tal manera que es frecuente encontrar la sucesión de asesinatos de mujeres descontextualizados y que no aportan ningún aspecto relevante para que la narración avance. La enunciación de un asesinato a algún personaje femenino transcurre como un hecho más, que se termina normalizando como un rasgo característico de la realidad social, en donde se asesina a mujeres con naturalidad.

Después se dirigiría hacia el burdel y Linda, seguro, estaría con otro cliente, por lo que tendría que matarlos a ambos, y si estuviera sola, también, porque seguro que como de costumbre ella querría tomar una copa antes de que fueran a la habitación, aun conociendo lo mucho que a él le incomoda el alcohol antes del amor (Fernández Mallo 2007, 84).

Al abrirla, los agentes encontraron el cadáver de una niña recién nacida. «Habían envuelto el cuerpo con sumo cuidado», declaró la agente Smith, quien afirmó que el responsable había hecho un trabajo «inmaculado». La niña iba vestida con un pijama de flores y llevaba puesto un pañal. Estaba envuelta en una manta blanca, donde habían dejado una nota, atravesada con un alfiler (Lago 2007, 199).

1.5. Violencia contra hijas/os y animales

Bajo esta categoría se recopilan, por un lado, formas de violencia hacia las hijas e hijos de los personajes femeninos, así como también formas de violencia hacia animales. En el análisis realizado se entiende que la violencia vicaria (Vaccaro 2021), es decir, aquella que se ejerce hacia los y las menores como forma de castigo a sus madres resulta una forma específica de violencia machista que debe tenerse en cuenta. Además de lo anterior, la relación que existe entre el maltrato animal y la violencia machista es una cuestión que viene reivindicándose desde hace décadas en estudios anglosajones (Flynn 2000; Volant et al. 2008), y en los últimos años también en España (Bernuz Beneitez 2015). Este tipo de maltrato que se ejerce contra los animales se realiza de manera instrumental, es decir, con la finalidad de dañar, humillar o someter a las mujeres.

Esta forma de violencia es la menos representada a lo largo de la muestra, sin embargo, resulta de interés conocer de qué manera se reproduce en la literatura contemporánea este mecanismo de control patriarcal.

Haberte casado con un ingeniero, tú que eres tan lista, dijo al tiempo que le soltó un codazo en la boca al niño que se había puesto de puntillas para tocar al perrito, y el niño se pegó con la cabeza contra la mesa y empezó a gritar y a dar patadas en el suelo. Para haberle roto la cabeza al muchacho, grité yo, y luego te quejas si digo que eres un animal. Ahora el que braceaba era él con el perrito arriba y abajo. Había dejado de ladrar el perro, ni siquiera ladraba el animalito, tenía los ojos abiertos de terror, ya había empezado a enterarse de cómo era la vida en su nuevo hogar; y cómo se las gastaba ese que lo había cogido tan cariñoso, que le había hecho carantoñas. A mí me pasó igual, perrito, pensé, primero dulzura, y luego ya ves; y él: os vais a ir todos a tomar por el culo, el perro, los niños y tú, y, de repente, apretó el cuello del animalito, se oyó un raleo, y se le quedó estirado el bicho en la mano, las patas colgando. Lo había ahogado; porque yo creo que se dio cuenta de que lo había estrangulado, y de que ya estaba muerto cuando lo tiró con todas sus fuerzas contra a pared. El animalito se quedó tendido en medio del salón después de haber arrastrado consigo unos cuantos vasos del aparador, allí estaba el perro reventado, echando sangre por todos los agujeros de su cuerpo, y rodeado de vidrios rotos (Chirbes, 2013, 395).

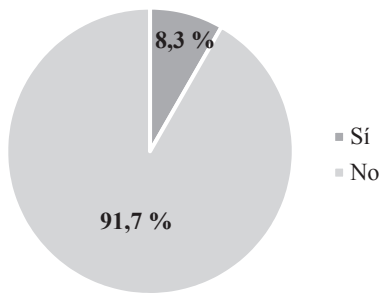
«Ésta mismo», dijo, y golpeó el cráneo de la foca con la barra azul. Un fino hilo de sangre, al estallar el cráneo de la foca, roció los ojos y la nariz de Olimpia Reyes. El animal quería huir. Gemía con un grito penoso, en el

que había una inmensa cobardía. Olimpia se puso delante de la foca, rocío los ojos y la nariz de Olimpia Reyes. El animal quería huir. Gemía con un grito penoso, en el que había una inmensa cobardía. Olimpia se puso delante de la foca para impedir otro golpe mortal (Vilas 2009, 83).

2. Cuantificación de la violencia machista en la novela contemporánea

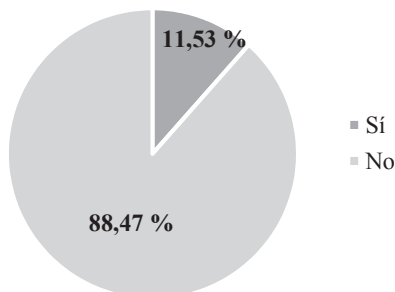
En cuanto al análisis cuantitativo, el siguiente gráfico de sectores revela que en el 8,3 % del total de la muestra se identifican formas de violencia machista. Esta proporción aumenta al 11,53 % si se tienen en cuenta únicamente aquellos capítulos en los que aparece al menos una mujer.

Gráfico 34. ¿Existe violencia machista en el capítulo?



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 35. ¿Existe violencia machista en los capítulos en los que aparece al menos una mujer?



Fuente: elaboración propia.

A continuación, se observa la distribución de contenido que incluye formas de violencia machista en relación con el tipo de personaje femenino que aparece en el capítulo (Tabla 30). Al igual que en el caso de la reproducción de estereotipos, formas de cosificación y existencia de contenido machista, las representaciones de violencia machista se hacen más evidentes en aquellos capítulos en los que aparecen personajes fugaces (14 %) o secundarios (11,8 %). Por el contrario, los capítulos protagonizados o coprotagonizados por mujeres presentan un índice de violencia menor, siendo de 7,8 % en el primer caso y de 9,4 % en el segundo.

Tabla 30. Violencia machista existente en el capítulo por tipo de personaje identificado como mujer

		Violencia machista		Total
		Sí	No	
Aparece en el capítulo al menos un personaje identificado como mujer	Protagonista	11 (7,8 %)	130 (92,2 %)	141 (100 %)
	Coprotagonista	20 (9,4 %)	193 (90,6 %)	213 (100 %)
	Personaje secundario	69 (11,8 %)	517 (88,2 %)	586 (100 %)
	Personaje fugaz	70 (14,0 %)	431 (86,0 %)	501 (100 %)
Total	Recuento	170	1271	1441

Fuente: elaboración propia.

La violencia explícita contra las mujeres resulta mucho más evidente para la generación de vanguardia literaria, nacida entre 1960-1980, en donde en el 15,3 % de los capítulos que corresponden a sus obras se identifican formas de violencia machista (Tabla 31). Por el contrario, en la generación de autores pertenecientes al canon, nacidos entre 1940-1960, la proporción de capítulos en los que se encuentran expresiones de violencia machista, disminuye al 5 % del total de capítulos.

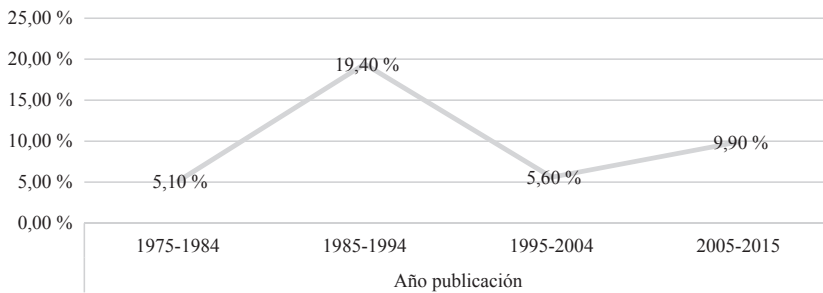
Tabla 31. Existe violencia machista en el capítulo por tipo de generación de autor a la que pertenece la obra

		Violencia machista		Total
		Sí	No	
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	44 (5,0 %)	829 (95,0 %)	873 (100 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	63 (15,3 %)	348 (84,7 %)	411 (100 %)
Total		107 (8,3 %)	1177 (91,7 %)	1284 (100 %)

Fuente: elaboración propia.

Como se puede ver en la siguiente secuencia, en el periodo de 1985-1994 encontramos el pico de mayor representación de violencia machista en la novela. En la década de 1995-2004 la proporción de este tipo de expresiones se reduce hasta alcanzar el 5,6 % de la muestra, sin embargo, en la década de 2005-2015 la representación de violencia machista vuelve a subir, contabilizándose el 9,9 % en la muestra correspondiente a este periodo. Destaca el hecho de que en la última década analizada se alcanza una representación de la violencia machista incluso superior a la contabilizada en el primer periodo (1975-1985), que se situaba en el 5,1 %.

Gráfico 36. Evaluación de la presencia de violencia machista en la novela contemporánea



Fuente: elaboración propia.

En la siguiente tabla de frecuencias se observan los tipos de violencia machista más representados en la muestra analizada. Esta variable admite respuesta múltiple, puesto que pueden darse distintos tipos de violencia machista en un mismo capítulo. La violencia sexual es la que cuenta con una mayor representación (33,8 %), seguida de la violencia física (23,9 %), violencia verbal (23,2 %), violencia en el que se representa asesinatos a mujeres o intentos de homicidio (15,5 %), y violencia que se ejerce hacia las hijas e hijos o contra los animales como una forma de castigo hacia las mujeres (3,5 %).

Si se pone en relación la generación de autores a la que pertenece la obra analizada con el tipo de violencia machista que se ejerce (Tabla 33), se observa que en ambas generaciones el tipo de violencia más representada es la sexual, siendo más acusada en la de autores nacidos entre 1960-1980 (37,2 %), frente a la observada en la generación de nacidos entre 1940-1960 (29,7 %). Por otra parte, la representación de asesinatos o intentos de homicidio hacia mujeres se observan con una mayor prevalencia en la generación de autores cuyas obras se enmarcan dentro del canon literario (17,2 %), frente al 14,1 % que se contabiliza

en las obras pertenecientes a la generación de vanguardia literaria. También es más frecuente entre los autores nacidos entre 1940-1960 la representación de violencia verbal hacia las mujeres. Por último, la violencia física y la violencia contra las hijas y/o hijos, o contra animales como forma de castigo hacia las mujeres obtiene una representación similar en ambas generaciones.

Tabla 32. Tipo de violencia machista

		Respuestas	
		N	Porcentaje
Tipo violencia machista (respuesta múltiple)	Verbal	33	23,2 %
	Física	34	23,9 %
	Sexual	48	33,8 %
	Asesinato/intento de asesinato	22	15,5 %
	Violencia contra hijas e hijos/ violencia contra animales de las mujeres	5	3,5 %
Total		142	100,0 %

Fuente: elaboración propia.

Tabla 33. Tipo de violencia machista identificada en el capítulo por generación de autores a la que pertenece la obra

		Tipo de violencia machista (respuesta múltiple)					Total
		Verbal	Física	Sexual	Asesinato/intento de asesinato	Violencia contra hijxs/ violencia contra animales de las mujeres	
Generación a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	17 (26,6 %)	15 (23,4 %)	19 (29,7 %)	11 (17,2 %)	2 (3,1 %)	64 (100 %)
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	16 (20,5 %)	19 (24,4 %)	29 (37,2 %)	11 (14,1 %)	3 (3,8 %)	78 (100 %)
Total		33	34	48	22	5	142

Fuente: elaboración propia.

Tal y como ponen en evidencia los ejemplos extraídos de la muestra, la novela contemporánea resulta un espacio en donde no solo se revictimiza a

las mujeres, representándolas a partir de personajes que pueden ser vejados, agredidos verbal y físicamente, violados o incluso asesinados; sino que se naturaliza el hecho de que los varones son los garantes del poder y del uso de la fuerza, pudiendo ejercerla sobre las mujeres siempre que estas se desmarquen del rol de género que se espera de ellas. Además, la representación de la violencia en los varones se presenta como un aspecto natural, ligada a la propia naturaleza de la masculinidad, que surge como respuesta a una actitud o a un comportamiento por parte de las mujeres a las que se hace responsables de esta conducta.

Los resultados obtenidos revelan que los tipos de violencia machista observados operan de distintas maneras con la finalidad de controlar, atemorizar, subordinar, vejar y, en definitiva, salvaguardar la profunda desigualdad estructural que existe entre hombres y mujeres. La representación descontextualizada de formas de violencia contra las mujeres termina reproduciendo roles y estereotipos tradicionales de género que sitúa a los varones como seres agresivos, mientras las mujeres son representadas como sujetos eternamente pasivos, lo que revictimiza a través de la violencia simbólica tanto a las supervivientes de violencia machista como a las potenciales víctimas de este tipo de violencia (Sayak Valencia y Herrera Sánchez 2020).

Tal y como señala Millett (1995), el patriarcado se vale del uso de la fuerza como una medida de control social y de intimidación constante hacia las mujeres. Esta fuerza puede ejercerse de manera tangible, pero también de manera sutil a través de la violencia simbólica. El término de violencia simbólica resulta especialmente relevante, puesto que a través de este mecanismo se naturalizan formas de violencia que resultan invisibles para las personas dominadas, pero resultan esenciales a la hora de perpetuar la dominación masculina. En este punto, la exposición simbólica a este tipo de violencia simbólica para las mujeres supone una nueva revictimización, puesto que las vuelve «susceptibles de violencia a causa de esta exposición» (Butler 2006, 46).

Como conclusión final en relación a esta cuestión, resulta especialmente destacable el hecho de que, si estas representaciones no se llevaran a cabo en el terreno de lo literario y, por tanto, en el ámbito de lo artístico, serían totalmente inaceptables socialmente. Sin embargo, tal y como manifiesta De la Concha (2012), nuestro imaginario está tan acostumbrado a la disociación que se establece entre la representación y su referente que, finalmente, el sujeto representado acaba despojado de su realidad y la representación se instituye a la par en su lugar, sustituyéndolo.

Una mirada interseccional a la heterodesignación en la novela contemporánea

Como se ha ido abordando en anteriores epígrafes, la novela contemporánea española escrita por varones resulta un escenario en el que las representaciones de lo femenino y lo masculino se constituyen dentro de los mandatos patriarcales, estableciendo límites claros entre lo que resulta correcto e incorrecto dentro de los géneros, e instaurando a través de este criterio un sistema de valores que también genera formas de discriminación hacia las disidencias de género. Volviendo a Connell (1987), el sistema patriarcal reparte el poder entre los varones y asigna al resto de identidades distintas de la masculinidad hegemónica posiciones de subordinación. A lo largo de este trabajo se ha puesto de manifiesto la escasa representación de la diversidad sexual y de género que existe en la novela contemporánea analizada.

Además, la heterodesignación que llevan a cabo los escritores estudiados deviene en una representación de las mujeres que no solo sigue la lógica de las idénticas que planteaba Amorós, sino que resulta un proceso esencializador que no contempla la diferencia ni la diversidad. Salvo alguna errática excepción, las mujeres son representadas en la novela contemporánea como blancas, heterosexuales y designadas en oposición de lo masculino y en relación con el varón semejante.

Teniendo en cuenta lo anterior, se ha contemplado en este análisis de contenido una mirada interseccional que permite poner la atención en el hecho de que las mujeres están atravesadas por distintas realidades que también interseccionan con el género y provocan formas de discriminación específicas. A lo largo de esta investigación se ha podido demostrar que la novela contemporánea escrita por varones continúa reproduciendo estereotipos y roles de género, a la vez que su contenido genera formas de violencia simbólica que perpetúan la opresión patriarcal, pero, ¿resulta este contenido también discriminatorio hacia las personas LGTBIQA+⁷? ¿Y racista? En caso de que

⁷ El término LGTBIQA+ está conformado por las siglas de las palabras lesbiana, gay, bisexual, trans, intersexual, queer y asexual. Con la finalidad de abarcar la diversidad sexual y de género que no está representada en estas siglas se suele incorporar el símbolo +.

así sea, ¿cómo interseccionan estas formas de discriminación con el género? ¿Puede este contenido favorecer la dominación masculina?

Con la finalidad de poder responder a estas cuestiones, además del análisis pormenorizado que se ha realizado a lo largo de esta investigación sobre la representación de las relaciones no heterosexuales, en el cuestionario se incorporan dos categorías que ponen el foco en conocer si a lo largo de la muestra se han contabilizado actitudes, comportamientos o acciones que puedan resultar intolerantes y discriminatorias hacia los personajes no heterosexuales (LGTBIQAfobia); así como también se han recopilado formas de designación que resultan racistas.

1. La representación de la LGTBQAfobia en la novela contemporánea

El cuestionario incorpora una categoría de respuesta abierta en donde se recoge en formato *verbatim* contenido que resulta intolerante y discriminatorio hacia los personajes LGTBQA+. Tomando como referencia las transcripciones literales de aquellos fragmentos que contienen comentarios, actitudes o acciones que han sido catalogados como LGTBQAfobia, la herramienta de nube de palabras arroja interesantes resultados en relación a los términos que se repiten con mayor frecuencia en esta categoría de análisis.



Figura 5. LGTBQAfobia. Fuente: elaboración propia.

La palabra que aparece con mayor frecuencia en el conjunto de fragmentos identificados como LGTBQAfobia y que, por tanto, resulta más visible en la

nube de palabras es «maricón». Encontramos también otros términos similares a la par que despectivos como son: «marica», «maricones», «puto», «invertido», «amariconados», «afeminados», «afeitados», «amanerado». En las novelas analizadas se emplea este tipo de términos no solo para señalar, insultar o discriminar, sino como un recurso mediante el cual reafirmar la heterosexualidad y virilidad de los personajes masculinos. Sobrevuela sobre los personajes varones la necesidad de remarcar de forma constante su heterosexualidad y desvincularse de cualquier tipo de práctica que pudiera ser considerada como «femenina», pues puede poner en entredicho su heterosexualidad.

—Oye, ¿no os parece que es marica?

—¿Por qué?

—¡Hombre! Mira la primera pantalla, una pava buenísima pidiéndole marcha y el tío que se hace el remolón.

—Cómo eres.

—Qué, ¿a ti también te va el mamoneo? (Martínez 2004, 108).

Algunos me toman por maricón, ni novias, ni amantes, ni putas, sé que dicen a mis espaldas unos cuantos (Chirbes 2013, 192).

—Amigo mío— dijo—. Vuélvase muy despacio, pero no levante las manos, por favor, es una vulgaridad, no la soporto ni en el cine. Bastará que las tenga separadas del cuerpo. Así. Permítame que le registre los bolsillos. ¿Nota frío en la nuca? Es mi pistola. Nada en la chaqueta. Perfecto. Ahora sólo me queda el pantalón. Lo entiendo, no me mire así, para mí es tan desagradable como para usted. ¿Imagina que alguien entrase ahora? Pensaría lo peor al verme tan pegado a usted, en un lavabo (Muñoz Molina 1988, 134).

Ese inglés cuarentón, bigotudo y fornido, de angulosas facciones y perenne camiseta a rayas, que decía llamarse Philip y residía en el bungalow vecino con un sospechoso compañero mucho más joven, una especie de efebo mustio y demacrado que casi nunca se dejaba ver por el día, y al que DK, por una de esas perversiones adultas que son tan gratificantes como amargas para sus protagonistas, había designado desde el comienzo del juego libertino como el único rival en su lucha por la conquista de su niña endiosada a pesar de etiquetarlo, un poco a la ligera, como «invertido» sexual (Ferré 2015, 118).

Por el contrario, la representación de las mujeres lesbianas o bisexuales sigue la lógica planteada por Rich (1996), es decir, el sesgo de la heterosexualidad obligatoria percibe sus experiencias en una escala que va desde la desviación a la aberración, pasando incluso por volverlas totalmente invisibles. Por un lado, las mujeres que se desmarcan de su rol de género, y por tanto de la idea de feminidad impuesta, se las presupone no heterosexuales. Por otro, se encuentran varios casos en los que a las mujeres lesbianas o bisexuales se las denomina de manera despectiva como «marimachos». Además, su escasa representación a lo largo de la muestra vuelve invisibles las experiencias y deseos de las mujeres que no se sitúan dentro de la heteronorma. En este punto resulta interesante volver a poner de manifiesto una cuestión que ya se destacaba en un epígrafe anterior, y es que cuando se representan en la novela contemporánea a mujeres manteniendo relaciones sexuales con otras mujeres, estas se presentan como un recurso mediante el cual satisfacer la mirada de deseo masculina, y no como una práctica donde estas son sujetos de su propio deseo y de su sexualidad.

Devolvió la revista arrugada al cajón mientras apagaba, sañudo, el cigarrillo en el cenicero hasta que vio extinguirse la última brasa; como si encontrase alivio en aquel gesto de violencia a pequeña escala. Ojalá pudiera, se dijo, hacer lo mismo con el párroco, y con la monja con pinta de lesbiana [...] (Pérez Reverte 1995, 218).

Gracias a tales pesquisas pudimos extraer la evidencia de que Enríquez fue abandonado mientras cumplía su pena por la tal Manuela, que resultó marimacho (vulgo: tortillera) y escapó al Cono Sur con otra más mayor de su misma especie (Molina Foix 2006, 216).

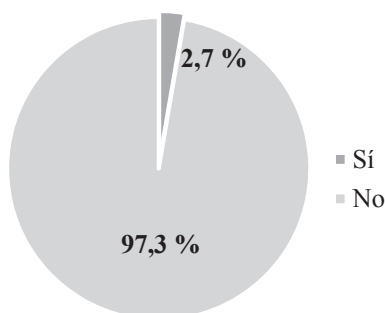
Por otra parte, en la muestra se identifica a tres personajes que son mujeres trans (dos en novelas pertenecientes a la generación de autores consagrados y otra en una obra correspondiente a la generación de vanguardia). En los tres casos, la relación que estas mantienen con el personaje principal varón se desarrolla en contextos de prostitución. A pesar de que la representación de personas trans en la muestra se reduce únicamente a tres personajes, es reseñable la identificación de formas de transfobia en la novela contemporánea:

La fogosa asiática, con pinta, como su enemiga, de transexual arrepentida, nos sigue con mansedumbre, como si hubiera entendido el mensaje subliminal de la situación, y la dejamos, por cortesía, entrar antes en la

limusina [...]. El gran Hogg esboza una mueca de disgusto, sin embargo, es evidente que no le atrae nada la compañera que le he buscado esta noche para que se divierta, un ambiguo espécimen de rasgos achinados y voz chillona [...] Alexia, conmovida por mi generosidad, me pintarrajea la cara de estigmas de un falso amor, marcas infecciosas de ese carmín robado que le permite sentirse por un momento la mujer que no es ni será nunca (Ferré 2015, 345-346).

En este punto, podemos afirmar que la representación que se hace en la novela contemporánea de las disidencias sexuales y de género resulta, una vez más, un recurso mediante el cual reivindicar la dominación masculina. En el caso de los personajes varones, el rechazo de la homosexualidad supone un mecanismo mediante el cual reivindicar su heterosexualidad, una forma de distanciarse de cualquier rasgo que puedan considerar «femenino» y que ponga en tela de juicio su virilidad. En el caso de las mujeres representadas como lesbianas o bisexuales observamos un planteamiento diferenciado. Por una parte, este tipo de relaciones se representan como una práctica desviada que genera rechazo. Por otro, se aprecia que en las escasas ocasiones en las que se identifican relaciones afectivo-sexuales entre mujeres, estas se representan desde una óptica que responde al deseo masculino, en donde las mujeres no son sujetos de una sexualidad propia, sino que responden a los deseos de los personajes masculinos.

Centrándonos ya en el análisis cuantitativo, a pesar de la escasa representación que tienen en la novela contemporánea los personajes LGTBIQA+, se contabiliza en el total de la muestra un 2,7 % de conductas o actitudes que pueden considerarse intolerantes y discriminatorias hacia la diversidad sexual y de género. Tal y como se puede apreciar, esta proporción no resulta elevada, sin embargo, es un aspecto a tener en consideración y que puede resultar especialmente de interés de cara a plantear futuras líneas de investigación que profundicen en la heterodesignación y la representación de personajes LGTBIQA+ en la novela española.

Gráfico 37. ¿Se identifica LGTBIQAfobia⁸ en el capítulo?

Fuente: elaboración propia.

Tal y como se observa en la siguiente tabla cruzada, se contabiliza dentro de la generación de autores más jóvenes (nacidos entre 1960-1980), el doble de comentarios, actitudes o acciones que pueden catalogarse como LGTBIQAfobia (4,1 %), mientras que la representación de esta cuestión en la generación de autores nacidos entre 1940-1960 alcanza el 2,1 %.

Tabla 34. Identificación de LGTBIQAfobia en el capítulo por generación de autores a la que pertenece la obra

		¿Se identifica LGTBIQAfobia en el capítulo?		Total
		Sí	No	
Generación de autores a la que pertenece	Generación de autores nacidos entre 1940-1960	18 2,1 %	855 97,9 %	873 100 %
	Generación de autores nacidos entre 1960-1980	17 4,1 %	394 95,9 %	411 100 %
Total		35 2,7 %	1249 97,3 %	1284 100 %

Fuente: elaboración propia.

A modo de reflexión final llama la atención el hecho de que, a pesar de la escasa representación de la diversidad sexual y de género, los resultados revelan que en un 2,7 % de la muestra se identifican conductas o actitudes que pueden considerarse LGTBIQAfobia. También resulta destacable el hecho de

⁸ Como especificábamos en el apartado metodológico, por LGTBIQAfobia entendemos todas aquellas actitudes, comportamientos o acciones que puedan resultar intolerantes y discriminatorias hacia la diversidad sexual y de género.

que sea precisamente la generación de vanguardia literaria, conformada por autores más jóvenes, la que representa en mayor medida este tipo de contenido, respecto a la generación de autores canónicos.

2. La representación del racismo en la novela contemporánea

Como evidencian los ejemplos que se presentan a continuación, encontramos en la muestra fragmentos donde el origen racial intersecciona con la clase social o la diversidad sexual y de género, generando una discriminación múltiple hacia las personas racializadas.

–Tú y los tuyos tenéis que chantajear a Constantino. Como buen boliviano, Constantino es un hombre de costumbres radicales. Lo amenazaréis con divulgar su homosexualidad. Sed crueles con él, reíos de su homosexualidad, haced chistes. Decidle que es un moro maricón. Constantino tiene la piel muy oscura, le molesta muchísimo que la gente se crea que es árabe (Vilas 2009, 109).

El dios K no habla español, ni conoce los rudimentos de esa lengua de inmigrantes y parias de los dos continentes, como piensa, por lo que apenas si tiene tiempo de entender hasta qué punto son insustanciales los temas abordados en la conversación con su interlocutor antes de que la mujer cuelgue el teléfono. Después de estar un buen rato pensando en sus problemas, ya se sabe que esta gente está llena de ellos, soportan vidas melodramáticas, sobrecargadas de relaciones familiares tortuosas y carestía innata de medios y recursos [...] (Ferré 2015, 406).

De cómo gana ese dinero que él asegura que se niega a tirar prefiere no dar muchos datos: pisos patera, naves en las que se hacinan negros de batas multicolores, moros mal afeitados o barbudos, y ciudadanos del Este, tan rubios, con esas pieles tan claras, tan limpias aunque no se laven: eso sí, cada especie animal en su alvéolo, en su cubículo, rusos con rusos, subsaharianos con subsaharianos, magrebíes con magrebíes, un zoológico perfectamente ordenado, nada de mezclar churras con merinas, gacelas con tigres, a pesar de que en esos barracones hay poca gacela: hienas y lobos, de éstos hay los que quieras (Chirbes 2013, 249).

Sin embargo, encontramos también fragmentos en donde interseccionan el origen racial con el género, produciendo una forma de discriminación específica hacia las mujeres racializadas. A pesar de que la representación de estos

personajes es muy escasa, lo cierto es que cuando se las representa suele hacerse de manera estereotipada, generando una narrativa con profundas raíces coloniales que hace uso de la exotización, la hipersexualización y la estigmatización para heterodesignarlas.

En África se folia mucho y con facilidad. Las primeras veces, el recién llegado se marcha del bungalow para dejarlos solos, pero después se va acostumbrando a que la intimidad no tiene importancia allí —el pudor se ha perdido junto con muchas de las viejas costumbres—, que nadie se preocupa de su presencia y que, muchas veces, dormido el camarada, alguna chica se desliza hasta su cama para acabar de aprovechar la noche. «Las muchachas van tras la semilla de los europeos —quedar embarazadas de un extranjero puede arreglarles la vida—, y son expertas en deshacerse sutilmente de los preservativos sin que el incauto se aperciba, a veces con la boca —al revés de las prostitutas blancas, quienes, mucho más preocupadas por las infecciones, han aprendido a colocarlos con disimulo, e incluso sirviéndose de movimientos vaginales que los no advertidos confunden con exóticas técnicas sexuales. A más de uno», dice el noruego, «lo han metido en un buen lío» (Sierra 2000, 72).

Sí, que delicioso es, al final, sentir como todo eso se estrella, sin solución de continuidad, contra la cavidad bucal de una paria depravada, como todo eso acaba estampándose a velocidad de vértigo contra la dentadura cariada de una inmigrante ilegal, una fugitiva desarrapada del tercer mundo, como todo eso, posición, carrera, relaciones, fortuna, influencia, ambiciones, propiedades, viene a mezclarse como una efusión molecular con la saliva repulsiva de una proletaria de salario deleznable y maneras rudas. Es un placer morboso inigualable, desde luego, en especial para un cerebro de tan alto coeficiente intelectual, ver todo ese patrimonio diseminarse en la boca de esta mujer, irrigando cada recoveco, cada orificio, cada úlcera, cada pliegue, como una inundación anual en un terreno desertizado por la sequía persistente (Ferré 2015, 297).

Que los otros te palmeen la espalda y te azoten entre carcajadas el culo, y te vean magrear a la ucraniana, darle la lengua a la rumana, y que el bulto del pantalón revele que te has empalmado con esa carne que, siendo muy vistosa, suave, extremadamente agradable de tocar, apenas vale cuarenta euros la media hora y la han toqueteado fontaneros, albañiles y emigrantes latinos o subsaharianos (Chirbes 2013, 175).

En las obras analizadas se identifican formas de racismo hacia personajes racializados y, en el caso de los personajes femeninos, este contenido racista va acompañado de una representación que también resulta profundamente machista. La reproducción de contenido machista con connotaciones racistas transfiere unos esquemas de pensamiento que reproducen formas de discriminación específicas hacia las mujeres racializadas, lo que supone una nueva evidencia de la dominación simbólica masculina en la novela contemporánea española.

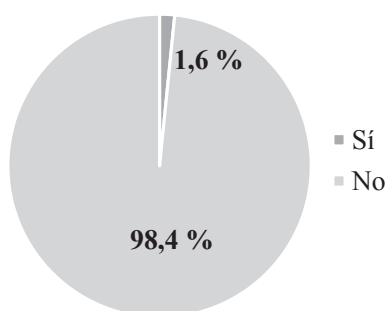
Retomando a Bourdieu, «el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya» (2000b, 22). Es por esta razón que encontramos esquemas específicos de dominación masculina hacia las mujeres lesbianas, bisexuales y/o racializadas, puesto que mediante la reproducción de la homofobia, bifobia o racismo en el relato literario se genera al mismo tiempo la forma asimilada de la relación de dominación, presentándola como natural.

El uso del lenguaje en la novela contemporánea

A lo largo de esta investigación se ha profundizado en cómo heterodiseñan los autores a las mujeres en sus relatos, cuáles son los espacios y contextos en los que las sitúan, cuál es el ámbito relacional en el que se mueven con el resto de personajes, y qué dispositivos de reproducción de las identidades de género prevalecen. A continuación, se presentan los resultados obtenidos en relación a la última categoría de análisis contemplada en este estudio, con la finalidad de conocer si el lenguaje que emplean en sus novelas los autores estudiados resulta inclusivo o, por el contrario, supone una herramienta más a través de la cual oprimir y negar las experiencias de las mujeres.

El cuestionario diseñado para el análisis de contenido incorpora una categoría que permite conocer si en las novelas tomadas como muestra se emplea un lenguaje inclusivo. En el siguiente gráfico de sectores se observa que en el 98,4 % de los capítulos analizados se emplea un lenguaje no inclusivo y que, por lo tanto, es sexista, puesto que no nombra las experiencias y realidades de las mujeres.

Gráfico 38. ¿Se utiliza un lenguaje inclusivo en el capítulo?



Fuente: elaboración propia.

A modo de conclusión, la exclusión de las mujeres en el lenguaje empleado en la novela contemporánea mediante la imposición del género gramatical masculino, supone lo que Mercedes Bengoechea (2006) denomina como

«mecanismo verbal de aniquilación simbólica femenina». Es decir, una práctica simbólica que supone la desaparición de las mujeres y su subordinación a las experiencias de los varones, situándolas en posiciones de otredad en el imaginario colectivo.

Conclusiones

Los resultados obtenidos a lo largo de esta investigación han puesto de manifiesto que uno de los principales elementos representativos de la heterodesignación en la novela contemporánea es el contenido discriminatorio por exclusión. Como se ha podido comprobar, la ausencia de las mujeres es evidente en el relato literario, los personajes femeninos solo alcanzan el protagonismo en el 11 % de la muestra. Los autores analizados no solo no representan a las mujeres de forma equitativa en la novela, sino que esta infrarrepresentación supone la negación de la propia posibilidad de ser sujetas de la narración, relegándolas a roles secundarios y fugaces que cuentan con una capacidad de agencia mucho menor. Retomando la conceptualización beauvoriana, la ausencia de protagonismo situaría a las mujeres en posiciones de inmanencia e inesencialidad, lo que al mismo tiempo se traduce en la enunciación de los varones como lo universal, lo genéricamente humano.

Como han revelado los datos, los escritores pertenecientes tanto al canon como a la vanguardia literaria escriben novelas cuyas tramas giran en torno a personajes varones, tanto en las categorías de protagonistas y coprotagonistas, como en las relativas a personajes secundarios y fugaces. En este punto, ha resultado destacable el hecho de que la generación de autores de vanguardia representa a las mujeres como personajes literarios en una proporción menor a la de los escritores canónicos. Si bien en la representación de personajes protagonistas la diferencia es mínima entre ambas generaciones (las mujeres solo son protagonistas en el 11 % de los capítulos pertenecientes a la generación canónica, y en el 10,90 % de la muestra correspondiente a la generación de vanguardia), esta brecha se ve incrementada de manera evidente al observar la distribución de personajes femeninos coprotagonistas, secundarios y fugaces. La generación de autores que pertenece al canon, representa en el 21 % de los casos a mujeres como personajes coprotagonistas, mientras que esta proporción se reduce a la mitad en el caso de los escritores de vanguardia (10,2 %).

Al atender a los personajes secundarios, los resultados revelaron que la generación de autores canónicos representa al menos a un personaje femenino secundario en el 47,3 % de los casos, mientras que la generación de vanguardia

lo hace en un 39,4 % de los capítulos analizados. Una tendencia similar se advirtió al observar a los personajes fugaces, mientras la generación de autores perteneciente al canon representa en el 39,7 % de los casos al menos a una mujer como personaje secundario, en el caso de la generación de autores de vanguardia esta cifra se reduce al 32,4 %. Esta diferencia en la representación de personajes femeninos resultó un aspecto especialmente significativo para nuestro análisis, puesto que, a pesar de que la generación de vanguardia está conformada por autores más jóvenes y que, por tanto, han sido socializados a una edad más temprana en los avances acontecidos en materia de igualdad que han tenido lugar en las últimas décadas en el Estado español, lo cierto es que estos continúan reproduciendo en sus novelas una visión del mundo que resulta androcentrista.

Encontramos otro aspecto característico de la heterodesignación en la representación de las relaciones entre personajes literarios. Cuando se analizaron las relaciones que existen entre personajes masculinos y femeninos se observó que estas se dan con mayor prevalencia en el ámbito de lo emocional, erótico y sexual. En este aspecto se puede concluir que el tipo de vínculo más frecuente con el que se representa a las mujeres protagonistas, coprotagonistas y secundarias con los personajes varones centrales de la narración, gira en torno a los vínculos afectivos que mantienen con estos, respondiendo así al cumplimiento del rol de género de «ser para los otros».

Resulta especialmente destacado el hecho de que, del total de capítulos analizados, solo un 8,49 % pasan el test de Bechdel-Wallace. Es decir, en el conjunto de casos estudiados, solo esta proporción de capítulos incluye al menos un personaje femenino con nombre propio, que mantiene algún tipo de conversación o experiencia con otra mujer, y que esta no gira en torno a la figura de un varón. Pese a la exigua representación de mujeres en la muestra, en las escasas ocasiones en las que mantienen algún tipo de conversación o protagonizan una experiencia conjunta, esta suele girar en torno a un personaje varón. En este aspecto se infiere que los autores incorporan a los personajes femeninos en la narración como una fórmula que permite caracterizar de manera indirecta a los personajes masculinos. El análisis de los datos obtenidos permite afirmar que las mujeres son representadas en la novela contemporánea española como personajes intermediarios entre los personajes masculinos, sobre las cuales se articula el deseo y se legitima el poder de los varones. A través de este tipo de representaciones, no solo se les resta valor a las relaciones entre mujeres, sino que se subordinan a sus experiencias a las vivencias de los personajes masculinos,

en pos de reivindicar valores propios de la masculinidad hegemónica en la trama literaria.

A diferencia de la casi total ausencia de relaciones afectivo-sexuales entre varones, los resultados revelaron una pequeña representación de mujeres lesbianas y bisexuales en la novela contemporánea. Sin embargo, estas representaciones son muy escasas si se las compara con las relaciones heterosexuales que se dan a lo largo de toda la muestra. En este punto, observamos diferencias significativas entre generaciones literarias, mientras los autores pertenecientes al canon representan a las mujeres lesbianas y bisexuales en el ámbito de las relaciones románticas, los autores pertenecientes a la vanguardia representan con mayor frecuencia a estos personajes en contextos de carácter sexual y erótico. Tal y como se ha puesto de manifiesto, no se encuentra en estas representaciones una mayor visibilidad de la diversidad sexual y de género, sino un factor propio de la heterodesignación a partir del cual satisfacer la mirada de deseo masculino. Incluso llegaron a observarse a lo largo de la muestra conductas o actitudes que resultan intolerantes, discriminatorias y estigmatizantes hacia aquellos personajes, tanto masculinos como femeninos, que rompen con la heteronorma.

Aunque la representación de mujeres en la novela contemporánea es muy escasa, se identificó una relevante proporción de estereotipos relacionados con el mito de la feminidad. La categorización de los diferentes estereotipos femeninos puso de manifiesto que el más frecuente para ambas generaciones literarias es aquel que sitúa a las mujeres en el ámbito privado, llevando a cabo tareas domésticas y de cuidados. En este escenario, la figura de «la buena esposa» y «la buena madre» ocupan un papel destacado en la legitimación de «la buena mujer» como modelo y rol de género a seguir. Se observan también diferencias en la representación de estereotipos femeninos en función de la generación literaria analizada. En este caso, entre los autores que forman parte del canon destaca el estereotipo de mujer como ser dependiente y débil que necesita de la sobreprotección de personajes masculinos. La tradicional y estereotipada identificación de las mujeres con las emociones, conlleva que se represente a los personajes femeninos como seres enigmáticos y complicados, especialmente sensibles y en un constante estado de inestabilidad emocional. Es habitual en este punto que los autores recurran a la representación de las mujeres como personajes desbordados, con diagnósticos de depresión y con tendencias suicidas.

Para la generación de autores de vanguardia, es habitual representar a las mujeres como personajes disponibles sexualmente. Se observa en este punto

una tensión constante a la hora de representar una sexualidad femenina que resulte deseable para la mirada masculina, pero que a su vez no rompa con los mandatos patriarcales. Para ello, será habitual que en el relato se censuren aquellas prácticas en donde las mujeres reafirman su deseo y su sexualidad de forma autónoma e independiente de la figura del personaje varón. Al mismo tiempo, también resulta frecuente encontrar entre la generación de autores de vanguardia, la representación de las mujeres como personajes malvados, en donde la figura de la *femme fatale* ocupa un lugar destacado. En este sentido, es habitual representar a los personajes femeninos como capaces de seducir o engañar a los varones valiéndose de su atractivo físico, arrastrándolos con ellas a la perdición.

Asimismo, se identifican formas de hipersexualización y de cosificación del cuerpo de las mujeres, tanto en las obras producidas por autores pertenecientes al canon, como a la vanguardia literaria. Lo especialmente relevante de la cosificación de las mujeres en la literatura, es que esta representación no implica un reconocimiento de las mujeres como seres deseantes y con autonomía a la hora de manifestar su sexualidad. Únicamente se fragmenta el cuerpo de las mujeres bajo una mirada masculina que las objetualiza, donde no existe ningún tipo de reciprocidad. Se crea a través del relato literario un imaginario sobre el cuerpo de las mujeres, el placer y el poder, a través del que las mujeres son constituidas en la narración como objetos, y los varones como sujetos, legitimados para definir su propia sexualidad y afirmar su masculinidad a partir del control del cuerpo de las mujeres.

Las cifras alcanzadas confirmaron que otro de los elementos característicos de la heterodesignación es la existencia de contenido machista en el relato. Para ambas generaciones literarias, el tipo de machismo más frecuente es el comentario machista hostil, seguido de la actitud machista hostil. El análisis cualitativo reveló que muchos de los fragmentos que son clasificados como contenido machista se dan en el terreno de las relaciones sexoafectivas, en el espacio privado y de noche. Además, los fragmentos extraídos de manera literal de las novelas estudiadas, confirmaron que la heterodesignación que llevan a cabo los autores varones, pertenecientes al canon y a la vanguardia literaria, reproduce un contenido que resulta especialmente denigrante y pernicioso para las mujeres.

Además de lo anterior, la violencia machista ocupó un papel destacado en el análisis. A lo largo de este trabajo se comprobó cómo las novelas estudiadas no solo revictimizan a las mujeres, representándolas a partir de personajes que pueden ser agredidos verbal y físicamente, violados e incluso asesinados;

sino que naturalizan el hecho de que los varones puedan, en calidad de garantes del poder y del uso de la fuerza, ejercer violencia sobre aquellas mujeres que se desmarquen de su rol tradicional de género. Resulta especialmente llamativo el hecho de que la representación de la violencia que ejercen los varones se presente a lo largo del relato literario como un aspecto natural, como una esencia misma de la masculinidad, que brota como respuesta a una actitud o a un comportamiento manifestado por las mujeres y que desde el punto de vista patriarcal resulta reprobable.

Al mismo tiempo se observó que la representación de la violencia machista resulta un factor a través del cual se reproducen estereotipos y roles de género, que definen a los varones como seres agresivos y a las mujeres como personajes eternamente pasivos, lo que supone una nueva revictimización de las identidades femeninas. En este punto, destacan las formas de extrema violencia, ensañamiento y crueldad contra las mujeres que se evidenciaron en algunos de los fragmentos estudiados. En la mayor parte de ocasiones, estos episodios ni siquiera formaban parte de la trama principal del relato, presentándose de manera descontextualizada y sin aportar ningún aspecto significativo para que la narración avanzase. Simplemente se dan como una naturalización del lugar subordinado que le corresponde a las mujeres dentro del orden social patriarcal.

Además, encontramos en la novela contemporánea formas de racismo hacia los personajes racializados, que resultan especialmente destacadas cuando interseccionan con el género. Los autores estudiados caracterizan a las mujeres racializadas de manera estereotipada, haciendo uso de la exotización, la hipersexualización y la estigmatización para designarlas. Encontramos en la novela contemporánea, perteneciente tanto al canon como a la vanguardia literaria, la reproducción de contenido machista con connotaciones racistas que transfieren unos esquemas de pensamiento que reproducen formas de discriminación específicas hacia las mujeres racializadas.

Por último, observamos que la invisibilización y exclusión de las mujeres en el lenguaje resulta otro factor característico de la heterodesignación (el 98,4 % de los capítulos analizados emplea un lenguaje no inclusivo). A través del uso constante del masculino genérico a lo largo del relato, no solo se omite a las mujeres en la narración, sino que se las subordina de manera simbólica a las experiencias de los varones.

Los resultados obtenidos demuestran que la heterodesignación presente en la novela contemporánea española, tanto en el canon como en la vanguardia literaria, resulta un mecanismo de dominación masculina, a través del cual los

varones nombran la realidad social y describen las experiencias de las mujeres en función de un imaginario y punto de vista que resulta parcial. Como hemos ido desarrollando, a través de la heterodesignación se conceptualiza a las mujeres mediante fórmulas que resultan profundamente estereotipadas y esencializadoras, que no reconocen su capacidad de agencia ni tampoco su individualidad.

Pese a que la heterodesignación se da en el terreno de la ficción literaria, lo verdaderamente trascendente de este proceso es que a través de las prácticas y representaciones que traslada el relato, se articulan una serie de esquemas de pensamiento que no solo afectan a la configuración de la identidad de los individuos, sino que estructuran la propia realidad social. Tanto el canon como la vanguardia literaria funcionan como disposiciones generadoras de prácticas y representaciones en el campo literario, en donde se establece una jerarquía clara: los varones son representados como sujetos del relato, mientras que las mujeres son designadas a partir de la relación y el vínculo que mantienen con los otros, como meras intermediarias entre los personajes masculinos.

Al mismo tiempo, como se ha constatado a lo largo de este estudio, tanto el canon (como garante de la calidad artística y del prestigio de aquellas obras que deben ser consagradas), como la vanguardia (en tanto que plantea formas de creación alternativas, subversivas e innovadoras que van más allá de los límites aceptados dentro del campo literario), siguiendo la teoría bourdiana, funcionan como estructuras estructurantes de la realidad social. *A priori*, las prácticas y representaciones son tomadas como razonables, de sentido común, asimiladas por el público lector y legitimadas por la crítica literaria y por distintos organismos e instituciones que premian o distinguen a estos autores, quienes acumulan a través del reconocimiento de sus novelas y de la consagración como escritores, capital económico, cultural, social y simbólico.

Tomando en consideración los datos alcanzados, resulta especialmente destacable el papel que desempeña la vanguardia literaria a la hora de articular, mediante la heterodesignación, un esquema social profundamente patriarcal que prácticamente no interioriza ni asimila los cambios sociales en materia de igualdad que han acontecido en el Estado español en las últimas cuatro décadas. Los aspectos innovadores que plantea la vanguardia literaria en la narración, siguen la lógica planteada por Bourdieu de disputar el poder en el campo literario a los autores consagrados, planteando rasgos diferenciadores con los que distinguirse de sus rivales de proximidad. Sin embargo, esta ruptura con los autores consagrados presenta al mismo tiempo una rigidez y una fidelidad tal que no permite transgresiones y subversiones al orden

social patriarcal, al no reconocer la individualidad y capacidad de agencia de las mujeres, así como tampoco permitir la ampliación de las identificaciones posibles más allá de las oposiciones binarias que se adscriben a los géneros. Volviendo a la conceptualización de Amorós, encontramos que dentro del campo literario los autores consagrados y de vanguardia se comportan como una fratría, en donde los varones modulan formas de subjetividad a través de la heterodesignación que apuntalan las mismas estructuras de la dominación patriarcal.

Por tanto, consideramos que las prácticas y representaciones que se transfieren a través del proceso de heterodesignación están directamente relacionadas con el reparto de poder y con la perpetuación de la desigualdad social. La ausencia de personajes femeninos a lo largo de los capítulos analizados, su representación estereotipada, la hipersexualización y cosificación de sus cuerpos, así como la naturalización de la violencia machista o el uso de un lenguaje no inclusivo en la narración resultan un claro ejemplo de ello. La heterodesignación en la literatura contemporánea funciona por tanto como un dispositivo de reproducción de violencia simbólica que permite naturalizar formas de violencia invisibles, que esconden la dominación masculina y que influyen de manera directa en la manera en la que las identidades de género interpretan la realidad social y se autoproyectan en ella.

Como ha quedado constatado en el análisis a las novelas que forman parte del canon literario y que han sido premiadas con el Premio de la Crítica, el jurado de este tipo de galardones no solo está destacando la calidad literaria de una buena historia, sino que también está premiando un relato que genera una serie de modelos sociales. Ganar un premio literario de esta envergadura no solo implica visibilidad y reconocimiento para su autor, también supone un incremento en las ventas de la novela, la ampliación de sus lectores y la consolidación de un relato que articula una forma de estructurar el mundo. Dada la relevancia que tienen este tipo de galardones se hace evidente la responsabilidad que tienen los jurados y tribunales evaluadores a la hora de destacar una novela y conceder este tipo de distinciones, más aún en los casos en los que los premios son promovidos por organismos públicos.

Desde la entrada en vigor de la Ley Orgánica 3/2007, las Administraciones Públicas están obligadas a promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en los órganos de selección y valoración, y a designar a sus representantes en órganos colegiados o comités de personas expertas de acuerdo con este principio. Este hecho se traduce en que, por ejemplo, los Premios Nacionales deben garantizar la presencia de jurados paritarios. Sin embargo,

todavía son muchos los galardones literarios promovidos por entidades privadas que cuentan con jurados que siguen estando conformados en su mayoría por varones, blancos y heterosexuales, que no solo no representan la diversidad que existe en la creación literaria, sino que continúan destacando novelas que perpetúan valores y puntos de vista hegemónicos.

A pesar de lo anterior, nuevas voces (y también otras ya olvidadas) van abriéndose paso al margen del canon. Cada vez son más las editoriales independientes que plantan cara al dominio de las multinacionales del sector para proponer otros relatos, publicaciones sólidas que buscan llegar a un público heterogéneo que se desmarca de los *bestsellers* y de las autorías de éxito. Esta mayor diversidad permite abrir una pequeña brecha en el reparto de poder dentro del campo literario. Al mismo tiempo, cada vez son más frecuentes los análisis sensibles al género y centrados en visibilizar el componente social que existe en la literatura, así como en las prácticas de lectura y de escritura. Un claro ejemplo lo encontramos en la popularización de una sencilla herramienta como puede ser el test de Bechdel-Wallace adaptado a la narrativa.

La importancia que tiene el proceso de heterodesignación en la novela contemporánea española a la hora de legitimar la estructura de dominación patriarcal pone de manifiesto, por un lado, la plena actualidad que tiene la crítica al androcentrismo que planteaba Amorós como mecanismo de vindicación feminista; por otro lado, la necesidad de seguir apostando desde la crítica literaria feminista por el reconocimiento de voces disidentes al canon, en donde las Otras se autodesignen en calidad de sujetos y se enuncien en primera persona, a la par que se planteen nuevas prácticas y representaciones que rompan con los estereotipos y roles tradicionales de género, y permitan crear, a través del relato de ficción, otros imaginarios posibles.

Referencias bibliográficas

- Álvaro Estramiana, José Luis e Ignacio Monge Lanuzas. 1989. «Libros de texto de lectura: Procesos de socialización e identidad de género». En *Manual de Sociología de la Educación*, coordinado por Félix Ortega, Ernesto González García, Antonio Guerrero y M^a Eduvigis Sánchez. Madrid: Visor.
- Amorós, Celia. 2005. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Andrade, Xavier. 2001. «Homosocialidad, disciplina y venganza». En *Masculinidades en Ecuador*, editado por Xavier Andrade y Gioconda Herrera, Quito: Flacso Ecuador.
- Arranz, Fátima. 2015. «Aproximación al dispositivo de reproducción de las identidades de género en la literatura infantil y juvenil de ficción». En *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*, editado por Almudena Hernando, 55-82. Madrid: Traficantes de sueños.
- Atwood, Margaret. 2006. *La maldición de Eva*. Barcelona: Lumen.
- Azancot, Nuria. «La generación Nocilla y el afterpop piden paso». *El Cultural*, 19 de julio de 2007. Consultado el 01-06-2020.
- Badinter, Elisabeth. 1981. *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.
- Basaglia, Franca. 1983. *Mujer, Locura y sociedad*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Beauvoir, Simone. 2011. *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bechdel, Alison. 1986. *Dykes to Watch Out For*. NY: Firebrand Books.
- Bechdel, Alison. «Testy». *Dykes to watch out for*. Consultado el 1-04-20. <https://dykestowatchoutfor.com/testy/>
- Beltrán, Miguel. 2003. «Cinco vías de acceso a la realidad social». En *El análisis de la realidad social: Métodos y técnicas de investigación*, coordinado por Manuel García Ferrando, Francisco Alvira, Luis E. Alonso y Modesto Escobar, 17-45. Madrid: Alianza Editorial.
- Bardin, Laurence. 1986. *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Benegas, Noni. 2017. *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Bengoechea, Mercedes. 2006. «“Rompo tus miembros uno a uno” (Pablo Neruda). De la reificación a la destrucción en la iconografía literaria de la amada». *Cuadernos de Trabajo Social* n.º 19: 25-41.
- Bengoechea, Mercedes. 2012. «La perturbadora mirada del deseo en la poesía romántica». En *El sustrato cultural de la violencia de género. Literatura, arte, cine y videojuegos*, coordinado por Ángeles de la Concha, 71-116. Madrid: Editorial Síntesis.

- Bennett, Tony, Mike Savage, Elizabeth Bortolaia Silva, Alan Warde, Modesto Gayocal y David Wright. 2010. *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge.
- Bernuz Beneitez, María José. 2015. «El maltrato animal como violencia doméstica y de género. Un análisis sobre las víctimas». *Revista de Victimología* n.º 2: 97-123.
- Beteta Martín, Yolanda. 2009. «Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos». *Investigaciones Feministas* n.º 0: 163-182.
- Berbel Sánchez, Sara y María Teresa Pi-Sunyer Peyrí. 2001. *El cuerpo silenciado, una aproximación a la identidad femenina*. Barcelona: Viena Ediciones.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann. 1979. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bernárdez Rodal, Asunción. 2020. «Cosificación». En *Ser feministas. Pensamiento y acción*, editado por Alicia Puleo, 59-61. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bloom, Harold. 1995. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2000a. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, Pierre. 2000b. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2008. *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI España Editores.
- Burke, Kenneth. 1998. «Literature as equipment for living». En *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*, editado por David H. Richter, 651-655. Boston: Bedford Books.
- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. 2009. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Cerezo Moreno, Marta. 2012. «El canon literario y sus efectos sobre la construcción cultural de la violencia de género: los casos de Chaucer y Shakespeare». En *El sustrato cultural de la violencia de género. Literatura, arte, cine y videojuegos*, coordinado por Ángeles de la Concha, 19-44. Madrid: Editorial Síntesis.
- CIMA-Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales. 2020. *Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*. Madrid: Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades, Ministerio de Igualdad.
- Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Madrid: Anthropos.
- Chick, Kay A. y Stacey Corle. 2012. «A Gender Analysis of NCSS Notable Trade Books for the Intermediate Grades». *Social Studies Research & Practice* 7, n.º 2: 1-14.
- Cornillon, Susan Koppelman. 1972. *Images of Women in fiction: Feminist Perspectives*. Ohio: Bowling Green.
- Connell, Raewyn. 1987. *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*. CA: Stanford University Press.
- Davies, Bronwyn. 1994. *Sapos y culebras y Cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género*. Madrid: Feminismos Cátedra.

- De Miguel Álvarez, Ana. 2003. «El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres». *Revista Internacional de Sociología (RIS)* n.º 35: 127-150.
- Ellmann, Mary. 1968. *Thinking about Women*. New York: Harcourt Brace & Co.
- English, James F. «Everywhere and Nowhere: The Sociology of Literature After the Sociology of Literature». *New Literary History* 41, n.º 2: 5-23.
- Federación de Gremios de Editores de España. *Informe sobre el sector editorial español año 2019*. Consultado el 1-6-20.
https://www.federacioneditores.org/img/documentos/Informe_sector_editorial_esp2019.pdf
- Federici, Silvia. 2013. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Ferré, Rosario. 1990. *El coloquio de las perras*. Puerto Rico: Editorial Cultural.
- Flynn, Clifton P. 2000. «Battered women and their animal companions: symbolic interaction between human and nonhuman animals». *Society and Animals* 8, n.º 2: 100-127.
- Freitas, José Nahuel, Milena Rosenzvit y Stephanie Muller. 2016. «Automatización del Test de Bechdel-Wallace». *Ética y Cine Journal* 6, n.º 3: 35-40.
- Freixas, Laura. 2000. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- Freixas, Laura. 2015. *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*. Barcelona: Aresta.
- Foucault, Michel. 1984. *Saber y Verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Foucault, Michel. 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galán, Carlos y Fernando Valls. 2006. «50 años (más uno) del Premio de la Crítica». *Quimera, revista de literatura* n.º 268, 11-53.
- Geena Davis Institute for Gender in Media. *See Jane 2020 TV Report, 2020*. Consultado el 1-03-20, <https://seejane.org/wp-content/uploads/2020-tv-historic-screen-time-speaking-time-for-female-characters-report.pdf>
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. 1998. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Glick, Peter y Susan T. Fiske. 1996. «The Ambivalent sexism inventory: differentiating hostile and benevolent sexism». *Journal of Personality and Social Psychology* 70, n.º 3: 491-512.
- Glick, Peter y Susan T. Fiske. 2001. «An ambivalent alliance: Hostile and benevolent sexism as complementary justifications of gender inequality». *American Psychologist* 56, n.º 2, 109-118.
- Goldmann, Lucien. 1967. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.
- Goldmann, Lucien. 1969. *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Goodreads. «*Sex and Reading: A Look at Who's Reading Whom*». Consultado el 19-11-14: <https://www.goodreads.com/blog/show/475-sex-and-reading-a-look-at-whos-reading-whom>

- Griswold, Wendy, Terry McDonnell y Nathan Wright. 2005. «Reading and the reading class in the twenty-first century». *Annual Review of Sociology* 31: 127-141.
- Growth from Knowledge (GFK). «Frecuencia de lectura de libros. Estudio global GFK». Consultado el 7-08-18: https://cdn2.hubspot.net/hubfs/2405078/cms-pdfs/fileadmin/user_upload/country_one_pager/cl/estudio_gfk_global_lectoria_de_libros.pdf
- Hernando, Almudena. 2012. *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Madrid: Katz.
- Herrera, Coral. 2010. *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- Hustvedt, Siri. 2019. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona: Seix Barral.
- Ibañez Ehrlich, María Teresa. 2009. «El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual». *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* n.º 9: 1-2.
- Kimmel, Michael (1997). «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina». En *Masculinidad/es. Poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, 49-62. Santiago de Chile: Ediciones de las mujeres n.º 24.
- Krippendorff, Klaus. 2004. *Content analysis: An introduction to its methodology*. Thousand Oaks: Sage.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. 2011. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: Horas y horas.
- Lauretis, Teresa. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- Landry, Réjean. 1998. «L'analyse de contenu». En *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, editado por Benoît Gauthier, 329-356. Sillery: Presses de l'Université du Québec.
- Long Laws, Judith. 1975. «The Psychology of Tokenism: An Analysis». *Sex Roles* 1, n.º. 1: 51-67.
- Lukács, György. 1971. *El alma y las formas/Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, György. 1973. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Luque Rodrigo, Laura. 2020. «Erotismo y sensualidad: pervivencias visuales desde una perspectiva de género». *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 15, n.º 28: 292-305.
- Manegat, Julio. 2006. «Un entrañable recuerdo». *Quimera, revista de literatura* 268, 11-12.
- McMaster, Aven. 2015. «About a Boy: The Bechdel Test and Teaching Classical Literature». *New England Classical Journal* n.º 42: 268-276.
- Miguel, Luna. 2019. *El coloquio de las perras*. Madrid: Capitán Swing.
- Milllett, Kate. 1995. *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Ministerio de Cultura y Deporte (2019). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2018-2019*. División de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica. Documentación y Publicaciones. Consultado el 5-05-20 <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1712f192-d59b-427d-bbe0-db0f3e9f716b/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2018-2019.pdf>

- Ministerio de Cultura y Deporte (2021). *Indicadores y estadísticas culturales vinculados al libro y desgloses por sexo*. División de Estadística y Estudios, Subsecretaría de Cultura y Deporte. Consultado el 1-05-21.
<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:9da57e39-7d01-46a5-a9fd-9397d881a7a2/datos-estadisticos-libro.pdf>
- Moi, Toril. 1988. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Molina Petit, Cristina 2000. «Debates sobre el género». En *Feminismo y filosofía*, editado por Celia Amorós, 255-286. Madrid: Síntesis.
- Pateman, Carole. 1995. *El contrato sexual*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Piñuel, José Luis. 2002. «Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido». *Estudios de Sociolingüística* n.º 3, 1: 1-42.
- Presumido, Raquel. 2020. *Anónimas. La escritura silenciosa de las mujeres*. Valencia: Editorial Antipersona.
- Ravenscroft, Ian. 2012. «Fiction, imagination, and ethics». En *Emotions, imagination, and moral reasoning*, editado por Robyn Langdon y Catriona Mackenzie, 71-89. New York: Psychology Press.
- Redondo Goicoechea, Alicia. 2009. *Mujeres y Narrativa*. Madrid: Siglo XXI.
- Rich, Adrienne. 1983. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.
- Rich, Adrienne. 1996. «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». *DUODA Revista d'Estudis Feministes* n.º 10: 15-42.
- Rubin, Gayle. 1985. «El tráfico de mujeres: notas sobre la 'Economía política' del sexo». *Revista Nueva Antropología* 8, n.º 30: 95-145.
- Rudy, Rena M, Lucy Popova, y Daniel G. Linz. 2010. «The context of current content analysis of gender roles: an introduction to a special issue». *Sex Roles* n.º 62: 705-720.
- Russ, Joanna. 2018. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid/Sevilla: Editorial Dos Bigotes/ Editorial Barrett.
- Sánchez Dueñas, Blas. 2009. *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla: Arcibel Editores.
- Sánchez-Pardo, Esther. 1993. «¿Hacia un feminismo posmoderno? Reflexiones en torno al género y la lectura en la posmodernidad». *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* n.º 1: 143-158.
- Sánchez Ortega, María Helena. 1991. «La mujer como fuente del mal; el maleficio». *Manuscripts* n.º 9: 41-81.
- Saum Pascual, Alex. 2012. «*Mutatis Mutandi*: Literatura española del nuevo siglo XXI». Tesis doctoral, University of California.
- Schantz, Ned. 2008. *Gossip, Letters, Phones. The Scandal of Female Networks in Film and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Selisker, Scott. 2015. «The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks». *New Literary History* 46, n.º 3: 505-523.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Serret, Estela. 1998. «Subordinación de las mujeres e identidad femenina. Diferencias y conexiones». *Revista Mexicanas de Ciencias Políticas y Sociales* 34, n.º 174: 145-158.

- Showalter, Elaine. 1972. «Women Writers and the Double Standard». En *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, editado por Vivian Gornick y Barbara K. Moran, 476-477. Nueva York: New American Library.
- Showalter, Elaine. 1977. *A literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- Showalter, Elaine. 1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Virago Press.
- Showalter, Elaine. 2012. «Towards a Feminist Poetics». En *Women Writing and Writing About Women*, editado por Mary Jacobus, 22-41. Oxfordshire: Routledge Library Editions.
- Solnit, Rebecca. 2016. *Los hombres me explican cosas*. Madrid: Capitán Swing.
- Suárez Briones, Beatriz. 2003. *Sexualidades: Teorías literarias feministas*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer.
- Subirats, Marina y Amparo Tomé. 1992. *Pautas de observación para el análisis del sexismo en el ámbito educativo*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Thumala Olave, María Angélica. 2017. «Reading matters: Towards a cultural sociology of reading». *American Journal of Cultural Sociology* 6: 417-454.
- Vaccaro, Sonia. 2021. *Violencia vicaria: un golpe irreversible contra las madres. Estudio sobre el análisis de datos de casos de violencia vicaria extrema*. Granada: Junta de Andalucía.
- Valencia, Sayak y Sonia Herrera Sánchez. 2020. «Pornomiseria, violencia machista y mirada colonial en los filmes ‘Backyard: El traspatio y La mujer del animal’». *Anclajes* 24, n.º 3: 7-27.
- Vasallo, Brigitte. 2021. *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Barcelona: Larousse Editorial.
- Violi, Patrizia. 1991. *El infinito singular*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. 2009. «El género en la teoría literaria». *Géneros, Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género* n.º 4: 67-74.
- Volant, Anne M., Judy Johnson, Eleonora Gullón y Grahame J. Coleman. 2008. «The relationship between domestic violence and animal abuse. An Australian study». *Journal of Interpersonal Violence*, 23 n.º 9: 1277-1295.
- Wittig, Monique. 2005. *Pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Egales.
- Wolff, Cynthia Griffin. 1972. «A mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature». *The Massachusetts Review* 13, n.º 1/2: 205-218.
- Woolf, Virginia. 2001. *Una habitación propia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Woolf, Virginia. 2017. *Las mujeres y la literatura*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

Referencias muestrales

- Calvo, Javier. 2012. *El jardín colgante*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Chirbes, Rafael. 2013. *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.

- Colomer, Álvaro. 2009. *Los bosques de Upsala*. Madrid: Alfaguara.
- Fernández Mallo, Agustín. 2007. *Nocilla dream*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Ferré, Juan Francisco. 2015. *Karnaval*. Barcelona: Anagrama.
- Guelbenzu, José María. 1981. *El río de la luna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Krmpotić, Milo J. 2010. *Las tres balas de Boris Bardin*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Lago, Eduardo. 2007. *Llámame Brooklyn*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Landero, Luis. 1989. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Marías, Javier. 2000. *Corazón tan blanco*. Madrid: Punto de lectura.
- Martínez, Gabi. 2004. *Ático*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Méndez, Alberto. 2004. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Madrid.
- Mendoza, Eduardo. 1975. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral.
- Millás, Juan José. 2007. *El mundo*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Molina Foix, Vicente. 2006. *El abrecartas*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz Molina, Antonio. 1988. *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez-Reverte, Arturo. 1995. *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara.
- Sierra, Germán. 2000. *Efectos secundarios*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Vila-Matas, Enrique. 2002. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- Vilas, Manuel. 2009. *Aire nuestro*. Barcelona: Alfaguara.

Índice de gráficos

Gráfico 1. Distribución de número de capítulos/fracciones por novela	70
Gráfico 2. Generación de autores	70
Gráfico 3. Año de publicación de la novela	71
Gráfico 4. Protagonismo principal novela	82
Gráfico 5. Género personaje protagonista por capítulo	83
Gráfico 6. Relación entre generación de autores y género protagonista	84
Gráfico 7. Evolución del protagonismo por año de publicación de la novela	84
Gráfico 8. Existe coprotagonista en el capítulo	85
Gráfico 9. Género personaje coprotagonista	85
Gráfico 10. Existen personajes secundarios en el capítulo	88
Gráfico 11. Género personajes secundarios	88
Gráfico 12. Relación entre generación de autores y género personaje secundario	89
Gráfico 13. Existen personajes fugaces en el capítulo	90
Gráfico 14. Género personajes fugaces	90
Gráfico 15. Ámbito donde se desarrolla la acción	94
Gráfico 16. Situación donde se desarrolla la acción (consumo de alcohol y/u otras drogas)	98
Gráfico 17. Situación donde se desarrolla la acción (guerra/posguerra)	99
Gráfico 18. Situación donde se desarrolla la acción (investigación)	100
Gráfico 19. Relación entre situación donde se desarrolla la acción y generación de autores a la que pertenece	101
Gráfico 20. Tipo de relación de personaje protagonista por género de coprotagonista	103
Gráfico 21. ¿Aparecen al menos dos mujeres en el capítulo y estas tienen nombre propio?	109
Gráfico 22. Las mujeres que aparecen, ¿hablan o tienen alguna experiencia entre sí al menos una vez en el capítulo?	110
Gráfico 23. Dicha conversación o experiencia entre mujeres, ¿trata sobre algo distinto de un hombre?	111
Gráfico 24. Tipo de relación entre mujeres	112
Gráfico 25. ¿Se contabilizan estereotipos femeninos en el capítulo?	132

Gráfico 26. ¿Se contabilizan estereotipos femeninos en los capítulos en los que aparece al menos una mujer?	133
Gráfico 27. Evolución de la presencia de estereotipos femeninos en la novela contemporánea	135
Gráfico 28. ¿Existe cosificación en el capítulo?	143
Gráfico 29. ¿Existe cosificación en los capítulos en los que aparece al menos una mujer?	144
Gráfico 30. Evolución de la presencia de cosificación de las mujeres en la novela contemporánea	146
Gráfico 31. ¿Existe machismo en el capítulo?	152
Gráfico 32. ¿Existe machismo en los capítulos en los que aparece al menos una mujer?	152
Gráfico 33. Evolución de la presencia de contenido machista en la novela contemporánea	154
Gráfico 34. ¿Existe violencia machista en el capítulo?	166
Gráfico 35. ¿Existe violencia machista en los capítulos en los que aparece al menos una mujer?	166
Gráfico 36. Evaluación de la presencia de violencia machista en la novela contemporánea	168
Gráfico 37. ¿Se identifica LGTBIQAfobia en el capítulo?	176
Gráfico 38. ¿Se utiliza un lenguaje inclusivo en el capítulo?	181

Índice de tablas

Tabla 1.	Selección muestral autores nacidos 1940-1960	67
Tabla 2.	Selección muestral autores nacidos 1940-1960	69
Tabla 3.	Protagonismo principal novela	82
Tabla 4.	Relación entre generación a la que pertenece la obra y existencia de al menos una coprotagonista mujer	86
Tabla 5.	Género protagonista por género personaje coprotagonista	87
Tabla 6.	Promedio de personaje secundario por capítulo	89
Tabla 7.	Relación entre la generación a la que pertenece la obra y la existencia de al menos un personaje secundario mujer	90
Tabla 8.	Relación entre la generación a la que pertenece la obra y género personaje fugaz	91
Tabla 9.	Promedio de personajes fugaces por capítulo	91
Tabla 10.	Relación entre la generación a la que pertenece la obra y la existencia de al menos un personaje fugaz mujer	92
Tabla 11.	Género protagonista por ámbito donde se desarrolla la acción y generación a la que pertenece	95
Tabla 12.	Situación donde se desarrolla la acción	97
Tabla 13.	Relación entre género protagonista y coprotagonista hombre	105
Tabla 14.	Relación entre género protagonista y coprotagonista mujer	106
Tabla 15.	Relación entre género protagonista y personaje secundario hombre	107
Tabla 16.	Relación entre género protagonista y personaje secundario mujer	108
Tabla 17.	Relación entre género protagonista y personaje secundario otro	109
Tabla 18.	Tipo de relación entre mujeres por generación de autores	113
Tabla 19.	Tipo de relación entre mujeres por género de protagonista	116
Tabla 20.	Existencia de estereotipo femenino en el capítulo por tipo de personaje identificado como mujer	134
Tabla 21.	Relación entre la existencia de estereotipo femenino y género protagonista	134
Tabla 22.	Tipo de estereotipo femenino por capítulo	136
Tabla 23.	Tipo estereotipo por generación de autores	137

Tabla 24.	Existe cosificación por tipo de personaje identificado como mujer	144
Tabla 25.	Existe cosificación en el capítulo por género personaje protagonista	145
Tabla 26.	Existe cosificación en el capítulo por generación de autores a la que pertenece la obra	145
Tabla 27.	Existe machismo en el capítulo por tipo de personaje identificado como mujer	153
Tabla 28.	Tipo machismo (frecuencias)	154
Tabla 29.	Tipo de machismo identificado en el capítulo por generación de autores a la que pertenece la obra	155
Tabla 30.	Existe violencia machista en el capítulo por tipo de personaje identificado como mujer	167
Tabla 31.	Existe violencia machista en el capítulo por tipo de generación de autor a la que pertenece la obra	167
Tabla 32.	Tipo de violencia machista	169
Tabla 33.	Tipo de violencia machista identificada en el capítulo por generación de autores a la que pertenece la obra	169
Tabla 34.	Identificación de LGTBIQAfobia en el capítulo por generación de autores a la que pertenece la obra	176

Índice de figuras

Figura 1.	Estereotipos femeninos más frecuentes	118
Figura 2.	Cosificación	140
Figura 3.	Machismo	148
Figura 4.	Violencia machista	158
Figura 5.	LGTBIQAfobia	172

Este libro se adentra en la novela española contemporánea para analizar cómo, mediante el proceso de heterodesignación, se representa a las mujeres en la literatura desde una perspectiva que reproduce fórmulas de dominación patriarcal. A través del estudio de novelas publicadas entre 1975 y 2015, escritas por autores españoles que forman parte del canon y la vanguardia literaria, se busca demostrar la relación que existe entre este tipo de representaciones y la producción de violencia simbólica.

En el ensayo se destaca el impacto de la literatura en la configuración de prácticas que afectan a la construcción de la estructura social, así como el valor de la narrativa a la hora de generar mecanismos de identificación. Se examina el poder y su relación con la conceptualización de la otredad en la ficción, haciendo especial hincapié en el papel del lenguaje y el canon literario.

La obra también explora la importancia de la crítica literaria feminista en la visibilización y el reconocimiento de las voces disidentes que buscan abrir nuevos horizontes e imaginarios representativos más diversos.

